

**Universidade de Brasília – UnB/ Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

Sérgio Ribeiro Kneipp

**A INFLUÊNCIA DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA
MODERNA PROSA DE HORROR – UM ESTUDO DE CASO, *O
ILUMINADO*, DE STEPHEN KING**

Brasília

2011

**Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre
em Literatura pela Universidade de Brasília**

Orientador: Prof. Dr. Rogério Lima

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO I.....	15
1. CINEMA E LITERATURA – UMA HISTÓRIA DE DIÁLOGO E ANTAGONISMO	15
2. CINEMA E LITERATURA – CATEGORIAS GERAIS DE ANÁLISE, SEMELHANÇAS E DISTINÇÕES	30
A) Temas ou Motivos	30
B) Personagens	31
C) Ponto de Vista	31
D) Enredo e Narração.....	32
E) Edição	33
F) Cenografia.....	34
CAPÍTULO II.....	36
1. CINEMA E LITERATURA – CATEGORIAS ESPECÍFICAS DE ANÁLISE.....	36
1.1. Visual.....	38
A) Descrição de Minúcias	38
B) Leitura de Placas e Mensagens.....	41
C) Marcação de Lugar e Disposição Espacial de Objetos	42
1.2. Aural.....	43
A) Som como Ambientação de Cena.....	43
B) Execução de Músicas.....	44
C) Preferência pelo Discurso Direto e por Onomatopéias.....	45
1.3. Temporal	47
A) Manipulação de Tempo via Recursos de Estilo ou Apelo à Razão	47
B) Manipulação de Tempo via Elisão ou Sugestão de Imagem.....	49
C) “Ruídos Narrativos” Espaciais e Temporais.....	50
1.4. Editorial.....	51
A) Som como Índice de Ações Simultâneas e de Montagem de Sequências	52
B) Montagem Circunstancial de Sequências com Câmera Objetiva.....	53
C) Montagem Circunstancial de Sequências com Câmera Subjetiva.....	54
D) Montagem Estrutural de Sequências	57
1.5. Um Caso Especial.....	58
A) Metáforas Cinematográficas.....	58
CAPÍTULO III	60
1. NOTA PRELIMINAR SOBRE A FORMA DOS COMENTÁRIOS E O SIGNIFICADO DOS DESTAQUES NOS TRECHOS COLETADOS	60
2. CLASSIFICAÇÃO E COMENTÁRIO DOS TRECHOS COLETADOS	60
2.1. Descrição de Minúcias.....	60
2.2. Leitura de Placas e Mensagens	81
2.3. Marcação de Lugar e Disposição Especial de Objetos	84
2.4. Som como Ambientação de Cena	90
2.5. Execução de Músicas.....	102
2.6. Preferência pelo Discurso Direto e por Onomatopéias.....	103
2.7. Manipulação de Tempo Via Recursos de Estilo ou Apelo à Razão.....	111
2.8. Manipulação de Tempo Via Elisão ou Sugestão de Imagens	120
2.9. “Ruídos Narrativos” Espaciais e Temporais.....	123
2.10. Som como índice de Ações Simultâneas e de Montagem de Sequências	125
2.11. Montagem Circunstancial de Sequências com Câmera Objetiva.....	139
2.12. Montagem Circunstancial de Sequências com Câmera Subjetiva.....	154
2.13. Montagem Estrutural de Sequências.....	184
2.14. Metáforas Cinematográficas	192
CAPÍTULO IV	194
1. A NARRATIVA.....	194

2. A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA.....	196
2.1. Unidade Narrativa Fundamental.....	196
2.2. Instâncias Enunciativas.....	200
2.3. Posturas Enunciativas.....	204
3. A NARRATIVA LITERÁRIA INFLUENCIADA PELO CINEMA.....	205
3.1. Unidade Narrativa Fundamental.....	206
3.2. Instância Enunciativa.....	207
3.3. Posturas Enunciativas.....	209
CONCLUSÃO.....	212
BIBLIOGRAFIA.....	216

INTRODUÇÃO

Tornou-se lugar comum, desde há muito tempo, dentro e fora da academia, afirmar que o cinema é influenciado pela literatura. Há magotes de livros e artigos redigidos por *scholars* sobre o assunto. Contudo, dizer o contrário já não é tão corriqueiro, o que se nota até pela minguada bibliografia específica ainda hoje disponível. Estudos com escopo limitado ou parcial, na maioria das vezes estudos de casos¹, ou artigos curtos são encontrados aqui e ali, mas há carência, ao menos do que temos ciência, de um tratado geral e compreensivo, seja escrito em inglês, seja escrito em português, acerca desse fenômeno.

Sem embargo, a influência do cinema sobre a literatura, desde que os primeiros filmes começaram a conquistar popularidade, é evidente e muitos estudiosos, tanto fora como dentro do universo da crítica literária estrito senso, da semiologia e da narratologia, vêm cada vez em maior número a chamar a atenção para a importância do fenômeno, de sorte a assinalar a marca decisiva das mídias áudio-visuais em geral sobre as demais formas de comunicação. Parte desses estudiosos vai ainda mais longe e localiza o germe dessa influência em período anterior à própria invenção do cinema, da fotografia e até da escrita (ao tempo do registro de pinturas rupestres por homens pré-históricos em cavernas paleolíticas), pelo que não seria bem correto falar da influência de novas mídias sobre uma mais antiga, mas da influência mútua sofrida e exercida simultaneamente pela arte de se comunicar por meio de palavras e pela arte de se comunicar mediante representações pictóricas/imagéticas. Daí porque, inclusive, tem-se preferido geralmente a locução mais neutra “imaginação cinematográfica” à mais carregada “imaginação cinematográfica” para falar-se do fenômeno, porquanto a primeira evitaria relacionar diretamente a influência imagética na literatura à moderna experiência com a linguagem do cinema. Assim, Kundu (2008, p. 26):

“And what critics today generally means by ‘cinematic imagination’ (Edward Murray’s phrase) in modernist writers, simply put, is this: a literary imagination that evokes the visual, relies on psychological, temporal ellipsis and paralipsis,

¹ Por exemplo: Kundu, Gautam, *Fitzgerald and the Influence of Film: The Language of Cinema in the Novels*; Gibson, Christine M., *Cinematic Techniques in the Prose Fiction of Beatriz Guido*; Nanclares, Gustavo, *Los Orígenes de la Teoría y Críticas Cinematográficas en España e y su Influencia en el Discurso Narrativo de la Vanguardia Hispánica*.

alternately isolates and synthesizes such film devices as concrete montage in an effort to represent narrative simultaneity, and employs color, sound, and atmospheres in a way analogous to that in film.”²

De todo modo, e seja como for, seria incompreensível estivesse a literatura, forma de comunicação por excelência, excluída desse moderno processo de absorção de influências cinemáticas ou cinematográficas. De fato, na linha dos atuais estudos sobre o tema, não parece, de maneira alguma, que esteja. É justamente o que pretendemos mostrar, com um estudo de caso, nesta dissertação.

Curiosamente, uma das principais indicações, ainda que indireta, do fenômeno do avanço da linguagem cinematográfica sobre a literatura pode ser encontrada não mediante a análise dos próprios textos produzidos pelos escritores profissionais, mas mediante a análise do comportamento desses mesmos escritores, mormente nos Estados Unidos da América.

Dessarte, em virtude da íntima e notória relação que muitos dos atuais escritores americanos mantêm com a indústria do cinema, especialmente de Hollywood – é o caso do próprio Stephen King, que, mais do que escrever roteiros e trabalhar em adaptações de suas próprias obras, já se aventurou, sem muito sucesso, até na direção de filme: *Comboio do Terror (Maximum Overdrive)*, em 1986 –, não é difícil suspeitar que sejam referidas obras já idealizadas, desde o primeiro momento, com vistas a futura adaptação para a tela. Nada mais justificado, aliás: quanto mais fácil for o processo de adaptação para o cinema, por parte de um roteirista, de um dado texto literário, tanto mais fácil será para os estúdios trabalharem com os escritores que serão adaptados. Trata-se de equação de custo e benefício que gera estreita relação de cumplicidade entre estúdios e escritores. Enquanto os primeiros selecionam (e, portanto, incentivam) determinados escritores em detrimento de outros, os segundos sentem-se estimulados a escrever de determinada maneira, para atender às demandas dos estúdios. Seria ingênuo acreditar, numa perspectiva sociológica minimamente séria, que o grupo dos escritores profissionais, como qualquer outro grupo engajado no mercado de produção, pudesse estar absolutamente imune às imposições do mercado. Não está e mesmo a

² “E o que os críticos hoje geralmente querem dizer com ‘imaginação cinematográfica’ (a frase é de Edward Murray) em escritores modernos é simplesmente o seguinte: uma imaginação literária que evoca o visual, baseia-se no psicológico, em elipses temporais e paralepses, que ora isola, ora sintetiza esses mecanismos fílmicos como montagem concerta, numa tentativa de representar simultaneidade narrativa, e empregam cores, sons e atmosferas de maneira análoga àquelas do filme.” (tradução minha).

forma de seu trabalho – além, evidentemente, do conteúdo – somente pode ser adequadamente compreendida quando pensada num contexto social maior, no qual inescapavelmente está inserido o escritor. Sem embargo, ainda que o tema seja interessante e sua menção explícita aqui cumpra o objetivo de contextualizar a discussão num quadro mais amplo (até mesmo para afastar o perigo de eventual e desnecessária alienação social daquele que se dedica a estudos formais da linguagem), escapa grandemente aos limites de uma análise estrutural como a que nos propomos aqui, para se inscrever no campo da sociologia aplicada ou mesmo da hermenêutica.

Voltando ao tema específico de nossa dissertação (ie. busca e análise de evidências da influência da linguagem cinematográfica na linguagem literária moderna, mediante o exame formal do texto), é bom registrar, desde logo, que, ao falarmos dessa influência, não estamos a referir-nos, tão-somente, a algo como uma retroalimentação, isto é, à averiguação de possível assimilação pela literatura, num segundo momento, de um elemento qualquer que fora, num primeiro momento, absorvido pelo cinema vindo da própria literatura. Por exemplo, como se dá no caso do recurso da *voice-over*³ no cinema, que constitui, no nosso entender, a adaptação cinematográfica da figura do narrador explícito da literatura, recurso esse depois reexportado, conforme assinalaremos em tempo oportuno, para a própria literatura. Embora seja inegavelmente importante, não é esse o nosso único nem principal objetivo. Nossa meta mais audaciosa é a de identificar elementos que seriam, em tese, originários da própria linguagem cinematográfica e que hoje se encontrariam incorporados na moderna literatura. É bem verdade que estabelecer precisamente essa relação de causalidade – do cinema para a literatura – constitui tarefa muitíssimo complicada e iria, como já apontamos, bem além de apenas indicar um tipo vago de “imaginação cinemática” por parte dos modernos escritores profissionais.

Com efeito, assinalar que certos escritores revelariam imaginação cinemática não nos autoriza a afirmar que essa obsessão com a imagem tenha derivado necessariamente de sua experiência concreta com o cinema, ou que essa expressão da imaginação cinemática somente possa ser entendida a partir dos conceitos da própria linguagem cinematográfica.

³ *Voice-over/off* – enunciado que não pode ser atribuído, naturalisticamente, a instância situada dentro do espaço profílmico (i.e. o campo determinado pela objetiva da câmera). Se essa atribuição, ainda que de maneira não naturalística, pode ser feita, pois a instância enunciativa corresponde a personagem que, no momento da enunciação, encontra-se no espaço profílmico, trata-se de *voice-over*; se, inversamente, a personagem não estiver no espaço profílmico, trata-se de *voice-off*.

Ainda que uma demonstração cabal desse tipo seja certamente por demais ambiciosa, queremos ao menos indicar, como objetivo maior de nosso estudo, a possibilidade de que essa influência, ou parte dela, constitua mais do que mera possibilidade de leitura (e interpretação) do texto analisado, isto é, uma possibilidade de leitura entre outras, para revelar-se como a forma interna pela qual o texto necessariamente se estrutura. Queremos apontar, assim, a existência não apenas de influências semânticas⁴, vindas do cinema, na linguagem literária – que poderiam, ou não, ser percebidas pelo leitor, sem que o cerne da proposição deixasse de ser compreensível –, mas de influências sintáticas – que obrigatoriamente haveriam de ser percebidas pelo leitor (ainda que de forma inconsciente), sob pena de completo não entendimento daquilo que está a ser dito. Em outras palavras, queremos implicar que o leitor, para entender o que está a ser enunciado pelo escritor, haveria necessariamente de pensar cinematograficamente e não apenas ser mais ou menos suscetível, segundo sua própria capacidade de imaginação, à inundação de imagens sugerida pelo texto, porquanto pensar cinematograficamente a estrutura do texto, quando existe essa influência no nível estrutural (ie. sintático), constituiria verdadeira condição de possibilidade para o entendimento do texto. Um exemplo simples desse pensamento cinematográfico estrutural seria a montagem em descontinuidade temporal ou espacial, ao passo que um exemplo igualmente simples de pensamento cinematográfico não estrutural seria a composição do mobiliário da cena.

Correlato a esse ponto, temos a questão da adaptação *versus* tradução.

Tradução, rigorosamente, somente há quando temos duas linguagens distintas e queremos verter significados veiculados numa para a outra (por exemplo: do inglês para o português, em se tratando de línguas naturais; ou das cores do semáforo para o gestual do guarda de trânsito, em se tratando de sistemas de códigos). Uma mera adaptação, ao menos no sentido em que empregamos o termo neste trabalho, é algo bem mais genérico e evoca o ajuste de idéias expressas num determinado sistema comunicacional⁵ para outro sistema

⁴ À partida, devemos advertir que o emprego nesta dissertação dos termos “pragmática”, “semântica” e “sintaxe”, bem como de outros análogos, não implica, necessariamente, a presunção de que o cinema constitua tecnicamente uma “linguagem”. Na maioria das vezes, trata-se de uso figurativo, o que, sem embargo, não esvazia a metáfora de conteúdo.

⁵ Com a expressão “sistema comunicacional” não queremos sugerir que tal sistema esteja baseado, necessariamente, numa sintaxe em sentido estrito, mas apenas que esteja fundado em certas regras estruturais, sejam elas quais forem (talvez nem mesmo possam ser designadas propriamente de sintáticas), as quais, de algum modo remotamente similar às das línguas naturais (em um nível de abstração da “linguagem” em sentido amplo), sirvam para organizar a formação de conjuntos de enunciados. Afinal, sem essa postulação elementar, torna-se

comunicacional. Com base nessa dicotomia, podemos determinar até que ponto a influência do cinema na literatura seria mais bem compreendida como uma vaga adaptação ou como uma estrita tradução; até que ponto essa influência permaneceria somente como influência, sem alterar, substancialmente, o objeto mesmo que influencia; até que ponto essa influência estaria apta a subverter a natureza daquilo que é influenciado, de modo a convertê-lo em algo que comungaria de seu próprio ser; ou, ainda, até que ponto essa relação entre influência e objeto influenciado faria surgir eventualmente uma novidade, um *tertium genus*.

De outro lado, o arcabouço teórico do estudo formal da linguagem nos municia do ferramental necessário para classificar os diversos modos pelos quais se expressaria a influência do cinema na literatura. Com efeito, se entendermos a linguagem como um universo de possibilidade de expressão propositiva segundo certas regras formativas frasais (sintaxe), certas regras atributivas de referência/significado (semântica) e certas regras de usos contextuais (pragmática), podemos identificar e classificar genericamente as influências cinematográficas, concretamente percebidas num dado texto, conforme as referidas categorias fundamentais da linguagem: sintaxe, semântica e pragmática.

Essa classificação geral pode ser correlacionada, embora não de maneira estrita e exaustiva, a outra classificação produzida por *scholars* contemporâneos, que usualmente dividem a influência da linguagem cinematográfica em quatro grandes grupos abrangentes: editorial (processo final de edição ou montagem), temporal (apresentação/manipulação do tempo), visual (descrição de elementos gráficos) e aural (usos do som). Nesse sentido, Gibson (2001, p. 3):

“... four headings which, critics agree, comprise the major areas of cinema’s influence on writing techniques in this century: the depiction of graphic elements, the presentation of time, the uses of sound, and the final process of editing or assembling.”⁶

quase impossível explicar como o cinema e outros sistemas semióticos do tipo podem comunicar algo mais complexo do que puros significados isolados (o que a mais simplória experiência com essas formas sofisticadas de expressão indubitavelmente atesta).

⁶ “...quatro direções que, os críticos concordam, compreendem as maiores áreas de influência do cinema nas técnicas de escrita deste século: a descrição de elementos gráficos, a apresentação do tempo, os usos do som, e o processo final de edição ou montagem.” (tradução minha).

As duas primeiras categorias (editorial e temporal) estão fortemente impregnadas de elementos sintáticos – pois trabalham, fundamentalmente, os encaixes entre blocos de proposições constantes do texto literário – e, as duas últimas (visual e aural), de elementos semânticos – pois auxiliam na tarefa de atribuição de significado às proposições isoladamente consideradas. É bom lembrar, entretanto, que essa divisão não implica exclusividade. Afinal, dizer que um tipo de classificação inscreve-se mais fortemente no campo sintático – como, *verbi gratia*, aquelas concernentes à montagem de seqüências – não significa negar que desempenhe, também, destacado papel semântico ou pragmático⁷. A não ser no campo da pura análise conceitual, toda enunciação (ao menos numa linguagem provida de semântica, quer dizer, numa linguagem que venha a estabelecer relação de necessidade entre significados e mobiliário do mundo), para existir de fato tem de ter algum conteúdo, porquanto inexiste forma sem conteúdo, idéias sem matéria.

Como bem assinala o filósofo da linguagem John Searle, nenhuma proposição tem significado puramente *in abstracto*, mas somente subsiste e é preche de sentido dentro de um dado contexto ilocucional. Significar é sempre engajar-se num comportamento lingüístico, intencional e normatizado, é praticar um ato de fala:

“A unidade da comunicação lingüística não é, como se tem geralmente suposto, o símbolo, a palavra, ou a frase, ou mesmo a ocorrência do símbolo, palavra ou sentença na execução do acto de fala. Considerar a ocorrência como uma mensagem é considerá-la como uma ocorrência produzida ou emitida. Mais precisamente, a produção ou emissão de uma ocorrência de frase sob certas condições é um acto de fala, e os actos de fala (...) são a unidade básica ou mínima da comunicação lingüística.” (Searle, 1981, p. 26).

Sintaxe, semântica e pragmática são, nessa ordem de idéias, meras categorias analítica do discurso; mas o discurso, como ato concreto de fala que é, é uno, e transita obrigatória e simultaneamente por essas três dimensões. O discurso somente existe, portanto, dentro dessa tridimensionalidade, constatação que vale tanto para o discurso literário quanto

⁷ Até porque uma das principais funções da montagem, precisamente, é ajudar na construção de significados de blocos de proposições, ao formar seqüências articuladas de enunciados.

para o discurso cinematográfico; constitua este último verdadeira linguagem, em sentido técnico, ou apenas um conjunto (de algum modo) articulado de significados.

Mais à frente explicitaremos como as quatorze rubricas propostas, elaboradas nesta dissertação para sistematizar as evidências encontradas na obra *O Iluminado* (*The Shining*) no concernente à influência do cinema na literatura, relacionam-se com as duas classificações mais gerais mencionadas alhures, bem como as conseqüências práticas que essa articulação entre classificações seria capaz de produzir na busca da compreensão do material empírico ora estudado.

De rigor, neste passo, procedermos a algumas observações acerca da divisão interna do trabalho, do marco teórico e da metodologia a ser utilizada.

A dissertação é constituída de quatro capítulos, além desta breve introdução e da conclusão.

No primeiro capítulo trataremos das principais diferenças e aproximações históricas entre o cinema e a literatura, diálogos e antagonismos. Ressaltaremos alguns pontos pertinentes no que tange ao contexto cultural e social que viu surgir e se desenvolver o cinema, as mudanças nas concepções e técnicas de filmagem e também de escrita durante o século passado, bem como as reverberações cruzadas que essas mudanças causaram tanto no cinema como na literatura. Em seguida forneceremos um pequeno catálogo de categorias analíticas bem amplas, com o escopo de comparar elementos integrantes da linguagem cinematográfica com elementos integrantes da linguagem literária, de modo a ressaltar semelhanças e divergências genéricas.

No segundo capítulo apresentaremos nossa classificação, composta de quatorze rubricas, idealizada para classificar e organizar as evidências colhidas na obra estudada, de modo a atestar e compreender a influência da linguagem cinematográfica sobre o texto. Será então o momento de explicar cada um dos tópicos dessa classificação, sua validade para o que nos propomos e suas eventuais limitações, bem como discutir possíveis categorias analíticas que foram deixadas de lado, dado o imenso acúmulo de dados que a pesquisa provocou.

O capítulo três, que responde sozinho por mais de metade do volume de páginas da dissertação, será dedicado à efetiva classificação e à análise do extenso material empírico coligido.

O capítulo quatro abordará questão de especial interesse no presente estudo, o tema da narratologia. Após apresentarmos de forma resumida as características essenciais da narrativa em geral, ressaltaremos as possíveis aproximações entre a narrativa tipicamente cinematográfica e a narrativa literária tributária da arte fílmica, tendo por base de comparação três pontos específicos: a unidade narrativa fundamental, a instância enunciativa, e as posturas enunciativas. Procuraremos demonstrar que é nesse tema da narratologia que a obra *O Iluminado*, de Stephen King, revelar-se-ia mais francamente tributária da linguagem cinematográfica, ao adotar explicitamente um modelo cinematográfico (e não apenas cinemático) na própria estrutura sintática do texto. A questão da tradução *versus* adaptação surgirá incidentalmente no bojo dessa discussão principal.

Por derradeiro, na conclusão, iremos sumarizar as relações estabelecidas entre as classificações referidas nesta introdução de modo a apresentar uma síntese de nossas conclusões particulares expostas nos capítulos anteriores. A meta fulcral será mostrar que a obra *O Iluminado*, de Stephen King, não só é tributária, em nível mais superficial, do cinema, isto é, em um nível meramente semântico ou pragmático (ainda que essa influência seja também avassaladora), mas que o seria notadamente em um nível profundo, estrutural, sintático. Nesses termos, a necessidade de uma específica imaginação, ou compreensão, cinematográfica por parte do leitor, assim como, evidentemente, também por parte do autor, exsurgiria como imprescindível para o entendimento do texto. Imprescindível porque constituiria não apenas um adendo que poderia ser eventualmente decotado da interpretação (ainda que a empobrecesse), mantendo-se apreensível, mesmo assim, o sentido geral das proposições, mas verdadeira condição de possibilidade para a comunicação. Nossa sugestão é de que, examinada sob a luz da teoria da linguagem e da semiologia, a obsessão com a imagem, revelada na prosa de King no curso da novela *O Iluminado*, ultrapassaria os limites algo vagos da denominada “imaginação cinemática” para alcançar os domínios daquilo que poderíamos batizar, mais rigorosamente, como imaginação (ou compreensão) especificamente cinematográfica.

Apenas para pontuar, e lançando mão de metáfora simples, diríamos que aquilo que nomeamos de imaginação ou compreensão estruturalmente cinematográfica está para um dado objeto assim como a imaginação cinemática está para a cor desse objeto. O que o objeto é, em princípio, independe da cor que ele ostenta. Seja ele multicolorido, seja ele monocromático, seu traço distintivo, para uma determinada comunidade lingüística, num

determinado período do tempo, permanece inalterado. Certamente um objeto multicolorido apresenta mais informação visual do que um objeto monocromático e, a depender do fim a que se destina o objeto, a cor pode ser semanticamente relevante. Entretanto, a estrutura do objeto não é dada pela cor. Sem embargo, ainda que a relação entre objetos e cores possa assumir, de modo contingente, as mais diversas formas – por exemplo, o objeto pode ter uma só cor, ser multicolorido ou pode mesmo vir a sofrer alterações de coloração ao longo do tempo –, para que o objeto de fato exista (ou ao menos seja percebido por nós) é necessário que algo nessa relação se mantenha constante, a saber, tenha o objeto alguma coloração, seja ela qual for. Ainda que em tese seja possível separarmos analiticamente a cor do próprio objeto, a verdade é que no mundo não se dá (para nós) objeto sem cor. A relação entre cor e objeto é, pois, nesse sentido, necessária, verdadeira condição para sua existência. Assim também a relação entre imaginação cinemática e imaginação cinematográfica. Esta última gera a sintaxe por meio da qual a primeira pode encontrar seu canal privilegiado, embora não único, de expressão, e somente pode ser percebida, de seu turno, quando há, de fato, algum conteúdo expresso. Assim como o objeto somente se revela na cor, a imaginação cinematográfica somente se revela em seu conteúdo, que, privilegiadamente, é aquele fornecido pela imaginação cinemática. A questão será mais bem debatida em capítulo próprio, mas, no fundo, aponte-se desde logo, não tratamos aqui de nada mais do que de uma aplicação particular da conhecida relação dialética entre conteúdo da enunciação e forma da enunciação.

Cabe, nesta altura, registrar uma palavra ligeira acerca dos marcos teóricos. Na elaboração desta dissertação teremos sempre como pano de fundo, fundamentalmente, as idéias do filósofo da linguagem John Searle e as dos narratólogos Christian Metz, André Gaudreault e François Jost. Quando for o caso, algumas de suas idéias serão discutidas explicitamente, de modo a demonstrar a pertinência de suas abordagens para o nosso estudo.

Nosso método de trabalho será fundado na análise de uma obra específica, a novela de horror *O Iluminado*, do escritor norte-americano Stephen King, originalmente publicada nos Estados Unidos no ano de 1977. Conforme pretendemos mostrar, referido romance constitui notável exemplo da influência da linguagem cinematográfica, tanto do ponto de vista semântico/pragmático quanto do ponto de vista sintático, sobre a moderna literatura de horror. Daí a razão de sua escolha.

Stephen King, autor de um sem-número de *best sellers* já transformados em película (ele próprio já tendo trabalhado como roteirista em diversas adaptações de seus livros, como na segunda versão, produzida para a televisão, em 1997, de *O Iluminado*), revela-se como escritor paradigmático em um estudo como o que pretendemos levar a cabo. Não somente porque suas obras são sempre “filmes já em realização” (“films in the making”)⁸, mas porque seu impacto sobre toda uma geração de leitores e novíssimos escritores de horror, até seus críticos haverão de concordar, é inegável. Todas as nossas observações e comentários nesta dissertação relacionam-se diretamente a trechos selecionados daquele livro específico. Sem embargo, nossa pretensão é de que a prosa de King, exemplar de um tempo em que o cinema afirma-se claramente, nas sociedades de massa, como a forma mais popular de expressão artística, revele tendência geral que possa ser encontrada em diversos outros escritores contemporâneos, mormente naqueles que se dedicam à ficção de horror.

⁸ (Corrigan, 1999, p. 67).

CAPÍTULO I⁹

1. CINEMA E LITERATURA – UMA HISTÓRIA DE DIÁLOGO E ANTAGONISMO

Embora certamente reducionista, uma forma interessante de abordar a fase inicial da história do cinema, de fins do século XIX até meados da década de 1910, é confrontar os filmes realizados pelos irmãos Lumière com aqueles realizados por George Méliès. Os documentários de tipo realista produzidos por Lumière e as ficções produzidas por Méliès expressam duas correntes opostas do cinema nascente que bebem diretamente na fonte da tradição da literatura e da cultura da imagem do século anterior. Os irmãos Lumière desenvolveram curtas-metragens de tom fortemente realista, com duração nunca superior a poucos minutos, cujo objetivo era capturar, semelhantemente a uma colagem de fotos em constante movimento, cenas do cotidiano industrial nas sociedades desenvolvidas da Europa Ocidental, de sorte a enfatizar as capacidades técnicas do cinema como meio de apreensão da moderna realidade. De seu turno, Méliès adotou visão oposta e explorou as possibilidades do cinema como forma de entretenimento fantástico, baseado na narração de histórias calcadas na *mise-en-scène* e na representação dramática de atores.

Nessa época inicial, o cinema, em sua forma pré-clássica, apresentava três características básicas: seguia padrões sociais e estéticos estabelecidos no século XIX, mormente no que tange às exigências por realismo – derivadas do cientificismo – e por espetáculos – tributárias das tradições circenses, das lanternas mágicas e do *vaudeville* –, demandas que foram simultaneamente muito bem atendidas, por exemplo, no curta-metragem dos irmãos Lumière *Chegada de um Trem na Estação (L'Arrivée d'un Train à la Ciotat)*, de 1896); baseava-se menos em narrativas literárias e mais em adaptações teatrais populares; todo gênero de histórias servia como material para adaptação cinematográfica.

Dessas características básicas, uma, em especial, merece atenção em nosso estudo. Referimo-nos à preferência original do cinema pelas adaptações teatrais à literatura. Uma das principais razões para esse fenômeno parece ter residido na ausência de mobilidade da câmera no cinema da época. Dessarte, a câmera estacionária, que dominava integralmente

⁹ Este capítulo segue de perto o histórico feito por Timothy Corrigan em *Film and Literature*.

as técnicas de filmagem então empregadas, emulava a posição do espectador na platéia do teatro e encerrava, portanto, severa limitação, ou ao menos introduzia grave dificuldade, para a expressão da riqueza narrativa e de pontos de vista que se encontram na literatura. Aproximações, distanciamentos, manipulações de tempo e outros recursos narrativos que tais são facilmente expressados em literatura, mas enfrentam dificuldades importantes quando se tenta exportá-los para o palco do teatro. Ao recriar o ponto de vista do espectador a assistir a uma peça, o cinema dos primórdios viu-se a partilhar das mesmas dificuldades enfrentadas pelo teatro e somente pôde resolvê-las com maior sucesso quando se afastou, nesse ponto, da perspectiva excessivamente dramatúrgica e passou a empregar a câmera móvel.

A par da utilização da câmera móvel, outra mudança importante conspirou para que o cinema se inclinasse na direção da literatura: a busca por sua legitimação como forma de expressão artística respeitável. Inicialmente percebida como forma de entretenimento ou como pura curiosidade espetaculosa dirigida às classes populares, o cinema necessitava de validação externa para que pudesse ser consumido também pelas classes mais letradas. A forma encontrada foi, justamente, atrelar esse novo cinema a obras clássicas da literatura, afastando-o das adaptações teatrais excessivamente populares que, até então, eram sua fonte básica de alimentação. Foi o que se deu, por exemplo, com a fundação do movimento da Sociedade Francesa de Filmes de Arte, em 1908, movimento que granjeou grande reputação, mediante a realização de filmes como *A Dama das Camélias* (*La Dame aux Camélias*), de 1912.

Foi, contudo, somente em meados da década de 1910 que o cinema clássico finalmente consolidou a forma pela qual ficou conhecido. Para tanto, decisivos revelaram-se os filmes do diretor norte-americano D. W. Griffith, merecidamente reconhecido como o pai do cinema clássico. Seus filmes consagraram algumas características que se tornaram a marca do cinema da época: filmes de longa duração, com histórias complexas e mais bem elaboradas; câmera móvel, com a utilização de recursos como o *close-up* e a angulação de câmera; técnicas de edição, como o *fading* e o *cross-cutting*. Tais mudanças possibilitaram ao cinema superar as limitações impostas ao cinema pré-clássico e passar a adotar estratégias narrativas e construções retóricas próprias da literatura. Entre essas podemos mencionar a rápida mudança da ação de um lugar para outro, conjugando vários *sub-plots* numa mesma história; a coexistência de diversos registros temporais, como ocorre, por exemplo, na irrupção de *flash-backs* durante determinada ação presente; e a construção psicológica profunda dos

personagens principais, que deixam de ser, como em geral se apresentavam no cinema pré-clássico, meras figuras estereotipadas e subjetivamente ocas, cuja importância era apenas a de catalisar ações e reações, para desenvolverem-se em reais *characters*, a partir dos quais a estória se concebe e desenrola; entre outras possibilidades mais.

Interessante notar que, ao buscar referências na literatura, o cinema clássico também acabou por avaliar o tipo de “objetividade narrativa” tão em voga na tradição de novelas do século XIX. Isto é, um tipo de objetividade que acentuava a linearidade da passagem do tempo e a naturalização das estruturas da física newtoniana. Talvez tenha sido o primeiro momento em que a literatura reagiu diretamente ao cinema, com os experimentos narrativos levados a cabo, à guisa de exemplo, por James Joyce, que visavam à subversão, precisamente, das noções de objetividade narrativa, então advogados pelo cinema realista da época.

As décadas de 1920 e 1930 marcaram um dos períodos mais férteis na ainda curta história de diálogo entre cinema e literatura, com o paulatino reconhecimento, por parte da elite intelectual, da força intrínseca do cinema como arte poética – do que se tem exemplo claro em *Sangue de um Poeta* (*Le Sang d'un Poète*), de Jean Cocteau, 1930 – e arte narrativa – caso paradigmático de *Aves de Rapina* (*Greed*), de Erich von Stroheim, 1924. Em *Aves de Rapina*, particularmente, as novas técnicas de edição e o dinamismo recém-adquirido pela câmera permitiram transpor para as telas a complexidade visual do livro e sua intrincada teia de pontos de vista. O filme de Stroheim, aliás, merecer ser citado não somente por conta de suas virtudes incontestáveis como arte cinematográfica, mas porque constituiu o primeiro caso explícito de cerceamento da liberdade artística do diretor. O corte inicial do filme, que alcançava mais de dez horas de duração, horrorizou os investidores e por determinação do estúdio responsável por sua realização, a Metro-Goldwyn-Mayer, foi remontado por um terceiro diretor, tendo sido reduzido para apenas duas horas e meia de projeção. Muitos outros casos como esse se seguiram e desde então claro ficou que as demandas mercadológicas imporiam limites, pelo menos dentro do circuito dos grandes estúdios, à criatividade dos envolvidos na nascente indústria cinematográfica.

Na fervilhante União Soviética pós-revolucionária, durante a década de vinte, surgiu nova maneira de entender o papel da montagem no cinema, bem de acordo com as teorias de síntese dialética advogadas pelo marxismo então vigente. A novidade veio a

transformar radicalmente a estabelecida e comportada visão griffithiana de edição. No lugar de esconder as costuras entre as cenas, com o objetivo de reforçar a impressão psicológica de harmonia e continuidade das seqüências, diretores como Sergei Eisenstein inverteram completamente o processo e passaram a evidenciar o conflito que, alegadamente, sempre subjaz à montagem, por meio do contraste ostensivo entre as cenas editadas. A idéia consistia em construir o significado do filme no processo de montagem e não mais no processo de filmagem. Filmar tornava-se menos importante do que montar. Sem embargo, não seria papel da montagem “entregar” o significado pronto do filme a uma platéia passiva, mas, bem ao contrário, apresentar um projeto de significado, que somente poderia ser efetivamente concretizado pelo próprio espectador, num processo ativo de interpretação dialética. Ao ressaltar o papel primordial da justaposição de planos por oposição – o que implicava adotar como regra aquilo que a ortodoxia clássica de Hollywood considerava como inconveniente descontinuidade espacial e temporal – no processo de atribuição de significados ao filme, a edição eisensteiniana serviu como importante elemento de aproximação do cinema com a literatura de vanguarda, exatamente por haver rompido com a linearidade espaço-temporal (não conflituosa) típica da literatura e da dramaturgia clássicas. Conforme explica Bordwell (1997, p. 340):

“Eisenstein deliberately opposed himself to continuity editing, seeking out and exploiting what Hollywood would consider discontinuities. He staged, shot, and cut his films for the maximum collision from shot to shot, sequence to sequence, since he believed that only through being forced to synthesize such conflicts could the viewer participate in actively understanding the film. To this end, Eisenstein wrote his film by juxtaposition of shots. No longer bound by conventional dramaturgy, Eisenstein’s films roam freely through time and space to construct an intricate pattern of images calculated to stimulate the viewer’s sense, emotions, and thinking.”¹⁰

¹⁰ “Eisenstein deliberadamente se opôs à edição continuada, procurando e explorando o que Hollywood considerava descontinuidades. Ele encenou, filmou e cortou seus filmes para conseguir a colisão máxima de cena com cena, seqüência com seqüência, porque ele acreditava que apenas sendo forçado a sintetizar esses conflitos o espectador poderia participar ativamente do processo de entendimento do filme. Para esse fim, Eisenstein escreveu seus filmes por meio da justaposição de cenas. Não mais ligado à dramaturgia convencional, os filmes de Eisenstein movem-se livremente através do tempo e do espaço para construir um intrincado padrão de imagens concebido para estimular os sentidos do espectador, suas emoções e pensamentos.” (tradução minha).

Durante esse período crucial, o cinema finalmente logrou transpor a antiga barreira preconceituosa que anacronicamente ainda o conservava reduzido, na visão de grande parte da elite, a mero espetáculo para massas incultas ou a simples curiosidade científica e logrou ser reconhecido como postulante a arte de primeira linha. Dois acontecimentos históricos vieram, por fim, sedimentar esse novo *status* adquirido pelo cinema, bem como a redesenhar sua relação com a literatura. O primeiro foi a eclosão, principalmente na Europa, de diversos movimentos artísticos modernistas e de *avant garde* nas artes, como o futurismo, o surrealismo e o expressionismo. O segundo foi o advento da palavra falada no cinema. Com efeito, as novas técnicas de edição, ainda que originalmente tenham servido como modo de expressão do realismo e do objetivismo narrativo, acabaram por revelar potencial para exprimir radicais exercícios imagéticos e poéticos efetuados por artistas de vanguarda, ligados a movimentos modernistas. Não surpreende, pois, que o cinema tenha sido empregado ativamente como veículo dileto de manifestação pelos expressionistas – por exemplo, em *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), 1919, dirigido por Robert Wiene –, pelos surrealistas – como em *Um Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*), 1929, dirigido por Luis Buñuel –, e pelos formalistas russos – por exemplo, em *Câmera Olho* (*Cheloveks Kinoapparatom*), 1929, dirigido por Dziga Vertov.

Para alguns artistas e teóricos, o cinema então surgia como canal para a experimentação com rupturas temporais, manipulação de imagens e deformação do tempo que superavam as capacidades da literatura e mesmo a esta impunha a necessidade de transformar-se, sob pena de não mais ser capaz de representar adequadamente a nova realidade da sociedade moderna. E a resposta não tardou. Na Espanha¹¹, o movimento literário assumiu novas formas, com a incorporação de diversos recursos formais e cinemáticos vindos do mundo dos filmes. Nos Estados Unidos, John dos Passos, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, William Faulkner, entre outros, também se enveredaram, em sua literatura, pela seara das técnicas e usos cinematográficos, gerando um universo de obras altamente imagéticas, de intrincada decupagem e grande complexidade narrativa, nas quais se faz freqüente, por exemplo, a utilização de panorâmicas e de montagens fragmentárias de imagens, linguagem típica do cinema. Também na poesia a influência do cinema viu-se a colher frutos, com o surgimento da escola do chamado “imagismo poético”, disseminado por artistas da magnitude de Ezra Pound.

Associada a essa onda modernista de *avant garde* e experimentalismos, surgiu também no cinema tendência forte voltada ao documentário social. Antes do que se opor, no entanto, aos experimentalismos modernistas, esse tipo de documentário servia a um mesmo propósito: à confrontação do alegado conservadorismo e inadequação das formas tradicionais de expressão artística para exprimir a realidade social contemporânea. Tanto os envolvidos com o cinema *avant garde* como os envolvidos com o cinema social comungavam da certeza de que a literatura clássica havia excluído determinados temas de seu universo e não servia satisfatoriamente como meio de entendimento e promoção de mudança social. A atestar a inexistência de oposição real entre as duas escolas, surgiu na França, durante os anos de 1934 a 1940, movimento que pretendia amalgamar o realismo com o experimentalismo e que ficou conhecido como “realismo poético”. Movimento esse cujo diretor paradigmático talvez seja ninguém menos do que Jean Renoir.

Parte mais conservadora da elite, como seria de se esperar, reagiu ao enfrentamento proposto à literatura pelo novo cinema de forma negativa, não somente promovendo postura absolutamente impermeável às suas críticas e potenciais influências, mas rechaçando seus pontos de vista como ofensivos aos valores tradicionais, além de denunciá-los como infiltradores de visões distorcidas sobre a realidade.

Nos Estados Unidos, a associação entre inovações estilísticas e reclame por realismo e reforma social gerou filmes memoráveis como *Nada de Novo no Front* (*All Quiet on the Western Front*), de 1930, baseado no livro de Erich Maria Remarque, e *Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*), de 1940. Ambos propagavam críticas acerbas à mercantilização/fetichização da guerra e à separação social entre pobres e ricos na América. A reação do *establishment* contra os filmes ostensivamente políticos ficou clara quando o roteiro escrito por Seguei Eisenstein em 1931 para *Uma Tragédia Americana* (*An American Tragedy*), famosa novela de Theodor Dreiser, foi rejeitado pela Paramount, estúdio responsável pela realização do filme. De nada adiantaram os protestos feéricos do próprio autor do livro em favor da adaptação de Eisenstein, a escolha da Paramount recaiu sobre uma versão mais comportada, menos politizada e engajada, da lavra de Josef von Sternberg. A preocupação das autoridades com o avanço da visão reformista social em Hollywood (que depois desembocaria tragicamente no macarthismo) levou à auto-regulação do setor, com a

¹¹ A esse respeito, ver Nanclares (2005).

edição, em 1922, do assim conhecido Código Hayes, uma consolidação de normas de conduta que tinha por objetivo proteger os valores médios da sociedade norte-americana contra as investidas, considerada atentatórias ao decoro, do novo cinema crítico de Hollywood. Uma das conseqüências diretas da implementação do código foi a mudança no objeto das adaptações literárias então levadas a termo para o cinema, que passou a focar-se em obras reconhecidamente clássicas, principalmente do século XIX, cuja mensagem de crítica social, quando houvesse, pudesse ser dissimulada num ar de tradicional respeitabilidade para os censores ou, no mínimo, pudesse ser descontextualizada da realidade imediata dos espectadores contemporâneos.

Sem embargo, mais importante para o diálogo entre filme e literatura foi, na mesma época, a introdução da palavra falada no cinema. A novidade repercutiu no padrão estabelecido de fazer-se cinema em pelo menos três aspectos: reforçou e expandiu as possibilidades para o realismo; permitiu o rápido desenvolvimento de diálogos; e reafirmou a importância do objetivismo realista, na medida em que a existência de diálogos ampliou o espaço para a construção profunda de personagens, em torno dos quais a narrativa de parcela expressiva dos filmes, desde o cinema clássico, já começara a estruturar-se. Como fica claro, o advento da palavra falada gerou, pois, aproximação ainda maior entre cinema e literatura, tendo sido a década de 1930 e o início da década de 1940 a era de ouro, nos Estados Unidos, das adaptações cinematográficas de clássicos da literatura. De outro lado, contudo, houve também forte oposição aos filmes falados, que, na opinião de muitos, colocava em xeque a natureza singular e única do cinema como canal de expressão de idéias por meio da exibição de imagens em movimento. As conseqüências da introdução do som no cinema foram profundas e deram o tom das futuras críticas ao realismo narrativo, o qual se viu, ao menos inicialmente, revigorado com a adoção generalizada da novidade.

Os eventos nefastos ocorridos no bojo da Segunda Guerra Mundial provocaram uma onda de pessimismo sobre o novo cinema e a literatura. Os reclames no sentido da reforma social e da busca por uma sociedade mais justa – e da possibilidade da utilização efetiva do novo cinema e de uma literatura reformada nessa luta – restaram seriamente abalados ante o evidente fracasso prático de suas iniciativas. As elevadas aspirações deram lugar ao pessimismo, e a mitologia histórica contida nas grandes ideologias propagadas na literatura clássica passou a ser representada, no cinema, com desconfiança ou até franca hostilidade. Um cinema de tom marcadamente individualista e cético ganhou terreno, ante a

débâcle dos ideários políticos mais ambiciosos. Um dos filmes que melhor expressam a desilusão da época com a megalomania ínsita nas ideologias, seja derivada da pura cobiça ou do desejo de reformar a sociedade à custa da eliminação da imperfeição do mundo, é *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*), dirigido por Orson Welles em 1941.

Além dos aspectos econômicos, o conflito mundial também favoreceu os Estados Unidos com a imigração em massa de técnicos e cineastas vindos da Alemanha e de outros países europeus arruinados pela miséria e pela destruição geradas pela guerra. Von Stroheim, Fritz Lang e Billy Wilder foram alguns dos nomes de peso que trocaram a velha Europa pela América do Norte. Na bagagem trouxeram a experiência com a realização de filmes poéticos e de arte. A expressão específica mais evidente dessa influência do cinema estrangeiro, especialmente alemão, em Hollywood foi o surgimento do gênero *noir*, com suas estórias detetivescas ambientadas em cidades soturnas e violentas. Filmes como *Relíquia Macabra* (*The Maltese Falcon*), de 1941, *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*), de 1944, e *A Marca da Maldade* (*Touch of Evil*), de 1958, caracterizaram-se por contar estórias a versar sobre crimes e paixões malditas, num contexto em que a lei e a autoridade pública já não mais representavam ordem e segurança, mas constituíam parte do próprio sistema de corrupção e degeneração social. O estilo visual do cinema *noir* enfatizava as sombras, as indefinições de objetos e de pessoas e a confusão espacial, a par da complexidade narrativa, com múltiplos e fragmentados pontos de vista. Normalmente estruturado em tom confessional, dentro de uma narrativa em *voice-over*, os filmes *noir* centravam-se no drama do indivíduo semi-marginalizado ou isolado (o próprio detetive), que se sentia descentrado num mundo incerto e em feroz mudança. Novos autores populares como Dashiell Hammett, James Cain e Raymond Chandler tomaram o lugar antes ocupado por escritores clássicos do século XIX e suas obras tornaram-se objeto das adaptações do cinema *noir*. Tal conjunto de mudanças na percepção do valor da alta literatura pelo cinema provocou o fenômeno conhecido como a “desautorização dos escritores” (“*writer deauthorizing*”), que passaram a ser vistos, no âmbito do cinema, não mais como referência inquestionável de autoridade e legitimação, mas com a desconfiança daquilo que é identificado com determinada ordem social que tragicamente terminou em ruínas.

Dois acontecimentos impactaram profundamente a indústria do cinema estadunidense na virada dos quarenta para os cinquenta e aceleraram o processo de crescente distanciamento e independência entre estúdios e escritores. O primeiro foi a decisão das cortes

de justiça americanas no sentido de condenar os grandes estúdios de Hollywood pelo estrangulamento do mercado num cartel, de modo a violar as leis antitrustes com a monopolização de salas de cinemas, sistema de distribuição de filmes, entre outras atividades relacionadas. A consequência dessa jurisprudência foi a desarticulação do esquema integrado de produção de filmes que, até então, fizera de Hollywood a referência mundial em cinema de larga escala. Quem imediatamente se beneficiou desse novo estado de coisas, ampliando em muito sua produção de filmes nos anos subsequentes, foi o cinema independente, que, a seu modo, já vinha ganhando terreno com o advento das inovações estilísticas e da maior liberdade de adaptação narrativa introduzidas pelo cinema *noir*. O segundo acontecimento a marcar a história do cinema ao fim da década de quarenta foi o incremento da atuação investigativa do famigerado Comitê para Atividades Antiamericanas, liderado pelo senador republicano Joseph McCarthy, que passou a mirar precipuamente a comunidade cinematográfica de Hollywood, especialmente seus escritores e roteiristas, sob a suspeita de serem pró-soviéticos ou comunistas. Diversos homens e mulheres ligados ao cinema sofreram restrições à sua liberdade, cumprindo tempo na prisão, como os famosos escritores/roteiristas Bertolt Brecht e Dalton Trumbo – formalmente convocados, recusaram-se a auxiliar nas investigações do infame comitê –, ou restrições à sua atividade profissional, tendo sido incluídos na “lista negra de Hollywood”, o que significava ter emitida contra si verdadeira certidão de óbito profissional, ao menos nos limites da capital do cinema americano.

Na Europa, processo semelhante de desautorização da alta literatura ocorreu, o que pode ser atestado, por exemplo, na onda de filmes neo-realistas italianos ou nos documentários produzidos pelo novo cinema britânico. Consequência interessante desse processo foi que, se o realismo até os anos quarenta serviu de metro, ainda que não de modo unívoco e livre de tensões e contradições, para reforçar a distância existente entre cinema e literatura, o realismo das décadas de quarenta e cinquenta serviu, ao contrário, para aproximá-las. Isso somente foi conseguido graças ao esforço comum de reavaliação, sob perspectiva da dessacralização, do legado dos autores referenciais das tradições do cinema e da literatura, numa tentativa consciente de modernizá-los e contextualizá-los dentro da realidade histórica do pós-guerra.

A atitude crítica e independente do cinema em relação à literatura clássica reforçou os reclames daquele por reconhecimento, como arte autônoma e suficientemente rica, ao menos em pé de igualdade com a literatura, para representar a realidade social do mundo

moderno. Cineastas de vulto como Ingmar Bergman e François Truffaut foram mais longe e expressaram a opinião, em alguma medida retórica, de que basear o cinema na literatura era não somente desnecessário, mas contraprodutivo e verdadeiramente retrógrado. Coube ao teórico André Bazin mitigar essa confrontação extremada com a literatura, ao assinalar a influência inegável que o próprio neo-realismo italiano, por exemplo, revelava em relação à literatura norte-americana, na figura de escritores como William Faulkner, John dos Passos e Ernest Hemingway. Bazin chamava a atenção, contudo, para um novo tipo de teoria da adaptação, que enfatizava o diálogo e as trocas mútuas entre cinema e literatura, no qual esta funcionasse não como modelo a ser imitado, mas como inspiração, num jogo de intertextualidade recíproca. Na França, a maioria do cinema como arte autônoma levou à edição de diversas revistas especializadas em filmes e teoria cinematográfica, como *La Revue de Cinéma*, publicada pela primeira vez em 1946, e os *Cahiers du Cinéma*, primeira publicação datada de 1951, revistas cujo objetivo era ajudar a desenvolver uma cultura cinematográfica erudita que pudesse fomentar discussões e fornecer padrões próprios de crítica análogos àqueles encontrados na cultura literária.

Complementarmente à “desautorização dos escritores”, ocorreu a “reautorização dos filmes”, processo no qual a autoridade antes conferida aos literatos passou a ser atribuída aos diretores ou “fazedores de filmes” (*filmmakers*). De posse da câmera, foram eles percebidos como detentores da mesma força criativa e poderes narrativos que os escritores revelariam de posse de suas penas e rascunhos. Novas tecnologias e técnicas cinematográficas contribuíram para aumentar o controle dos diretores, e outros envolvidos no complexo processo do cinema, sobre os processos de confecção de filmes, como, por exemplo, novos tipos de câmeras (Arriflex), que permitiam maior mobilidade e dinamismo na construção das cenas. Alguns teóricos, como Maya Deren, estimulados por esse novo ambiente, chegaram finalmente a sugerir que o cinema constituiria uma linguagem ou uma forma de representação única e suficiente em si mesma, radicalmente distinta da literatura, o que, se entendido literalmente, poderia trazer para o centro da discussão a questão da tradução *versus* adaptação. Seja qual for a pertinência de falar-se em “autor” na produção de algo que é coletivamente realizado, a tentativa de substituição da figura do escritor pela do “fazedor de filmes” como autoridade legitimadora do processo mostrou, finalmente, que o cinema já caminhava por conta própria e não mais precisava da muleta literária para ser reconhecido como meio de expressão da alta arte.

A agitada década de sessenta, a década da contracultura, das confrontações episódicas entre Estados Unidos e União Soviética, dos movimentos de minorias e em favor da liberdade e dos direitos humanos, apontou três direções claras que o cinema, dali em diante, iria seguir: contestação do *status quo* social; afirmação de sua supremacia em relação à literatura, na qual, entretanto, o cinema continuaria, em grande medida, a basear-se, então ao argumento da intertextualidade; insistência do cinema hollywoodiano em transformar literatura clássica em grandes espetáculos fílmicos. Os ares mais ousados e contestadores vividos principalmente nos Estados Unidos exprimiram-se no cinema mediante a adaptação de obras literárias e dramáticas que se achavam à margem do *mainstream* e da tradição da literatura e do teatro clássicos. Filmes a lidar explicitamente com temas como sexualidade e escândalos políticos ou a questionar a santidade da família galgaram espaço nas telas dos cinemas. A censura, contudo, continuava viva e filmes como *O Homem do Prego* (*The Pawnbroker*), de 1964, e *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*), de 1966, que abordavam de forma ostensiva referidos temas, foram reprovados pela MPAA – órgão censor auto-regulatório dos estúdios de cinema. Essas reprovações e outras que se seguiram acabaram por gerar alteração nos próprios critérios da MPAA, de sorte a torná-los mais flexíveis e compatíveis com a realidade social dos anos sessenta, bem diferente daquela encontrada na década anterior.

Gradualmente, o processo de desautorização e reautorização da década de 1950 cedeu novamente lugar a uma troca simbiótica entre cinema e literatura, na qual ambos se viram a partilhar de uma base estética e teórica comum. Similarmente à modernidade que a linguagem cinematográfica conferiu à literatura nos anos vinte e trinta, a estrutura narrativa imagética e fragmentária dos filmes dos sessenta confluiu com as modernas técnicas da literatura para fomentar o que posteriormente, em sentido muito geral, veio a denominar-se de pós-modernismo, um tipo de “cosmovisão” baseada na ausência de discursos privilegiados, em múltiplos pontos de vista, em imagens instantâneas e fragmentárias e no relativismo. Um dos representantes mais destacados do movimento da denominada “nova novela”, Alain Robbe-Grillet, posicionou-se decididamente na confluência da linguagem cinematográfica com a linguagem literária, de modo a construir novelas nas quais exercícios visuais radicais dessem-se de um conteúdo semântico claramente acessível, numa inversão da hierarquia literária clássica entre sentido e imagem. Também a poetisa Adrienne Rich trilhou nessa

senda, ao fazer de sua literatura verdadeira colagem de versos a partir de estruturas narrativas heterodoxas presentes em filmes alternativos, como os de Godard.

A superação, ao menos nos meios mais progressistas, da idéia reducionista de que o cinema deveria apenas expressar ostensivamente por imagens aquilo que a literatura sugeria por meio de palavras possibilitou o estabelecimento de um diálogo intertextual que não mais se resumia à questão da adaptação mais ou menos fidedigna do livro para as telas. Um diálogo em que os dois, cinema e literatura, reconheciam-se como diferentes o bastante para que um e outro tivessem suas próprias estruturas e simbologias, mas próximos o bastante para que se pudessem fazer entender um pelo outro – em certa medida, para constituir uma unidade de sentido em formas diferenciadas de expressão. Exemplo disso são as obras *Teorema*, 1968, de Pier Paolo Pasolini, e *A Mulher Canhota (Die Linkshändige Frau)*, 1978, de Peter Handke, ambas escritas/produzidas, quase simultaneamente, por seus diretores/autores no formato de novela e no formato de filme, num exercício radical de intertextualidade.

O prestígio artístico do cinema finalmente conquistou a academia e durante os anos cinquenta e sessenta cursos específicos sobre cinema foram criados em diversos países, como na França e nos Estados Unidos, e incluídos nos currículos de humanidades no ensino superior. Ancorado nos estudos semióticos de Roland Barthes e nos estruturalistas de Levi-Strauss, para citar apenas dois importantíssimos *scholars*, a linguagem cinematográfica converteu-se em objeto de exame acadêmico-científico como um sistema de signos, assim como a literatura e a pintura, o que abriu a pertinente discussão sobre em que sentido o termo corrente “linguagem” estaria a ser usado na discussão, se como metáfora ou em sentido literal. As conseqüências de adotar-se uma ou outra posição constituem ponto relevante na presente dissertação e serão mais bem analisadas no tempo devido.

Em Hollywood, entretanto, o aspecto original de grande espetáculo do cinema, como regra geral, se manteve, o que consolidou uma interface mais tradicional entre cinema e literatura. Dessarte, a maior parte dos filmes hollywoodianos dessa época, anos sessenta e setenta, mantiveram sua dependência histórica para com os temas da literatura clássica, cabendo ao cinema estabelecer não relação de intertextualidade, mas de dependência para com a antiga tradição literária. Nessa ordem de idéias, o objetivo fulcral da arte cinematográfica seria tornar ainda mais grandioso, por meio da exibição de imagens, aquilo que a literatura

somente pôde, por suas próprias limitações materiais, sugerir. Essa onda de espetáculos cinematográficos baseados em histórias clássicas, da qual temos reflexos inquestionáveis até os dias de hoje, gerou a produção de filmes visualmente impactantes e de imensos orçamentos, como *Ben-Hur*, de 1959, *Laurence da Arábia (Lawrence of Arabia)*, de 1962, e *Doutor Jivago (Doctor Zhivago)*, de 1965, entre muitos outros. Com efeito, na concorrida era da televisão, tornou-se estratégia largamente empregada pelos estúdios, para atrair público aos cinemas, propagandear o tamanho da produção, os modernos recursos técnicos de reprodução, como o *widescreen* e o *technicolor*, além do nome das estrelas famosas. Num pólo oposto ao do “grande cinema”, porém, surgiram filmes como os de Robert Altman, que buscavam no teatro e não na clássica literatura novelística as referências sociais e estilísticas para a realização de filmes provocativos, em contraste com a estética e os valores mostrados nos filmes espetaculosos hollywoodianos.

A década de setenta também presenciou notável mudança no *background* cultural dos espectadores de filmes. Pela primeira vez na história havia então um público médio cujas referências cinematográficas eram certamente mais profundas do que suas referências literárias e que exigia do cinema um apuro técnico nunca antes demandado. A necessidade de legitimação direta pela literatura – e as tensões que a exigência gerava com o cinema – pareceu totalmente anacrônica e deslocada para esse novo público, que em grande medida reconhecia no cinema sua forma diletta e autorizada de expressão artística. As especificidades desse público formado pelo cinema não passaram despercebidas pela própria indústria cinematográfica. Mais e mais se produziram filmes que contavam com o conhecimento prévio de seus espectadores das referências e da linguagem estabelecidas pelo próprio cinema e não pela literatura. Os melhores exemplos dessa mudança talvez sejam os filmes *O Poderoso Chefão I (The Godfather I)*, de 1972, e *O Poderoso Chefão II (The Godfather II)*, de 1974, ambos dirigidos por Francis Ford Coppola, cujo estilo e narrativa supõem um espectador familiarizado com a forma e a história do cinema e não com a da literatura.

A adaptação da obra *O Iluminado*, de Stephen King, pelo diretor Stanley Kubrick, em 1979, mostra bem como restou profundamente alterada a relação entre cinema e literatura desde o início do século XX. Se antes, como ressaltamos alhures, o cinema voltou-se à literatura como forma de legitimar-se vicariamente numa tradição já consagrada (para depois rejeitar sua influência, ao afirmar-se como linguagem autônoma e auto-suficiente), os

anos oitenta e noventa mostraram que essas questões estavam, na prática, superadas. Dessarte, a influência recíproca de uma forma de expressão artística sobre a outra foi tamanha que, ao fim do século, as novelas já haviam assumido perspectivas imagéticas e de montagem típicas do cinema, ao passo que o cinema havia assumido preocupações narrativas e de caracterização de personagens típicas da literatura. A questão, portanto, passou a ser não mais a possibilidade *a priori* da realização de adaptações bem sucedidas, em face de alguma particularidade intransponível de uma ou outra linguagem, mas do sucesso na realização prática da adaptação. King, por exemplo, rejeitou a adaptação realizada por Kubrick não porque considerasse intraduzível para o cinema sua obra (até porque nada mais cinematográfico do que as próprias novelas de King), mas porque reprovou as alterações na estória introduzidas pelo diretor. A divergência, portanto, não se focou na natureza ou nas possibilidades transemióticas do cinema e da literatura, mas na forma específica como essas potencialidades quedaram utilizadas.

Os anos oitenta e noventa também acirraram o processo já há muito deflagrado de mercantilização do cinema e da literatura *mainstream*, de modo a reforçar dois pontos fundamentais: ambos, cinema e literatura, passaram a ter seu valor e significado medido não mais tanto em termos de uma dada estética ou discurso social, mas em termos de demandas de mercado; tanto cineastas quanto escritores foram progressivamente dominando, por opção ou questão de sobrevivência, as ferramentas uns dos outros, tendo em vista o padrão estético e narrativo semelhante que os consumidores passaram a exigir do cinema e da literatura, indistintamente.

As últimas décadas também testemunharam, na onda do efeito *blockbuster* de filmes como *Tubarão (Jaws)*, de 1975, dirigido por Steven Spielberg, o ressurgimento dos grandes estúdios, agora como braços de conglomerados de comunicação ainda mais amplos, a abarcar não somente a produção e a distribuição de filmes, mas também sua venda para consumidores individuais mediante vídeos-cassetes e seus sucessores em formato digital (dvds e, mais recentemente, *blu-rays*). A lógica por trás da atuação desses imensos conglomerados midiáticos não é diferente daquela que move os conglomerados em outras atividades econômicas de grande escala, como a do petróleo, a do aço, a de alimentos, entre outras, é a busca por lucros na exploração de *commodities* rentáveis. A política dos conglomerados de comunicação teve como conseqüência reforçar a tendência de aproximação entre cinema e literatura, nem sempre, contudo, num sentido favorável. A um, porque

estimulou a produção de novelas literárias nas quais o espaço para a construção psicológica de personagens foi reduzido, como também foi reduzida a complexidade das estruturas narrativas e da estória. A dois, porque desestimulou o experimentalismo e a inovação, em benefício de fórmulas prontas e genéricas. Tudo visando, evidentemente, à futura transformação do livro num potencial *blockbuster*.

Sem embargo, já se nota clara reação contra essa padronização empobrecedora da literatura e do cinema, como se pode constatar na tendência mais recente do cinema de voltar a produzir adaptações de obras clássicas, nas quais o espaço para a narrativa linear e a profundidade psicológica dos personagens seja revalorizada. Com certa ironia, pode-se ver nessa tendência de retorno aos clássicos – conquanto decerto haja também, dentro desse movimento, oposição de viés conservador, elitista e mesmo reacionário – expressão de resistência progressista à banalização da experiência literária e cinematográfica promovida pela onda do *blockbuster*. Banalização que pode até ter sido alimentada por apropriações empobrecidas do pós-modernismo, ao enfatizarem imoderadamente a ausência de estruturas da realidade, o relativismo, e a construção da identidade pessoal como pura colagem de imagens fragmentadas e de superfície.

O atual mercado de vídeos para venda em casa também permitiu que o ato de assistir a filmes pudesse se converter, de modo análogo ao que ocorre com a literatura, numa experiência pessoal, na qual o espectador, a modos do leitor, ganharia certo controle sobre a mídia, sendo-lhe franqueado interferir no processo de reprodução segundo seus interesses, por exemplo, por meio da utilização dos recursos de pausa, retrocesso ou avanço do filme, bem como o da repetição quadro a quadro, todos oferecidos nos aparelhos de leitura dos discos. Além disso, a disponibilidade dos filmes em vídeos ou arquivos de computador, muitas vezes acessíveis por simples comandos na *internet*, libertou o apreciador de cinema das limitações impostas pelas salas de cinema, com seus horários e programações, de modo que assistir repetidamente a determinados filmes ou comparar entre si determinadas adaptações tornou-se tarefa perfeitamente realizável, mesmo para simples diletantes. Tanto quanto se pode fazer com livros. Aliás, essa multiplicidade de versões disponíveis sobre a mesma obra literária, normalmente de fácil acesso no atual mundo da comunicação instantânea, parece ter sepultado definitivamente no imaginário do público de cinema a antiga idéia de que o sucesso de uma obra cinematográfica deva ser julgado simplesmente segundo sua fidelidade à obra adaptada,

o que valoriza, sem sombra de dúvida, as possibilidades do cinema como meio autônomo de expressão artística, distinto da literatura.

2. CINEMA E LITERATURA – CATEGORIAS GERAIS DE ANÁLISE, SEMELHANÇAS E DISTINÇÕES

Nesta seção pretendemos fornecer algumas categorias gerais, de ampla aceitação pelos teóricos, para a realização do estudo estrutural e comparativo entre cinema e literatura. Tais categorias, pela sua própria generalidade, servir-nos-ão apenas como uma primeira aproximação teórica do problema, uma propedêutica que nos permitirá, posteriormente, introduzir nossas próprias categorias específicas de análise e articulá-las com essas formas mais amplas e já consagradas de estudo estruturalista. Vale registrar, desde logo, que, em parte por razões teóricas e em parte por razões pragmáticas, nosso estudo empírico omitiu-se inteiramente da análise de possíveis influências cinematográficas tributárias da categoria geral de “Temas e Motivos” e, quase inteiramente, da categoria geral de “Personagens”. No início do próximo capítulo justificaremos, ainda que de forma sucinta, essas ausências.

A) Temas ou Motivos:

São as idéias em torno das quais giram o filme ou a obra literária. Não é o mesmo do que a moral da estória ou a mensagem da obra, que pode, ou não, existir (ao menos explicitamente). Diz respeito ao assunto geral tratado. Por exemplo, a questão do amor impossível em *Romeu e Julieta*. É comum uma única obra versar sobre vários temas, ainda que alguns possam ser mais importantes, do ponto de vista da lógica interna da obra, do que outros, como é o caso de *Hamlet*, na qual os temas da indecisão e do isolamento numa sociedade corrupta perpassam e fundamentam toda a estória. Normalmente as adaptações cinematográficas de obras literárias com mais de um tema enfatizam um ou outro desses motivos, o que proporciona múltiplas abordagens da obra. Constitui categoria analítica de caráter semântico (pois trabalha com a construção de significados), igualmente aplicável ao cinema e à literatura, embora nesta última seja comum haver maior número de temas, ou subtemas, numa mesma obra.

B) Personagens:

Em um sentido trivial e não problemático (de vez que a discussão sobre a natureza e os tipos de personagens é profunda na teoria literária), são os indivíduos que povoam e impulsionam, com suas ações, as histórias. Tradicionalmente são apresentados como personagens maiores ou menores, sendo que, no primeiro grupo, encontram-se os protagonistas – personagens pintados com características positivas – e os antagonistas – personagens pintados com características negativas –, muito embora essa classificação esquemática, a maior das vezes, somente sirva como modelo analítico, pois na prática (da boa literatura) é raro o personagem que apresenta somente características positivas ou negativas, salvo em paródias ou obras panfletárias. Também é comum a classificação em personagens planos ou redondos. Os primeiros são os personagens que basicamente servem como funções para o desencadeamento de acontecimentos nas narrativas (i.e. o condutor de carruagem que conduz o protagonista à mansão de seu antagonista, como ocorre em *Drácula*); os segundos são os personagens que apresentam densidade subjetiva e de cuja psicologia interna deflue seu comportamento na história. A depender da natureza da obra, se dramática ou novelística, os personagens podem ser, respectivamente, arrastados pelos acontecimentos ou sujeitos ativos deles. Dada a natureza imediata do cinema – isto é, as imagens são comumente mostradas e não sugeridas ao espectador –, a apresentação de personagens difere grandemente da literatura. Os esforços que nesta, a literatura, dedica o escritor à construção mental do personagem, no cinema amiúde se dedica à sua construção externa, às vestimentas, ao corte de cabelo, à altura, ao peso, ao gestual, entre outras minúcias, ainda que, num bom filme, tais características físicas sejam indícios da construção mental do personagem. Na literatura, a construção psicológica do personagem é feita de forma interna, no cinema, de forma externa. É comum haver maior gama de personagens numa obra literária do que numa obra cinematográfica. Ordinariamente constitui categoria de natureza semântica, pois a caracterização dos personagens, seus comportamentos e intenções concorrem, num exame mais profundo, à construção do sentido geral da obra.

C) Ponto de Vista:

Categoria importantíssima do ponto de vista formal, sintático, constitui a posição a partir da qual, tanto no cinema quanto na literatura, a narração¹² ou a descrição é realizada. Pode ser realizada a partir do ponto de vista de primeira pessoa – de um dos personagens – ou do ponto de vista de terceira pessoa, seja ela onisciente ou não acerca do que se passa na estória. Embora o ponto de vista esteja normalmente associado à narração, também o processo de descrição importa a assunção de determinado ponto de vista. Como é evidente, a adoção de certo ponto de vista tem claras implicações semânticas, pois acarreta assumir que a realidade da estória é fornecida a partir da consciência – das impressões e dos preconceitos – de um dado sujeito, seja ele, ou não, participante da estória. Nas novelas literárias, o espaço para múltiplos pontos de vista é largo, o que as aproxima do cinema, pois, neste, o dinamismo da câmera pode servir para continuamente alterar o ponto de vista adotado, do diretor (narrador em terceira pessoa) para algum dos personagens (narrador em primeira pessoa). Nas epopéias e na literatura clássica não é comum haver múltiplos pontos de vista, até porque seu foco não é a subjetividade dos personagens, mas os acontecimentos que os colhem no curso da estória. Nas novelas literárias e no cinema, contudo, é usual haver essa pluralidade de pontos de vista e foi justamente essa característica em comum que primeiro aproximou o cinema, na segunda metade da década de 1910, da literatura.

D) Enredo e Narração:

Enredo é a estória contada. Tradicionalmente são os acontecimentos e seu liame de causalidade, que conduzem a determinado desfecho. Em estórias não lineares, nas quais os eventos passados não servem necessariamente de explicação ou informação para o

¹² É importante distinguir narração (*voice*) de ponto de vista. Segundo Chatman (1981, p. 153):

“...point of view is the physical place or ideological situation or practical life-orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the contrary, refers to the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience. Point of view does *not* mean expression; it only means the perspective in terms of which the expression is made. *The perspective and the expression need not be lodged in the same person.*”

“...ponto de vista é o lugar físico ou situação ideológica ou orientação-mundana prática à qual os eventos narrativos se relacionam. Voz, ao contrário, refere-se ao discurso ou outros meios públicos pelos quais eventos e realidades são comunicados à audiência. Ponto de vista não significa expressão; apenas significa perspectiva em termos do que a expressão é feita. A perspectiva e a expressão não precisam estar localizadas na mesma pessoa.” (tradução minha).

Quem narra, narra sempre a partir de um determinado ponto de vista (foco narrativo), que pode não ser o seu próprio (focalização) – esse, por exemplo, é o caso do narrador onisciente em terceira pessoa, que nos relata as impressões privadas de um dado personagem.

que acontece posteriormente, essa relação lógica entre causa e efeito pode ser questionada ou mesmo desconstruída. Toda estória contada, seja baseada em pura ficção ou em eventos reais, somente o pode ser a partir de uma narração, que lhe dá forma. A estória é o conteúdo da narração, que é realizada sob um determinado ponto de vista (ainda que esse ponto de vista esteja eventualmente dissimulado na posição de um narrador oculto). Há várias modalidades de narração, segundo os diferentes tipos de ponto de vista pelo qual os eventos podem ser narrados – primeira ou terceira pessoa, narrador explícito ou implícito, onisciente ou não, etc. Para que haja narração é absolutamente necessário que existam duas linhas de temporalidade: a primeira é aquela em que os eventos acontecem (ainda que esta possa ser não linear ou não cronológica), e a segunda é aquela na qual os eventos são narrados. Não há narração fora de temporalidade, pois toda narração é histórica, isto é, implica a descrição de eventos acontecidos num momento anterior à narração. O enredo é a categoria semântica por excelência, pois estabelece o núcleo de significação da estória contada. Já a narração constitui categoria de suma relevância sintática, tanto para a linguagem cinematográfica quanto para a linguagem literária. Sem embargo, enquanto temos, na literatura, exemplos pacíficos de obras não narrativas, como o são os ensaios (ver, por exemplo, os escritos de Montaigne), é duvidoso se, no cinema, haveria espécie análoga, algo como um filme completamente “não narrativo”. O tema será tratado, com vagar, no capítulo quatro desta dissertação, quando tratarmos da questão concernente à necessidade, ou não, da existência do grande imagista.

E) Edição:

Trata-se das técnicas utilizadas na confecção do filme ou do livro para estabelecer seu ritmo. É por meio da edição que as idéias ou ações esboçadas em livro ou mostradas em filme são apresentadas como um contínuo, com começo, meio e fim. Em romances literários e no cinema, as cenas (formadas por um conjunto de imagens isoladas – planos ou *frames*) são montadas em seqüências, normalmente a formar uma unidade de significação, que mostra o início de execução de determinada ação até seu exaurimento, e depois costuradas em blocos sucessivos, de modo a apresentar a estória segundo sua cronologia narrativa interna. Muitos estudiosos apontam a correlação existente entre imagem isolada, cena e seqüência, no cinema, com palavra, sentença e parágrafo, respectivamente, na literatura. É o caso de Richardson (1973, p. 65):

“Language consists of vocabulary, grammar, and syntax. Vocabulary consists of words, which represent things or abstractions, while grammar and syntax are the means by which the words are arranged. The vocabulary of film is the simple photographed image; the grammar and syntax of film are the editing, cutting, or montage process by which the shots are arranged. Single shots have meaning much as single words do, but a series of carefully arranged shots conveys meaning much as a composed phrase does.”¹³

A correlação é interessante para mostrar como técnicas de edição próprias da literatura, como a utilização de frases curtas, podem encontrar seu análogo retórico no cinema, na hipótese concreta, por meio da utilização de cenas de curta duração. Entre os inúmeros recursos de edição usados, vale destacar, para o que importa na nossa comparação entre cinema e literatura, a montagem por atração griffthiana e a montagem por oposição eisensteiniana. A primeira, na qual se objetiva tornar o processo de montagem o mais sutil e fluido possível, é típica do cinema clássico e muito afeita à melíflua continuidade narrativa encontrada nas obras da literatura tradicional. A segunda, na qual se objetiva tornar o processo de montagem ostensivo, de modo a construir, nessa oposição, o próprio sentido da obra, é típica do cinema moderno e muito afeita à descontinuidade espacial e temporal da narrativa freqüentemente adotada na literatura contemporânea (hipótese da obra objeto de nosso estudo). Obviamente cuida-se de categoria estrutural, sintática, pois se refere diretamente ao modo de articulação entre cenas/proposições.

F) Cenografia:

Constituiu o mobiliário de cena, os móveis e demais objetos mencionados (pelo escritor) ou exibidos (pelo diretor) com a finalidade de ambientação. Em alguns casos, também personagens podem servir como elementos de ambientação e *mise-en-scène*, por exemplo, numa ação que se desenrole em rua movimentada no centro da cidade. Assim como

¹³ “Linguagem consiste de vocabulário, gramática e sintaxe. Vocabulário consiste de palavras, que representam coisas ou abstrações, enquanto gramática e sintaxe são os meios pelos quais as palavras são arranjadas. O vocabulário do filme é a simples imagem fotografada; a gramática e a sintaxe do filme são a edição, o corte ou o processo de montagem, pelos quais os planos são arranjados. Planos isolados têm significado de maneira parecida ao de palavras isoladas, mas uma série de planos cuidadosamente arranjados comunica significados de forma análoga ao de uma frase.” (tradução minha).

a caracterização dos personagens, a cenografia desempenha papel fundamental no entendimento dos significados da obra, na sua semântica, de vez que sua presença influencia na interpretação dos enunciados do filme ou do livro. De outra parte, distinguir os elementos cenográficos, que servem para ambientar a estória, da própria estória contada é fundamental para estabelecer a distinção entre descrição e narração. Dessarte, na descrição não existe temporalidade de eventos, mais rigorosamente, não existem eventos. Há apenas um discurso sobre o espaço físico. Caso ocorram eventos nesse espaço físico (introduzindo-se, desse modo, a temporalidade), a pretensão de relatá-los levar-nos-á para algo além de uma descrição, levar-nos-á para uma narração. A cenografia é categoria analítica aplicável tanto ao estudo do cinema quanto ao da literatura, embora no cinema sua importância seja maior, dado que a despreocupação, *verbi gratia*, com a composição do mobiliário na cena traduz, normalmente, deficiência na concepção do filme, ao passo que, na literatura, a ausência de descrição do mobiliário não necessariamente implica imperfeição do texto, mas apenas um menor comprometimento imagético da obra.

CAPÍTULO II

1. CINEMA E LITERATURA – CATEGORIAS ESPECÍFICAS DE ANÁLISE

Nesta seção apresentaremos nossa tipologia, constituída de quatorze rubricas distintas, para a análise e classificação da miríade de influências cinematográficas colhidas na obra *O Iluminado* (*The Shining*), de Stephen King. Iniciaremos o estudo com a explicação do sentido de cada uma das categorias específicas, sua relevância diante do material empírico coligido e, ainda, sua articulação não somente com a tipologia referida na Introdução desta dissertação (i.e. visual, aural, editorial e temporal), mas, também, com a teoria da linguagem, de sorte a identificar em que nível discursivo (i.e. sintático, semântico ou pragmático) mencionadas categorias poderiam ser mais bem enquadradas. As conseqüências desse correto enquadramento são de suma importância, uma vez que poderão demonstrar até que ponto o texto em exame está comprometido com a linguagem cinematográfica. Se esse compromisso, ainda que sólido, é algo alheio à forma do texto ou se, ao contrário, constitui sua própria estrutura. Se a influência imagética notada pertence, primordialmente, à ampla dimensão cinemática ou se pode pertencer, de fato, à dimensão especificamente cinematográfica.

É importante registrar, à partida, que as quatorze rubricas a serem propostas – embora devam apresentar, necessariamente, certo grau de aplicabilidade geral, pois toda tipologia que pretenda demonstrar a relação de similitude entre uma ocorrência particular de gênero pertencente a dada espécie (i.e. a obra *O Iluminado*, a literatura cinematográfica e a literatura, respectivamente) e outra espécie (i.e. o cinema), há de demonstrar também, por corolário, a relação fundamental de similitude entre qualquer ocorrência particular desse gênero (uma obra literária escrita sob a influência do cinema) e a outra espécie comparada (i.e. o cinema) – prendem-se, especificamente, à análise da obra *O Iluminado*, de Stephen King. Assim, a opção, por exemplo, pela separação das rubricas “Manipulação de Tempo via Recursos de Estilo ou Apelo à Razão” e “Manipulação de Tempo via Elisão ou Sugestão de Imagens” (que poderiam, teoricamente, estar fundidas), bem como a junção de diversas rubricas na rubrica geral “Descrição de Minúcias” (que poderiam, teoricamente, estar separadas) visam muito mais a atender às necessidades práticas de organização dos trechos efetivamente colhidos no livro em questão, que caem sob essas rubricas, do que a alguma

exigência teórica mais ampla ou profunda. Daí por que a escolha das rubricas poderia ter sido, em alguma medida, diferente caso o livro em questão fosse outro e outras fossem, ao menos em parte, as influências notadas no exame da obra singular.

Vale advertir ainda que nossa classificação não pretende cobrir toda a gama de possíveis influências da linguagem cinematográfica sobre a prosa de *O Iluminado*. Assim, nada falaremos em relação à categoria analítica geral dos “Temas ou Motivos” e muito pouco sobre a dos “Personagens”. Em parte porque tais categorias aparentemente têm apelo estruturante menor (e a presente dissertação ressalta principalmente os aspectos sintáticos desse intercâmbio); em parte porque a pesquisa, para bem ou para mal, há de ser delimitada em algum ponto. Tampouco pretendemos esgotar os trechos constantes do livro que, potencialmente, poderiam ser classificados nas rubricas ora propostas. Seja porque nossa pesquisa não foi acurada o bastante, seja porque o volume de trechos revelou-se avassalador (como no caso dos diálogos internos dos personagens, na rubrica “Preferência pelo Discurso Direito e por Onomatopéias”), muitas outras passagens – as quais, sob os mesmos critérios, igualmente poderiam ter sido selecionadas – quedaram simplesmente omitidas. Esperamos, contudo, que essa limitação não provoque danos de monta ao desenvolvimento desta dissertação. Mesmo porque, em muitos casos, trata-se da omissão de categorias analíticas ou de trechos específicos do livro cuja incorporação no presente trabalho, antes do que refutar nossas conclusões, queremos crer, talvez até as reforçassem.

Por derradeiro, deve-se lembrar que a arte cinematográfica é certamente tão variada em suas formas de manifestação quanto a própria literatura. Portanto, ao falarmos de determinado tipo de influência do cinema, é sempre bom termos em mente que nem sempre o que se está a considerar como paradigma (de influência) há de ser abraçado por todas as variedades de filmes. Ao contrário, assim como a literatura encontra-se em perpétuo desenvolvimento – e um desses frutos, precisamente, é a literatura cinematográfica –, também o cinema acha-se mergulhado num processo dinâmico semelhante, que continuamente altera suas feições (ainda que algo, obrigatoriamente, tenha de ser permanente, de sorte que um mesmo termo, como “cinema”, possa ser historicamente utilizado com o mínimo de coerência).

Passemos agora à explicação do conteúdo da já referida tipologia mais geral (visual, aural, temporal, editorial), do conteúdo de nossa própria classificação de quatorze

rubricas e da articulação entre uma e outra, bem como das relações por elas estabelecidas com as três dimensões da linguagem (sintaxe, semântica, pragmática).

1.1. VISUAL

Nesta categoria estão aglutinadas todas aquelas rubricas que veiculam influências imagéticas e espaciais típicas do cinema e que representariam manifestações daquilo que *scholars* americanos normalmente denominam de “visualização cinematográfica” (“*cinematic visualization*”). Sinteticamente poderiam ser taxadas como preocupações concernentes à composição visual do lugar da estória e à caracterização física de seus personagens. Trata-se de categoria marcadamente semântica, pois lida com elementos que visam à atribuição de significados aos fatos narrados – não constitui, portanto, categoria estruturante da literatura cinematográfica, ainda que, sem embargo, seja de capital importância, porquanto manifesta o conteúdo da imaginação literária influenciada pelo cinema. Três são as rubricas que abrigamos sob esta classificação. Vamos a elas:

A) Descrição de Minúcias

Com esta rubrica pretendemos assinalar a obsessiva preocupação do texto com a descrição de detalhes, da *mise-en-scène* que cerca os personagens e ambienta a estória, tais como o mobiliário, pequenos objetos e detalhes¹⁴, distâncias e posições relativas entre objetos e pessoas, direções de movimentos dos personagens, iluminação. Minúcias essas que revelam

¹⁴ No dilúvio de minúcias imagéticas constantes de *O Iluminado* chamamos a atenção para uma que nos parece particularmente interessante, a onipresente menção à mão (direita ou esquerda) com a qual os personagens seguram objetos. Não parece haver outra explicação para essa curiosa obsessão informativa do que a admissão de que seja tributária do imagismo: a preocupação com o detalhe justifica-se porque devemos “ver” o personagem. Não se trata de idiosincrasia da prosa de *O Iluminado*. Gustavo Nanclares aponta a fixação de escritores com a minuciosa descrição corporal de personagens, particularmente de detalhes das mãos de personagens, em seu estudo de caso sobre a literatura espanhola de vanguarda da primeira metade do século passado, e não tem dúvidas em tributá-la à influência direta do cinema. Confira-se:

“Lo que me interesa destacar es el modo en que el motivo cinematográfico de la mano ha dado pie a un texto que bien podemos calificar de vanguardista. Una de las grandes influencias del cine en la narrativa de vanguardia se puede detectar precisamente en la apabullante presencia de objetos y descripciones <<fotogénicas>> en esta narrativa. Como la cámara se regodea en los objetos e trata de dotarlos de actitud, de vida, sacando de ellos nuevas sensaciones y sentidos por medio de perspectivas novedosas, movimientos, la luz, o cualesquiera trucos visuales e imaginistas, así también el narrador de vanguardia puebla su novela que no son ya mero decorado en el fondo de la página, sino agentes de la narración que adquieren vida propia y cobran un protagonismo desconocido hasta entonces.” (Nanclares, 2005, p. 233).

uma preocupação imagética e espacial típicas do cinema, muitas vezes aproximando as descrições realizadas de verdadeiros inventários de cena, a modos do que ocorre em determinados roteiros cinematográficos de cunho mais técnico. Em não poucas ocasiões, o que obviamente é revelador, essas descrições exaustivas estão intimamente associadas a um passeio do olhar do narrador ou do personagem, que ora se aproxima e ora se afasta dos objetos (e dos outros personagens), emulando uma “câmera olho”, a manifestar-se por meio de *wide shots*, *close-ups*, planos médios, *tilts*, *scans*, *fadings*, entre outros recursos.

Dentro desta rubrica, são as seguintes as classes de evidências (ou indicações), que colhemos ao longo do livro, para atestar (ou sugerir) a influência semântica da linguagem cinematográfica na obra:

A.A) Menção à direção do movimento das personagens – como ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “Then he nudged the handlebars to the left and was traveling up Main Street, the snowmobile coursing smoothly through the white light thrown by the streetlamps.” (“Virou o guidão para a esquerda e tomou a rua principal, o *snowmobile* andando suave pela luz dos postes da rua.”). O único modo possível pelo qual esse tipo de informação específica (i.e. virar o guidão para a esquerda) poderia ter relevância seria no caso de o evento em questão já ter sido narrativamente estruturado, no momento mesmo da urdidura do texto (não se cuidaria apenas, portanto, de possível interpretação *a posteriori* por parte de um leitor mais simpático ao imagismo) como um complexo, um *continuum* de imagens. O objetivo da narração no trecho citado não é, assim, somente informar o leitor acerca do que fazia o personagem naquele exato momento da narrativa, mas de, no limite, mostrar-lhe a cena (i.e. estratégia de imediatização da narrativa), o que visualmente realizava então o aludido personagem.

A.B) Detalhamento visual para ambientar a cena – como ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “Padded leather seats and backs. Gleaming dark Formica tables, an ashtray on each one, a book of matches in each ashtray, the words Colorado Lounge stamped on each in gold leaf above the batwing-door logo.” (“Mesas lustrosas de fórmica escura, um cinzeiro sobre cada uma, uma caixa de fósforos em cada cinzeiro, as palavras Salão Colorado gravadas em dourado acima da porta de vai e vem.”). A preocupação imagética com a descrição, aqui, vai muito além de meramente compor a cena com alguns objetos, atingindo nível de detalhamento profundo, ao fazer-se referência, por exemplo, aos cinzeiros e, mais do que isso,

às caixas de fósforos postas sobre cada cinzeiro (como num *close-up*). A ênfase do texto não está somente na sua mensagem narrativa principal, que seria o ingresso do personagem no Salão Colorado, mas também na ambientação da cena. A descrição objetiva do espaço afigura-se, no trecho, tão importante quanto a narração temporal dos fatos. Constituiu clara evidência da tentativa ostensiva do escritor de, no limite de possibilidade da palavra escrita, exhibir-nos a imagem (i.e. imediatizar a narrativa) e não apenas de narrar-nos literariamente os acontecimentos.

A.C) Descrição de cada seguimento de movimento dos personagens – como ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “With the silver in his hand he walked over to the telephone booth by the keymaking machine and slipped inside.” (“Com os trocados na mão, caminhou até a cabine telefônica, ao lado da máquina de fazer chaves, e entrou.”). Note-se o expediente narrativo utilizado. Em vez de simplesmente informar-se ao leitor que o personagem faz uma ligação telefônica, opta-se no texto por relatar, passo a passo, sua ida até a cabine telefônica – com os “trocados na mão” – e sua posterior entrada na dita cabine. O trajeto assume importância que, em princípio, não pareceria relevante para a narração, isto é, para a transmissão da mensagem. Essa relevância surge quando se tem em mente a composição imagética do texto. Em resumo, a descrição de cada um dos movimentos do personagem, por mais banais que sejam, justifica-se porque o trecho é composto segundo um *continuum* de imagens. Mais uma vez, a tentativa é mostrar (visualmente) ao leitor o caminhar do personagem e não apenas referi-lo ou apontar qual era sua intenção ao caminhar.

A.D) Composição modal da ação – como ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “He started down the path to the topiary, switching the hedge-clipper over to the other hand.” (“Caminhou para a topiaria, passando o aparador de uma das mãos para outra.”). A informação de que o personagem “caminhou para a topiaria” é, no caso, complementada por observação, do ponto de vista narrativo completamente marginal, acerca do aparador, que era passado “de uma das mãos para outra”. É notável como na prosa de *O Iluminado* esse tipo de construção se repete: *uma oração principal acompanhada de uma oração subordinada reduzida de gerúndio ou de infinitivo*. É a esse tipo de construção discursiva que denominamos de “composição modal da ação”, na qual em complemento à informação narrativa principal (que pode ser carente de conteúdo visual), veiculada na oração principal, agrega-se um adendo referente ao modo particular como o personagem desempenhava sua ação (marcadamente visual). O apelo imagético existente em tais orações subordinadas é

evidente. Basta atentar-se para o fato de que em regra expressam, no livro em exame, modos particulares de execução de atividades cujo núcleo verbal reside em comportamentos publicamente aferíveis e, portanto, visuais, v.g., jogar o aparador de uma mão para a outra. Trata-se de outro indício da profunda estruturação imagética do texto, do *continuum* de imagens e da estratégia de imediatização da narrativa, na medida em que revela a preocupação recorrente com o fortalecimento (legitimação)¹⁵ do discurso da literatura cinematográfica por meio do obsessivo apelo à imagem.

B) Leitura de Placas e Mensagens

Com esta rubrica pretendemos assinalar a constante presença na narrativa da sugestão de placas e mensagens que são lidas pelos personagens, como ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “A CLOSED sign stood on a little tripod at one end of the pool;” (“Um aviso de FECHADO estava sobre um tripé sobre uma das extremidades da piscina;”). A estruturação imagética do trecho é evidente por pelo menos duas razões. A primeira é que o termo “FECHADO” encontra-se grafado em letras maiúsculas, o que mostra a intenção do narrador de reproduzir não somente a mensagem da placa, mas a própria forma como ela possivelmente estava escrita. A segunda é que a informação de que a piscina encontrava-se interditada não é fornecida ao leitor separadamente da imagem, mas, ao contrário, está contida na própria descrição do lugar. Um recurso narrativo muito mais simples seria o de apenas declarar que o personagem estava ao lado de uma piscina interditada, sem nenhuma menção à placa de interdição, muito menos à sua leitura. Seria, sem dúvida, mais simples, mas não seria imagético, porque acarretaria “cegar” o leitor, ao retirar-lhe toda a informação visual, de modo a produzir o indesejável efeito (dados os evidentes objetivos imagéticos do texto) de afastamento físico da cena. Dessarte, com a eventual supressão da explicação visual de como a referida informação fora obtida, haveria um descolamento do universo cognitivo do personagem do universo cognitivo do leitor, pois a este último escaparia a consciência de

¹⁵ Na prosa cinematográfica o constante apelo à imagem não é um *plus*, mas condição necessária para conferir legitimidade à narrativa. Com efeito, numa prosa que se propõe a reduzir tanto quanto possível a distância entre o lócus da narração e o lócus dos fatos narrados, por meio da estratégia da imediatização da narrativa, é justamente a onipresença de elementos visuais que garante a manutenção do “contrato de confiança” estabelecido entre narrador e leitor. Eventual quebra mais pronunciada dessa exigência por um *continuum* de imagens (uma das cláusulas constantes do “contrato”) acarreta o enfraquecimento da disposição do leitor em cumprir com sua parte na avença, a saber, integrar-se no mundo ficcional proposto pelo narrador. O descumprimento de compromissos

como aquela fora alcançada. O resultado, em última análise, seria o alongamento da distância entre o narrador e o leitor. Distância essa que é justamente o que a estratégia de imediatização imagética empregada no livro procura, a todo custo, reduzir.

C) Marcação de Lugar e Disposição Espacial de Objetos

Com esta rubrica pretendemos apontar a preocupação do texto com o fornecimento de eventuais marcações de posição para os personagens e com a fixação da posição relativa ocupada pelos objetos cênicos tanto uns em relação aos outros como em relação aos personagens.

Quanto ao primeiro caso (marcação de posição de personagens), é o que ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “Then they were walking up to the door and Mommy had come down to the porch to meet them and he stood on the second step and watched them kiss.” (“Então eles caminharam até a porta, onde estava mamãe, que tinha descido até a entrada para encontrá-los. Danny parou no segundo degrau e assistiu ao beijo dos dois.”). A narração não somente nos fornece a posição inicial/de entrada de todos os envolvidos na cena como, também, a posição de cada um no momento culminante – o beijo – e a posição final ao exaurir-se a ação. Esse detalhamento posicional, que realça o trajeto em que se dá a movimentação dos personagens, assemelha-se à dinâmica cênica tipicamente cinematográfica, não somente pelo seu evidente apelo visual, mas também pela ausência de marcação da posição de saída dos personagens (isto é, o exaurimento da ação não é seguido pela indicação da saída dos personagens da cena), o que, se houvesse, poderia aproximar a narrativa da dinâmica teatral, mais do que da cinematográfica.

Já quanto ao segundo caso (personagens em relação a objetos) – é o que ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “Ullman whisked away the attic floor plan and put it on the bottom of the pile.” (“Ullman tirou a planta do sótão de cima da mesa e colocou-a embaixo da pilha.”). Notar o nível de minúcia do texto, no qual se declara a posição da planta em relação à pilha de folhas. A abundância desse tipo de detalhe informativo absolutamente marginal, sobre a posição espacial de objetos uns em relação aos outros e também em relação a pessoas, é mais uma evidência (ou ao menos mais um indício) da estruturação imagética do texto. Sim,

imagéticos na prosa cinematográfica gera efeito trágico para o sucesso da narrativa: provoca a impressão de que seu conteúdo é falso.

porque excluída a possibilidade de que a menção à posição dos objetos venha a cumprir papel na construção de imagens, torna-se difícil entender qual poderia ser o interesse narrativo nesse tipo de informação.

1.2. AURAL

Nesta categoria estão aglutinadas todas aquelas rubricas que veiculam influências sonoras típicas do cinema e que representariam manifestações daquilo que, em paralelo à denominada “visualização cinematográfica”, poderíamos batizar de “auricularização cinematográfica”. Sinteticamente, constituiria o conjunto de recursos literários tendentes à composição da ambientação sonora do lugar da estória e à formatação dos diálogos entre personagens (preferencialmente a formatação pelo discurso direto, pois a simulação da efetiva presença do leitor no momento da ocorrência do diálogo demanda a forma direta, presencial – mais um aspecto da estratégia da imediatização da narrativa e do *continuum* de imagens/sons). Trata-se de categoria marcadamente semântica, pois lida com elementos que visam à atribuição de significados aos fatos narrados – não constitui, portanto, categoria estruturante da literatura cinematográfica, ainda que, sem embargo, seja de capital importância, porquanto manifesta o conteúdo da imaginação literária influenciada pelo cinema. Três são as rubricas que abrigamos sob esta classificação. Vamos a elas:

A) Som como Ambientação de Cena

Com esta rubrica pretendemos chamar a atenção para determinada característica do texto que consiste na referência expressa e intensiva a ruídos e barulhos diversos tais como estalos, rugidos, zumbidos, assovios, gemidos, cliques, campainhas, chocalhos, estampidos e a toda essa cepa particular de recurso sonoro, inclusive à ausência absoluta deles, como ocorre nas hipóteses em que ao silêncio (não poucas vezes) é feita menção explícita na narrativa. O objetivo desse apelo literário ao sonoro é duplo: a) contribuir para a construção objetiva da cena ou da seqüência, ajudando a veicular seu significado ostensivo; e b) contribuir para a construção de atmosferas e ambientes adequados ao desenvolvimento da narrativa, ajudando a veicular seu significado implícito. O objetivo “a” é alcançado mediante a utilização do recurso em seu sentido denotativo; o objetivo “b”, em seu

sentido conotativo. Tomemos como exemplo o seguinte trecho: “The chains had built up rust since the close of the season, and they squealed like things in pain.” (“As correntes tinham criado ferrugem desde o encerramento da temporada e rangiam como se sentissem dor.”). A menção ao rangido se presta, numa dimensão denotativa, a compor o significado ostensivo daquela proposição específica, qual seja, o de que as correntes estavam enferrujadas e era relativamente difícil movê-las. Já numa dimensão conotativa, implícita, a menção ao rangido cumpre, de seu turno, pelo menos dois papéis: reforça o onipresente e difuso clima de suspense (que perpassa toda a estória narrada) e transmite, em particular, o desconforto e o deslocamento do personagem naquele momento específico de sua ação.

Em *O Iluminado* o recurso ao sonoro é amiúde empregado de forma análoga a uma banda sonora incidental de filme. Constitui, portanto, recurso de natureza semântica ou pragmática, pois se presta a auxiliar na construção, respectivamente, do significado ostensivo – uso denotativo –, e do(s) significado(s) implícito(s) – uso conotativo – das cenas ou seqüências.

Embora a utilização de índices narrativos sonoros para veicular significados não seja desconhecida da literatura clássica, é no cinema que esse tipo de recurso encontra seu meio privilegiado de expressão. Precisamente porque, ao contrário da literatura, o som, no cinema, assim como a imagem, é imediato e não mediado pela sugestão da palavra escrita. Essa característica do cinema, transposta para a literatura tributária da arte fílmica, implica sensível incremento no emprego dos índices narrativos sonoros, o que se pode constatar, no presente caso, pelo grande volume de trechos que ultimamos identificar em nossa pesquisa empírica do livro.

B) Execução de Músicas

Com esta rubrica buscamos assinalar a existência de um sem-número de menções a execuções de músicas que funcionam, no correr da narração, como verdadeiras bandas sonoras de filme. É o que se passa, por exemplo, no seguinte trecho: “...the jock concluded cheerily, and then compounded Hallorann's misery by playing "Seasons in the Sun.”” (“...concluiu alegre o locutor, aumentando a tristeza de Hallorann quando tocou *Seasons in the Sun*.”). Embora o personagem esteja mesmo a escutar a música – não se cuida,

portanto, de uma trilha sonora situada fora da diegese¹⁶, como sói acontecer com a trilha musical no cinema –, a frequência com que tal ocorre e a fina articulação lógica existente entre a escolha da música mencionada e o contexto diegético específico indica que a função da música não se restringe, tão-somente, à ambientação do lócus em que se movem os personagens, mas também inclui a preparação de um ambiente adequado para a leitura da narrativa. Em outras palavras, embora situada formalmente dentro da diegese, a banda sonora musical aludida em *O Iluminado* parece apontar, também, para fora desse universo ficcional, isto é, para o universo do leitor¹⁷. É a essa ubiqüidade da música em *O Iluminado* – está dentro do universo dos fatos narrados, mas igualmente está dentro do universo da narração – que desejamos referir ao assinalarmos, sob mais esse ângulo, a influência do cinema na estrutura narrativa do livro.

C) Preferência pelo Discurso Direito e por Onomatopéias

Com esta rubrica pretendemos assinalar a preferência narrativa de *O Iluminado* pelo emprego do discurso direto e por onomatopéias.

Em relação ao discurso direto, impende analisar dois tipos de casos: sua utilização em diálogos entre personagens (físicos ou sobrenaturais); sua utilização em diálogos internos¹⁸. Do primeiro, diálogos entre personagens, temos um exemplo no seguinte

¹⁶ Diegese: tudo o que pertence à estória contada no mundo suposto ou proposto pela narração.

¹⁷ Nesse sentido, é exemplar a menção à música de baile e de orquestra nos momentos em que os personagens são introduzidos, de modo cada vez mais agressivo, às entidades sobrenaturais do hotel. O recurso funciona como *leitmotif*, sendo empregado de forma análoga ao cinema – o som rememora ao espectador/leitor determinado personagem ou acontecimento passado, sem que ele lhe seja mostrado, de modo a sugerir-lo por alusão. Constatação semelhante, em relação ao uso de *leitmotif* na prosa da escritora argentina Beatriz Guido, é feita por Gibson (2001, p. 120): “In *La Caída* the predominance of asynchronous over synchronous sound continues, joined to a new and important facet of the use of sound: the leit motif.” “Em *La Caída* a predominância do som assincrônico sobre o sincrônico continua, juntamente com um novo e importante aspecto do uso do som: o *leitmotif*.” (tradução minha).

¹⁸ Os diálogos internos, em *O Iluminado*, funcionam como a “vocalização” do pensamento dos personagens. Na maioria das vezes acham-se intercalados, na forma de parênteses, no meio de narrações realizadas em terceira pessoa. Formalmente, essa distinção é assinalada mediante a utilização de tempos verbais distintos: presente para o trecho da “vocalização”, passado para o trecho em discurso indireto. O efeito narrativo criado lembra aquele obtido no cinema com o emprego da chamada *voice-over*: franqueia-se o acesso ao universo interno do personagem verbalizando-lhe os pensamentos. Sem embargo, contrariamente ao que se poderia talvez suspeitar, essa “vocalização” do pensamento não acentua os traços da narração, o que, aparentemente, seria conflitante com a estratégia da imediatização da narrativa. Explica-se. Como o objetivo da narrativa cinematográfica é fazer encarnar o leitor, o máximo possível, na pele do narrador intradieético, o que se passa na cabeça do personagem também deve se passar, por isomorfia, na cabeça do leitor. Os traços da narração, portanto, não seriam ressaltados simplesmente porque restaria abolida a distância (evidentemente, a percepção dessa distância pelo leitor) entre o espaço-tempo da narração e o espaço-tempo dos fatos narrados. O oposto ocorreria se, no lugar da

trecho: ““Step around the desk, if you will, Mr. Torrance. We'll look at the floor plans.” “--- Dê a volta na mesa, por favor, senhor Torrance. Vamos dar uma olhada nas plantas dos andares.” A opção do texto pelo discurso direto, em lugar de simplesmente informar ao leitor, em segunda mão, que Jack Torrance aproximou-se de seu interlocutor para examinar as plantas do hotel, revela, mais uma vez, o compromisso de *O Iluminado* com a imediatização do discurso. Do segundo, diálogos internos, temos um exemplo no seguinte trecho: “His feet were moving (*feet don't fail me now*) before he realized it.” (“Seus pés se moviam – *pés não me falhem agora* – antes que percebesse”). Também aqui temos a evidenciação do compromisso narrativo como a imediatização da narrativa, na medida em que o discurso indireto ou indireto livre, então empregado na frase, abruptamente cede lugar – a mudança é formalmente marcada com a interrupção da frase por parênteses – para o discurso direto, que irrompe a modos de um fluxo de consciência. Busca-se a eliminação, no limite, da mediação operada pela palavra escrita, de sorte a transformar a narrativa literária numa narrativa imagética e auricularizada, fundamentalmente cinematográfica, na qual imagem e som, dentro de certos limites impostos pela própria mídia, não sejam sugeridos, porém mostrados – “vê-se” a imagem e “ouve-se” o som.

O mesmo ocorre em relação à reprodução literal (e não somente à referência) de ruídos, como se observa no seguinte trecho: “Hummmmmmm. Click/clank. Above them now. The rattle of the gate accordioneing back, the bump of the doors opening and closing. Then the hum of the motor and the cables again.” (“Hmmm. Clink/clank. Acima deles agora. O chacoalhar da grade se abrindo, a batida das portas se abrindo e se fechando. Em seguida, o ruído do motor e dos cabos novamente.”). Para além da mera referência ao ruído do elevador a se movimentar, opta-se por tentar-se reproduzir, realisticamente, o som das portas e dos cabos a se moverem, numa onomatopéia. Similarmente ao que dissemos sobre o uso do discurso direto, também aqui se percebe o compromisso narrativo do texto com a estratégia da imediatização, pois não basta, na tentativa radical de transformar a narrativa literária numa narrativa cinematográfica, referir o som ou o ruído, há que se reproduzi-lo.

voice-over, fosse utilizada a *voice-off*. A razão é que a *voice-off*, por definição, refere-se a instância narrativa situada fora da diegese. Mais uma vez, Gibson (2001, p. 114) chega a conclusões semelhantes às nossas, no tocante ao emprego da *voice-over* na prosa cinematográfica: “In *La Caída* (1956) there is a much more noticeable use of ‘voice over’ which in this third person novel plays a most important role in conveying Albertina’s thoughts.” “Em *La Caída* (1956) há um uso muito mais evidente da *voice-over*, a qual, nesta novela em terceira pessoa, cumpre papel de fundamental importância na revelação dos pensamentos de Albertina.” (tradução minha).

1.3. TEMPORAL

Nesta categoria estão aglutinadas todas aquelas rubricas que veiculam influências típicas da linguagem cinematográfica na administração e no controle da fluência do tempo da narração. Sinteticamente, constituiria o conjunto de recursos literários cujo objetivo primordial seria a manipulação do tempo da narrativa, seja por meio da exploração de técnicas estilísticas do discurso – o marcador de ritmo é a própria cadência das palavras –, seja por meio da sugestão ou da elipse de imagens – o marcador de ritmo é a velocidade em que se sucedem as imagens sugeridas (ou suprimidas) no texto –, seja por meio dos “ruídos narrativos” – o marcador de ritmo é a própria fluência objetiva dos fatos presenciados (tentativamente) pelo leitor. É esse o aspecto específico da utilização de recursos estilísticos e de sugestão ou elisão de imagens que nos interessa quando falamos da categoria “temporal”, ainda que, eventualmente, possam tais expedientes narrativos revelar também outra função, que não o controle do ritmo. Trata-se, pois, de categoria marcadamente sintática, pois lida com elementos que visam à construção de estruturas narrativas aptas a permitir a atribuição de significados aos fatos narrados. Isto é, categoria que lida com os tipos de ligações estruturais que se estabelecem entre as imagens (i.e. cenas) e os blocos de imagens (i.e. seqüências), de modo a que seja criado um espaço discursivo (i.e. o texto articulado) no qual os significados das cenas e das seqüências possam ser transmitidos. Três são as rubricas que abrigamos sob esta classificação. Vamos a elas:

A) Manipulação de Tempo via Recursos de Estilo ou Apelo à Razão

Com esta rubrica objetivamos demonstrar a maciça utilização, em *O Iluminado*, de recursos literários de controle de ritmo cujos efeitos obtidos (tentativamente) são similares àqueles alcançados pelo emprego de recursos análogos no âmbito cinematográfico. É o que ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “She looked down the stairs again. (...) Ten steps down, a dozen, a baker’s dozen. (...) Now seventeen, now eighteen, now nineteen.” (“Olhou os degraus novamente. (...) Dez degraus, doze, treze. (...) Dezesete, dezoito, dezenove.”). A contagem dos degraus tem o objetivo óbvio de criar o suspense. Isso é ultimado mediante a manipulação do tempo da narrativa, no qual se protraí e se qualifica (no caso, com suspense) essa temporalidade, de modo a aproximar a experiência

da leitura, o máximo possível, da experiência dos fatos narrados. A tentativa, confessadamente, é eliminar, no limite, a distância entre o tempo do leitor e o tempo da estória, o tempo da narração e o tempo dos fatos narrados. O efeito produzido, ou ao menos tentado, é semelhante ao de uma câmera subjetiva que estivesse a assumir a posição dos olhos do personagem; personagem esse que segue cuidadosamente a descer, degrau a degrau, a escada. É bem verdade que manipulações de tempo não são, evidentemente, exclusivas do cinema. Contudo, é no cinema que a atomização e a distensão do tempo ganham maior possibilidade de expressão, vide o emprego dos recursos, respectivamente, do *freezing* e da câmera lenta/acelerada, artifícios de difícil reprodução na literatura. Sem embargo, a presença de expedientes narrativos como contagens (hipótese em tela), reticências, hesitações verbais de personagens, repetições de palavras, etc, principalmente quando são ostensiva e rotineiramente utilizados como marcadores de ritmo, como é o caso da obra ora em exame, aponta na direção de uma aproximação da literatura com o cinema, precisamente porque tais recursos literários funcionam (tentativamente) de modo similar às técnicas de manipulação temporal típicas da arte cinematográfica, como as já mencionadas técnicas do *freezing* e da câmera lenta/acelerada.

A par desse tipo de manipulação de ritmo, que poderíamos designar, vagamente, de manipulação própria ou fenomênica – i.e. a manipulação é efetivamente realizada e não apenas indicada pelo narrador –, há um segundo tipo de manipulação que não implica a tentativa de simular a experiência narrada no próprio ato de ler. Confira-se, por exemplo, o seguinte trecho: “It had seemed slow subjectively, inside his head, but it must have all happened in less than a minute. It only seemed slow the way some dreams seem slow. The bad ones.” (“Tinha parecido lenta subjetivamente, pois tudo deve ter acontecido em menos de um minuto. Pareceu lento da mesma forma que sonhos parecem lentos. Os sonhos ruins.”). Nesta passagem não há nenhuma tentativa de reproduzir, via palavra escrita, a experiência vivida pelo personagem com a lentidão dos acontecimentos narrados (não se repetem palavras, não se usam reticências, nenhum recurso que tal para dar a sentir ao leitor o que efetivamente seria experienciar essa lentidão). Em vez disso, o narrador apenas diz, explicitamente, dirigindo-se à razão discursiva do leitor, como essa experiência deve por ele ser bem entendida. A manipulação, aqui, se é que de manipulação rigorosamente se trata, tem por objetivo atingir a consciência do leitor, por meio de transmissão de informação ostensiva. Já na manipulação fenomênica ou própria, o objetivo não é atingir a consciência do leitor,

mas, ao reverso, seu inconsciente, de modo a fazê-lo viver a experiência do personagem, antes do que compreendê-la (que sequer é necessário para o sucesso da narração).

B) Manipulação de Tempo via Elisão ou Sugestão de Imagem

Com esta rubrica pretendemos ressaltar o emprego de técnicas literárias que visam à construção de estruturas aptas a transmitirem significados por meio da elisão ou da pura sugestão de imagens.

Do primeiro caso, da elipse de imagem, temos um exemplo no seguinte trecho: “He stood in the doorway, fumbled to his right, and found the switch plate. Two bulbs in an overhead cut-glass fixture came on.” (“Parou na entrada, bateu a sua direita e encontrou o interruptor. Duas lâmpadas num lustre de vidro se acenderam”). A opção por registrar-se explicitamente a procura do personagem pelo interruptor e a posterior ligação das luzes é curiosa precisamente porque omite a informação narrativa mais óbvia, qual seja, a de que ele efetivamente pressionou o botão do interruptor para acender as luzes. A estratégia pela qual se transmite essa mensagem, por meio de um tipo de elipse de imagem (ou, mais rigorosamente, de sugestão de imagem), sinaliza a influência da narrativa do cinema na medida em que, inversamente aos processos quotidianos naturais pelos quais nossa memória “edita” nossa experiência, aqui foi retida a informação visual adjetiva e suprimida a informação visual substantiva. Há, portanto, clara manipulação narrativa mediante a qual a supressão artificial da imagem principal é compensada pela justaposição das imagens prévia e posterior ao evento supresso. Daí porque, numa leitura despreocupada, não damos conta de sua falta. Como sói acontecer durante o transcorrer de *O Iluminado*, não é somente a mensagem (o personagem acendeu a luz) o que se deseja transmitir, mas também certa ambientação, certa atmosfera, fundamentalmente certas imagens que, elas próprias, veiculam o sentido geral da seqüência. Eis a justificação narrativa da elipse. A preocupação com a estruturação imagética do texto, ademais, revela-se na própria maneira como, concretamente, a elisão de imagem ocorre, mediante a absoluta ausência de menção aos estados internos e volitivos do personagem, fiando-se a narrativa exclusivamente na descrição de seu comportamento observável, a modos da narrativa behaviorista consagrada, por exemplo, na sempre imagética literatura *noir*.

Do segundo caso, da pura sugestão de imagens, temos um exemplo na seguinte passagem: “Jack came out onto the porch, tugging the tab of his zipper up under his chin,

blinking into the bright air.” (“Jack veio até a varanda, fechando o zíper até o pescoço, e estranhou a luminosidade do ar.”). Não é necessário declarar expressamente que fazia frio, pois tal informação se subteme do contexto e da afirmação de que Jack, ao sair, fechou o zíper até o pescoço. A imagem sugerida no texto (i.e. Jack a fechar o zíper do casaco) já é, portanto, suficiente para veicular o significado da cena (i.e. fazia frio). Mais do que isso, ter clara em mente essa imagem de Jack a fechar o zíper revela-se de relevância para a adequada compreensão do significado subtendido, que fazia frio. Deveras, constitui mais um recurso típico do cinema o emprego de imagens para veicular sentidos, sem necessidade de explicitação ostensiva, por meio da palavra escrita ou falada, da intenção significativa, como ocorre, similarmente, no trecho comentado. Note-se que, ao contrário do tópico anterior (eclipse de imagem), neste o que há é a veiculação de significados mediante a exibição (ou sugestão) de imagens, ao passo que, naquele, o que há é a elisão de imagem sem que o significado geral da seqüência seja alterado substancialmente. Em resumo, aqui se exhibe a imagem, no tópico anterior se a suprime.

C) “Ruídos Narrativos” Espaciais e Temporais

Com esta rubrica procuramos ressaltar a existência, em *O Iluminado*, de composições frasais que poderiam ser consideradas, do ponto de vista da literatura clássica, errôneas ou inadequadas, por não observarem a distinção entre tempo da narração e tempo dos fatos narrados, mas que, do ponto de vista do estudo da influência do cinema sobre a literatura, afiguram-se menos como possíveis equívocos e mais como evidências dessa influência. Referimo-nos, neste passo, à utilização do advérbio de tempo “*now*”/“*agora*” e dos advérbios de lugar “*here*”/“*aqui*” e “*there*”/“*ali*”. Segundo os cânones da ortodoxia, como toda narração envolve a interação entre duas linhas temporais distintas (i.e. a da narração e a dos fatos narrados), não se deve confundir o lócus pertencente ao narrador e o lócus pertencente aos acontecimentos sobre os quais fala a narrativa. Por corolário, quando o narrador se referir ao mundo diegético, estará obrigado a empregar advérbios de tempo e lugar que expressem esse seu afastamento físico dos fatos narrados (ainda que ele tenha, porventura, deles participado, o simples fato de narrá-los, *a posteriori*, já provocaria esse distanciamento). É por isso que, na narração, a menos que a referência seja o próprio tempo e espaço da narrativa, há

de conjugar-se o verbo no tempo passado e não o presente¹⁹. Da mesma maneira, leciona a ortodoxia, em relação aos mencionados advérbios de tempo e lugar. Devem-se empregar aqueles que exprimam esse afastamento, como “*over there*”/“lá” e “*in that moment*”/“naquele momento”, em lugar de “*here*”/“aqui” e “*now*”/“agora”.

Não é o que se verifica, contudo, na prosa de *O Iluminado*.

Dessarte, aflora de maneira comum na obra em comento a utilização dos advérbios de tempo e lugar por último citados (de aproximação), em lugar dos primeiros (de afastamento). Por exemplo, no seguinte trecho: “The tears which had threatened all day now came in a cloudburst and she leaned into the fragrant, curling steam of the tea and wept.” (“As lágrimas, que ameaçaram sair o dia todo, agora vieram num aguaceiro e Wendy se inclinou sobre a fumaça perfumada e sinuosa do chá e chorou.”). A que se deve essa particularidade? Seria mero e inconveniente “ruído narrativo”, no caso citado, temporal, da prosa de King? Um descuido técnico? Nossa resposta é negativa. Ora, não constituiu necessariamente erro aquilo cuja utilização, ainda que heterodoxa, se presta a um determinado fim. Em *O Iluminado*, o emprego dos advérbios de aproximação cumpre, precisamente, esse fim: aproximar o lócus da narração e o lócus dos fatos narrados; o ritmo da narração ao ritmo dos acontecimentos narrados. E não é mesmo de causar surpresa. Afinal, se o objetivo da prosa literária fundada cinematograficamente é suprimir, no limite, a intermediação da palavra escrita e o fosso espaço-temporal cavado entre o relato e o evento, nada mais natural que também a forma do discurso venha a abraçar esse objetivo. É precisamente a que se prestam os “ruídos narrativos”, no tangente aos advérbios de tempo e espaço, encontrados na prosa de *O Iluminado*.

1.4. EDITORIAL

Nesta categoria estão aglutinadas todas aquelas rubricas que veiculam influências típicas da linguagem cinematográfica no concernente à sugestão de posicionamento e movimentação de câmera e à montagem de seqüências. Sinteticamente, constituiria o conjunto de recursos literários cujo objetivo primordial seria promover a

¹⁹ A utilização de advérbios de aproximação pelo narrador não parece causar estranheza no leitor moderno. Contudo, o emprego de tempo verbal presente no lugar do passado, na narração, já não goza da mesma naturalidade de recepção. Essa diferença na postura de leitura – aceitação no caso dos advérbios, rejeição no

formatação, a edição e a articulação dos planos e sons sugeridos no texto. Trata-se, pois, de categoria marcadamente sintática (notar, entretanto, a ressalva que faremos em relação à natureza híbrida da rubrica “Som como Índice de Ações Simultâneas e de Montagem de Seqüências”), pois lida com elementos que visam à construção de estruturas narrativas aptas a permitir a atribuição de significados aos fatos narrados. Isto é, categoria que lida com os tipos de ligações estruturais que se estabelecem entre as imagens (i.e. planos/cenas) e os blocos de imagens (i.e. seqüências), de modo a que seja criado um espaço discursivo (i.e. o texto articulado) no qual os significados das cenas/planos e das seqüências possam ser transmitidos. Três são as rubricas que abrigamos sob esta classificação. Vamos a elas:

A) Som como Índice de Ações Simultâneas e de Montagem de Seqüências

Com esta rubrica pretendemos assinalar a larga presença no texto de passagens nas quais o recurso sonoro funciona como elemento de ligação entre eventos distintos. É o que ocorre no seguinte trecho: “Crash. Crash. Crash. Splintering wood. A bellow of rage and satisfaction. REDRUM. Coming.” (“Crash, crash, crash. Madeira lascando. Um berro de raiva e satisfação. REDRUM. Aproximando-se.”). Aqui, os gritos do pai e o taco de roque a bater contra a madeira são diretamente relacionados com a fuga de Danny. Mais do que simultaneidade, o recurso sonoro é utilizado para demonstrar relação de causalidade entre as ações. Esse tipo de relação, de causalidade, é a forma mais forte pela qual o recurso sonoro pode ser empregado como elemento para a costura de ações e cenas. Contudo, há outras formas, mais fracas, de tecer essa ligação. No curso de nosso estudo, identificamos pelo menos outras duas: a relação de simultaneidade pura – quando a incidência sonora serve para dar a conhecer ao leitor, ou a determinados personagens, a ocorrência simultânea de dois ou mais eventos, sem, contudo, provocar alteração nas ações daqueles envolvidos nas cenas; e a relação antecipatória – quando a incidência sonora serve para sugerir ao leitor, ou a determinados personagens, a possibilidade de ocorrência de determinada ação, antecipando o que está por vir. Um exemplo simples demonstrará o que queremos dizer. Suponhamos a seguinte cena: um personagem dorme em sua cama. Repentinamente um grito horrível, vindo de alguém que está fora da cena, o desperta. O personagem pode: dar de ombros, virar-se para o outro lado e continuar a dormir; correr para verificar imediatamente do que se trata; deixar

para depois. No primeiro caso temos relação de causalidade – a narração migra daquele espaço cênico inicial, delimitado pela objetiva da câmera ou pela palavra escrita, para revelar outro espaço, rumo ao qual o personagem se dirige –; no segundo, de simultaneidade pura – não há alteração espacial explícita na narrativa, apenas se confere determinado significado ao sono do personagem –; no terceiro, antecipatória – não há alteração espacial explícita e imediata na narrativa, mas se antecipa alteração que provavelmente virá a ocorrer. A relação de causalidade, por operar transformação explícita do espaço cênico contido na narração original ou na objetiva da câmera (envolve, portanto, o emprego de técnicas de edição), revela natureza sintática – serve com elemento de ligação articulada entre duas unidades independentes de planos/imagens. A relação antecipatória, por prometer essa alteração futura, poderá, ou não, ter natureza sintática; terá se a promessa for cumprida, caso contrário, será semântica. Já a relação de simultaneidade pura não tem natureza sintática, mas meramente semântica, porquanto a utilização do recurso sonoro não provoca nenhuma alteração explícita no espaço cênico, apenas qualifica a ação inicial, que permanece inalterada.

B) Montagem Circunstancial de Seqüências com Câmera Objetiva

Com esta rubrica intentamos sublinhar a larga utilização, em *O Iluminado*, de técnicas literárias que evocam o efeito produzido pelo uso de câmeras objetivas no cinema. Isto é, de técnicas literárias caracterizadas por uma narração fundada em exaustivas descrições imagéticas e/ou auriculares (ponto de vista imagético/auricular “neutral”, como se fosse o de uma testemunha privilegiado do evento – o escritor/narrador, normalmente não onisciente, situado fora da diégese) e em composições que remetem à edição tipicamente cinematográfica. Essas técnicas envolvem a articulação narrativa dos planos/imagens e sons aludidos no texto mediante a sugestão do emprego de *travellings* de aproximação ou afastamento, *zoom-in* e *zoom-out*, *scans*, alternância de primeiro e segundo planos, planos gerais, *medium shots*, *long shots* e *extreme long shots*, *close-ups*, *fadings*, contra-planos, entre outros recursos. Não poucas vezes, tais recursos são combinados de sorte a sugerirem a construção de longos e complexos planos-seqüências, que funcionam não somente para dar vida ao olhar perscrutador do narrador/escritor/diretor (numa composição de câmara objetiva), mas, também, ao eventual olhar do personagem (numa composição de câmera subjetiva).

da prosa cinematográfica). Nesta dissertação, contudo, limitar-nos-emos a registrá-la.

Cabe aqui uma explicação.

Por “câmera objetiva” entendemos, em um sentido talvez demasiadamente impreciso, a sugestão, contida numa narrativa literária, de que o olhar que revela ao leitor o espaço cênico em que se desencadeia a estória pertence ao narrador, tipicamente um narrador em terceira pessoa, não onisciente, posicionado fora da diegese. É o que ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “He left the apartment, locked the door behind him, put the key under the rush mat, and ran down the outside steps to his converted Cadillac.” (“Saiu do apartamento, trancou a porta, colocou a chave debaixo do capacho e desceu as escadas externas para seu Cadillac conversível.”). Inexiste, nesse trecho, qualquer indicação de que o personagem em questão sirva como intermediário para a descrição das imagens pelo narrador. Em outras palavras, inexiste indicação de que ele, o personagem, seja o instrumento para a revelação da realidade diegética. Ao contrário, a estrutura do texto mostra que o personagem é apenas mais um componente da cena, à qual tem acesso o leitor, como se fosse testemunha privilegiada dos eventos, via narrador não onisciente e posicionado fora da diegese, independentemente da consciência (dos olhos) desse mesmo personagem.

C) Montagem Circunstancial de Sequências com Câmera Subjetiva

Com esta rubrica desejamos demonstrar a constante utilização, em *O Iluminado*, de técnicas literárias que evocam o efeito produzido pelo uso de câmeras subjetivas no cinema, isto é, de câmeras que se aproximam, ou mesmo se identificam, com o ponto de vista imagético e/ou auricular de um personagem específico da trama. Não se trata – o que seria trivial e em nada contribuiria para robustecer a tese da aproximação entre cinema e literatura – de meramente identificar a ocorrência de focalização episódica da narrativa em determinado personagem, seja por meio da narrativa literária em primeira ou terceira pessoa (onisciente). Em outras palavras, não se cuida de comprovar que a narrativa eventualmente se vale dos olhos e ouvidos de um dado personagem (seja por meio de narração em primeira pessoa, seja por meio de narração em terceira, procedida por um narrador onisciente) para dar a conhecer ao leitor o que se passa na estória. Não é isso. Nosso objetivo é mostrar que a utilização de pontos de vista no correr do livro apresenta características tipicamente cinematográficas, porquanto fortemente ancorada na alusão a imagens e sons. Essa ancoragem se consubstancia, a modos do que também se dá nos casos de sugestão de câmera objetiva, na articulação narrativa dos planos/imagens e sons aludidos no texto mediante a sugestão do

emprego de *travellings* de aproximação ou afastamento, *zoom-in* e *zoom-out*, *scans*, alternância de primeiro e segundo planos, planos gerais, *medium shots*, *long shots* e *extreme long shots*, *close-ups*, *fadings*, contra-planos, entre outros recursos. Nos casos de câmera subjetiva, a eventual combinação desses recursos pode gerar planos-seqüências igualmente subjetivizados, nos quais o olhar do personagem focalizado passearia, por exemplo, desde um pequeno detalhe, revelado num *close-up*, até o horizonte distante, descortinado num *extreme long shot*.

A sugestão de subjetivas, em *O Iluminado*, pode assomar de maneira mais ou menos flagrante (i.e. sugestão de subjetivas explícitas ou de subjetivas implícitas), conforme se declara, ou não, expressamente no texto, que a informação visual ou auditiva fornecida ao leitor decorre da intermediação realizada por um personagem específico.

Conseqüentemente, por sugestão de subjetivas explícitas entendemos aqueles segmentos do texto nos quais o foco da narrativa recai ostensivamente sobre um dado personagem. É o que ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “Now, heart thumping loudly in his chest, he came around the corner and looked down the hall past the extinguisher to the stairs.” (“Agora, o coração batendo forte no peito, fez a curva e olhou no corredor, depois do extintor, a escada!”). O olhar do personagem revela, ao leitor, o extintor e a escada, funcionando como o meio ou o instrumento que os desvela. Temos, portanto, situação narrativa inversa à de um tipo, já referido, de câmera objetiva, na qual o olhar privilegiado do narrador (terceira pessoa fora da estória) revelaria o extintor e a escada + o personagem a observá-las. Na narração objetiva o personagem reduz-se, apenas e tão-somente, a mais um elemento na cena. Na narração subjetiva, alarga-se e destaca-se ontologicamente dos demais elementos da cena para tornar-se o agente revelador da própria realidade diegética (i.e. personagem X extintor + escada).

De outra parte, entendemos por sugestão de subjetivas implícitas aqueles segmentos do texto nos quais o foco da narrativa parece, dado o contexto, recair sobre determinado personagem. É o que ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “He crossed the kitchen again and shut off the lights. He stood in the darkness for a moment, thinking, wanting a drink. Suddenly the hotel seemed full of a thousand stealthy sounds: creakings and groans and the sly sniff of the wind under the eaves where more wasps' nests might be hanging like deadly fruit.” (“Atravessou a cozinha novamente, apagou as luzes. Ficou parado por um

instante na escuridão, pensando, desejando um gole. De repente, o hotel parecia estar cheio de milhares de sussurros: estalos e gemidos, e o assobio furtivo do vento sob as telhas, onde talvez mais ninhos de vespas estivessem pendurados como frutos venenosos.”). Embora não haja correlação textual expressa entre a presença do personagem no local e a revelação dos ruídos ao leitor, porquanto não se declara literalmente ter sido o ato do personagem de escutar o silêncio que resultara na descoberta dos ruídos – fosse tal declarado e teríamos então uma sugestão de subjetiva explícita –, parece razoável supor que a presença do personagem seja condição necessária para que os ruídos possam ser mencionados, isto é, que tenha o personagem assumido a posição de revelador da realidade diegética. Essa suposição baseia-se no fato de que há no trecho analisado, pelo modo como sua sintaxe é estruturada (v.g. um primeiro período no qual se manifesta a intencionalidade do personagem, seguido de um segundo período no qual se declara haver-se percebido – quem percebeu? certamente foi o próprio personagem – o ambiente externo), evidente aproximação entre o universo privado do personagem e a ocorrência dos eventos narrados. Mais rigorosamente, há relação entre a disposição mental do personagem – no caso, sua imersão voluntária na escuridão do hotel – e o reconhecimento, por parte do leitor, acerca da ocorrência dos eventos externos – no caso, ruídos e barulhos que povoam o edifício. Em suma, a disposição mental do personagem surge como condição de possibilidade para que os ruídos do hotel sejam percebidos pelo leitor, analogamente ao que se passa, na narração cinematográfica, com o emprego da câmera subjetiva.

Destaque-se que a possibilidade da existência, no cinema, de múltiplas posições narrativas intermediárias, situadas entre os pontos de vista clássicos e estanques de primeira e de terceira pessoa, a oscilarem de um pólo objetivo (do narrador extradiegético) a outro subjetivo (do personagem), é já assinalada por Chatman (1980, pp. 159-160):

“If he wishes to underline a character’s point of view, however, the director has two options. The actor can be so placed in the frame as to heighten our association with him. For example, his back or side profile may appear on an extreme margin of the screen. As he looks into the background we look with him. The other (or ‘montage’) convention uses a simple match-cut: if in the first shot the character looks off-screen, to right or left or front or back, and there follows a cut to another setup within his eyeshot, we assume that he has in fact seen that thing, from that perceptual point of view. And we have seen it with him. (Or vice versa: we may see the thing first and

secondly cut to the character looking at it.) (...) But if he wishes, the director of the film can completely identify our vision with the character's, positioning his camera's lens not only alongside the character, but inside, literally behind his eyes."²⁰

D) Montagem Estrutural de Seqüências

Com esta rubrica procuramos colocar em relevo a existência, em *O Iluminado*, de trechos nos quais a presença de técnicas de edição (ou modos de filmagem) tipicamente cinematográficas afigura-se tão evidente e a tal ponto determina a estrutura da narrativa que seu eventual desprezo comprometeria – ao contrário do que se dá nas duas rubricas imediatamente anteriores de nossa classificação, daí porque as denominamos de montagem “circunstancial” e não “estrutural” – o entendimento mais elementar do que está a ser contado, porque implicaria o não reconhecimento do modo como necessariamente se articulam, na narrativa, as imagens isoladas em blocos de imagens. Não pretendemos dizer, com isso, que o leitor deva estar consciente dessas técnicas tributárias da arte fílmica para que possa entender o que se passa na estória, mas que, sem essa pré-compreensão do texto como tentativa de fazer-se cinema por meio da palavra escrita, passagens há no livro que se tornariam avessas à interpretação.

É o que ocorre, por exemplo, no seguinte trecho: “The mallet hesitated at the top of its swing. Hallorann had begun to come around, but Wendy had stopped patting his cheeks.” (“O taco hesitou no ar. Hallorann começara a voltar a si e Wendy parara de dar tapinhas em seu rosto.”). Afigura-se absolutamente imprescindível que o leitor reconheça que a primeira frase retrata uma linha de acontecimentos simultânea, porém distinta, daquela retratada na segunda frase, sob pena de incidir no erro de acreditar que o taco a hesitar no ar teria por destino o corpo de Hallorann e não o de Danny. A passagem em comento é sintaticamente montada e articulada de acordo com os princípios da descontinuidade espacial

²⁰ “Se ele quer acentuar o ponto de vista de um personagem, entretanto, o diretor tem duas opções. O ator pode ser posicionado no quadro de modo a intensificar nossa associação com ele. Por exemplo, suas costas ou perfil podem aparecer numa margem extrema da tela. Enquanto ele olha para o fundo, nós olhamos com ele. A outra (ou ‘montagem’) convenção usa uma simples composição de cortes: se na primeira cena o personagem olha para fora da tela, para a direita, para a esquerda, para frente ou para trás, e então se segue um corte que mostra outro espaço cênico dentro de seu campo de visão, nós assumimos que foi isso que ele de fato viu, daquele ponto de vista perceptual. E nós o vimos com ele. (Ou vice-versa: nós podemos ver antes e, em seguida, corta-se para o personagem vendo também aquilo que já vimos). (...) Mas se ele quiser, o diretor do filme pode identificar completamente nossa visão com a do personagem, posicionando sua lente de câmera não apenas junto ao personagem, mas dentro, literalmente atrás de seus olhos.” (tradução minha).

da narrativa²¹, e o entendimento prévio acerca da possibilidade de utilização legítima desse recurso é condição para que o leitor possa engajar-se com sucesso no jogo de linguagem exegetico do texto.

Sem embargo, é óbvio que técnicas de edição como as aqui referidas não são exclusivas do cinema (embora seja no cinema que encontrem sua forma mais profícua de expressão). Contudo, sua adoção com tamanha naturalidade e funcionalidade numa obra como *O Iluminado* demonstra que o fenômeno dificilmente poderia ser explicado, convincentemente, como mera coincidência ou simples circunstância superficial a aproximar o discurso literário e o cinematográfico. Ao contrário, a explicação profunda há de deitar raízes na inescapável constatação de que a narrativa do livro alimenta-se, flagrante e, em alguma medida, deliberadamente, da linguagem tipicamente cinematográfica.

1.5. UM CASO ESPECIAL

A) Metáforas Cinematográficas

Com esta rubrica buscamos chamar a atenção para as menções feitas no curso de *O Iluminado* a filmes específicos bem como, em geral, para as comparações que têm por objeto o cinema. Por exemplo, na seguinte passagem: “Stairs and hallways and ceilings and rooms aflame like the castle in the last reel of a Frankenstein movie.” (“Escadas, corredores, tetos e quartos em chamas como o castelo no último rolo de um filme de Frankenstein.”). Embora esse tipo de evidência da influência do cinema não seja estruturante da prosa cinematográfica nem cumpra papel substancial na narrativa (não se trata de influência que possa ser classificada como aural, visual, editorial ou temporal – o mais certo talvez seja dizer, simplesmente, que se cuida de influência pragmática e estilística), é inegável que tais metáforas revelam, mais uma vez, o diálogo permanente que trava o texto com a arte cinematográfica. Mas não só isso. Demonstra também (provavelmente o mais importante) que é pressuposto no livro esteja o leitor mediantemente habituado ao mundo do cinema, tanto com a experiência de assistir a filmes como, em algum nível, com a história das produções

²¹ Este exemplo específico enquadra-se muito bem na categoria do “sintagma alternante”, segundo a tipologia proposta por Christian Metz. Para uma exposição da tipologia sintagmática de Metz (da qual não trataremos nesta dissertação), incluindo as objeções históricas contra ela levantadas, ver Stam (2000), principalmente o capítulo intitulado *The Question of Film Language*.

cinematográficas. Em suma, pressupõe certa tradição, que deve ser compartilhada por um público previamente educado pelo cinema.

CAPÍTULO III

1. NOTA PRELIMINAR SOBRE A FORMA DOS COMENTÁRIOS E O SIGNIFICADO DOS DESTAQUES NOS TRECHOS COLETADOS

Em nossa análise dos trechos coletados no livro, individuados por números romanos dentro da mesma rubrica, adotamos dois tipos de comentários. Um é o comentário geral, que igualmente se aplica a todos os trechos classificados na rubrica em questão, e se localiza, quando existe, logo abaixo do título da rubrica. Outro é o comentário específico, que se localiza, quando existe, junto ao trecho particular que está a ser examinado. Com o fito de bem diferenciar os comentários dos trechos comentados, adotamos fontes diversas para cada um (*times new roman* para os trechos do livro e *gloucester MT extra condensed* para os comentários). Já os destaques (partes sublinhadas), eventualmente introduzidos no texto original, cumprem o papel de apontar, quando for necessário, o segmento exato do trecho a que se relaciona o comentário geral ou específico. Quando houver mais de um comentário específico em um mesmo trecho, cada segmento estará acompanhado de um número indo-arábico – (1), (2), etc. –, de modo a que se possa identificar com facilidade e exatidão o específico segmento objeto de cada comentário. Optamos por incluir nossa tradução dos trechos selecionados para o português logo em seguida ao original em inglês, ainda que tal escolha possa tornar, infelizmente, um pouco mais cansativa a leitura dos comentários.

2. CLASSIFICAÇÃO E COMENTÁRIO DOS TRECHOS COLETADOS

2. 1. DESCRIÇÃO DE MINÚCIAS

I. “Ullman stood five-five, and when he moved (1), it was with the prissy speed that seems to be the exclusive domain of all small plump men. The part in his hair was exact, and his dark suit was sober but comforting. (...) There was a red carnation in the lapel (2), perhaps so that no one on the street would mistake Stuart Ullman for the local undertaker.”

I. “Ullman media um metro e sessenta e se locomovia (1) com aquelas maneiras afetadas que parecem ser exclusividade de todo homem gordo e baixo. O cabelo era

bem repartido, e o terno era escuro, sóbrio, mas confortável (...). Tinha um cravo na lapela, (2) talvez para que ninguém na rua tomasse Stuart Ullman pelo agente funerário local.”

COMENTÁRIO: (1) Caracterização de Ullman mediante menção ao movimento. (2) Apelo a pequenos detalhes visuais para caracterizar o personagem.

II. “No returning smile from Ullman. He slipped Jack's application back into the file. The file went into a drawer. (1) The desk top was now completely bare except for a blotter, a telephone, a Tensor lamp, and an in/out basket. Both sides of the in/out were empty, too. (2)

Ullman stood up and went to the file cabinet in the corner. (3) ‘Step around the desk, if you will, Mr. Torrance. We'll look at the floor plans.’ He brought back five large sheets and set them down on the glossy walnut plain of the desk. (4) Jack stood by his shoulder, very much aware of the scent of Ullman's cologne.”

II. “Ullman não sorriu. Colocou o formulário de Jack de volta na pasta e devolveu-o à gaveta. (1) A mesa estava agora completamente limpa, exceto por um mata-borrão, um telefone, uma luminária e uma caixa de entrada e saída de papéis, que também estava vazia. (2)

Ullman levantou-se e foi até o arquivo do canto. (3) ‘Dê a volta na mesa, por favor, senhor Torrance. Vamos dar uma olhada nas plantas do hotel.’ Trouxe cinco folhas grandes de papel e colocou-as sobre a mesa de nogueira polida. (4) Jack ficou de pé ao lado, sentindo o perfume da colônia de Ullman.”

COMENTÁRIO: (1) e (3) Descrição exhaustiva de cada movimento realizado por Ullman, num continuum de imagem. (2) Inventário de cena. (4) Detalhamento do número de folhas de papel, mais uma indicação de continuum de imagem, de vez que o objeto é verdadeiramente mostrado ao leitor e não apenas referido.

III. “Ullman folded his neat little hands on the desk blotter and looked directly at Jack, a small, balding man in a banker's suit and a quiet gray tie. The flower in his lapel was balanced off by a small lapel pin on the other side. It read simply STAFF in small gold letters.”

III. “Ullman juntou as mãozinhas bem cuidadas sobre a mesa e fixou o olhar em Jack, um homem careca, baixo, vestido com um terno de banqueiro e uma gravata cinza e modesta. Numa lapela tinha uma flor e na outra um broche com a palavra PESSOAL em letras douradas e pequenas.”

COMENTÁRIO: Apelo a pequenos detalhes visuais para caracterizar o personagem.

IV – ““Okay, here's your furnace,’ Watson said, turning on a light in the dark, musty-smelling room.”

IV – “--- Muito bem. Aqui está a fornalha – falou Watson, acendendo a luz do cômodo escuro e com cheiro de mofo.”

COMENTÁRIO: Composição modal de ação.

V. ““The boiler,’ Watson announced. He pulled a red and blue bandanna from his back pocket, (1) blew his nose with a decisive honk, and thrust it back out of sight after a short peek into it to see if he had gotten anything interesting. (2)

The boiler stood on four cement blocks, (3) a long and cylindrical metal tank, copper-jacketed and often patched.”

V. “--- A caldeira – anunciou Watson. Tirou do bolso traseiro uma bandana vermelha e azul, (1) assoou o nariz decididamente e enfiou o lenço de volta no bolso, depois de dar uma rápida olhada para ver se havia alguma coisa interessante dentro dele. (2)

A caldeira ficava sobre quatro blocos de cimento; (3) era um grande tanque cilíndrico revestido de cobre e remendado com frequência.”

COMENTÁRIO: (1) Detalhamento não só da cor do objeto, mas até de qual dos bolsos a bandana foi retirada. (2) Construção discursiva, em três períodos, que enfatiza a articulação entre cada um dos três movimentos físicos do personagem. (3) Menção ao número de blocos de cimento.

VI. “She was sitting in the right-hand bucket, a Victoria Holt paperback open but face down in her lap. (1) She was wearing her blue dress, the one Danny thought was her prettiest. It had a sailor collar and made her look very young, like a girl just getting ready to

graduate from high school. Daddy kept putting his hand high up on her leg (2) and she kept laughing and brushing it off, saying Get away, fly.”

VI. “Estava sentada no banco da direita, com um livro aberto virado para baixo no colo. (1) Usava o vestido azul, aquele que Danny achava o mais bonito. Tinha gola de marinheiro e a fazia parecer muito jovem, como uma menina pronta para a formatura do ginásio. Papai colocava a mão bem alto nas pernas dela, (2) e ela, rindo, o afastava, dizendo cai fora, mosca.”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Apelo a pequenos detalhes visuais para ambientar a cena.

VII. “A sharp and cutting fall wind had come up since they had arrived; it whistled across the parking lot, making Danny wince his eyes down to slits as he carried the zipper bag in front of him, bumping on his knees. A few errant aspen leaves rattled and turned across the now mostly deserted asphalt...”

VII. “Um frio e cortante vento de outono tinha surgido depois que chegaram; assobiava no estacionamento, fazendo Danny apertar os olhos, (...). Umás poucas folhas soltas de álamo chocalhavam e reviravam no asfalto agora praticamente deserto.”

COMENTÁRIO: Apelo a pequenos detalhes visuais para ambientar a cena.

VIII. “‘Mr. Torrance,’ Ullman called peremptorily. ‘Would you come over here, please?’ Jack walked over, nodding to Wendy and Danny that they were to come too.”

VIII. “--- Sr. Torrance – gritou Ullman, peremptório. – quer vir até aqui? Jack caminhou, fazendo um sinal com a cabeça, para que Wendy e Danny fossem também.”

COMENTÁRIO: Individuação precisa do gesto visual feito pelo personagem para justificar a razão do movimento do restante de sua família (Danny e Wendy). Preferência, mais uma vez, pela menção ao próprio movimento físico realizado e não somente ao sentido do gesto ou à simples informação de que a família veio a acompanhar Jack.

IX. “Now Wendy began to notice the silence of the place. It had fallen over the hotel like a heavy blanket muting everything but the faint pulse of the afternoon wind outside. From where she stood she could look through the inner office, now neat to the point of

sterility with its two bare desks and two sets of gray filing cabinets. (1) Beyond that she could see Hallorann's spotless kitchen, the big portholed double doors propped open by rubber wedges. (2)”

IX. “Agora Wendy começava a perceber o silêncio do lugar. Caíra sobre o hotel como um cobertor pesado cobrindo tudo, quebrado apenas pela vibração leve do vento da tarde, lá fora. De onde estava, podia ver o escritório muito limpo e muito arrumado, com as duas mesas totalmente vazias e os dois arquivos cinzentos. (1) Adiante, podia ver a imaculada cozinha de Hallorann, as grandes portas duplas abertas e presas por cunha de borracha. (2)”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Apelo a pequenos detalhes visuais, como o número de arquivos, de mesas e até a cunha de borracha que prende a porta, de modo a ambientar a cena.

X. “They walked down the hall, which was comfortably wide. The wallpaper was silk, a lighter blue to go against the rug. Electric flambeaux stood at ten-foot intervals at a height of about seven feet.”

X. “Caminharam pelo corredor, que era confortavelmente amplo. O papel de parede era de seda, de um azul mais claro para fazer contraste com o tapete. Tocheiras elétricas estavam dispostas em intervalos de três metros, numa altura de dois metros.”

COMENTÁRIO: Inventário de cena.

XI. “Watson, whose not-so-distant ancestor had owned this place, slipped humbly through the door. It closed behind him, muffling the wind. Together they watched him clop down the porch's broad front steps in his battered black cowboy boots. Brittle yellow aspen leaves tumbled around his heels as he crossed the lot to his International Harvester pickup and climbed in. Blue smoke jetted from the rusted exhaust pipe as he started it up. The spell of silence held among them as he backed, then pulled out of the parking lot. His truck disappeared over the brow of the hill and then reappeared, smaller, on the main road, heading west.”

XI. “Watson, cujo parente não muito distante fora proprietário do lugar, saiu humildemente pela porta. Esta se fechou atrás dele, amortecendo o vento. Juntos, observaram-no descer os largos degraus de entrada com as botas velhas de vaqueiro. Folhas frágeis, amarelas, de álamo rolavam em volta de seus calcanhares, enquanto atravessava o pátio até sua picape International Harvest. Uma fumaça azul saiu do escapamento enferrujado quando

o motor foi ligado. A força mágica do silêncio envolveu-os enquanto Watson dava a ré e deixava o estacionamento. A picape desapareceu no alto da colina e reapareceu em seguida, menor, na estrada principal, rumo ao oeste.”

COMENTÁRIO: Descrição de cada um dos movimentos de Watson até deixar, de automóvel, o hotel, num evidente continuum de imagem. Menção, ademais, até à direção que o automóvel tomou.

XII. “The Torrance family stood together on the long front porch of the Overlook Hotel as if posing for a family portrait, Danny in the middle, zippered into last year's fall jacket which was now too small and starting to come out at the elbow, Wendy behind him with one hand on his shoulder, and Jack to his left, his own hand resting lightly on his son's head.

Mr. Ullman was a step below them, buttoned into an expensive-looking brown mohair overcoat. (1) The sun was entirely behind the mountains now, edging them with gold fire, making the shadows around things look long and purple. (2) The only three vehicles left in the parking lots were the hotel truck, Ullman's Lincoln Continental, and the battered Torrance VW. (1)”

XII. “A família Torrance estava parada na grande varanda de entrada do Hotel Overlook como se estivesse posando para uma fotografia: Danny no meio, a jaqueta do outono passado, já muito pequena e começando a esgarçar no cotovelo, fechada até o pescoço; Wendy atrás dele com a mão sobre seu ombro, e Jack à esquerda, com a mão levemente pousada sobre a cabeça do filho.

O Sr. Ullman estava um degrau abaixo deles, enfiado num casaco de pelo de cabra angorá, marrom e de aparência cara. (1) O sol estava agora completamente por trás das montanhas, infiltrando-se como fogo dourado, tornando as sombras em redor compridas e de cor violeta. (2) Os únicos três carros que estavam no estacionamento eram o caminhão do hotel, o Lincoln Continental de Ullman e o fusca arrebitado de Torrance. (1)” 134/135

COMENTÁRIO: (1) Menção a pequenos detalhes visuais, como a cor dos casacos, o estado do tecido de um deles, a marca dos automóveis, etc., que servem para construir a ambientação. (2) Alusão à iluminação do cenário.

XIII. “He walked quickly and prissily across to his car—a ridiculously big one for such a little man and tucked himself into it. The Lincoln's motor purred into life and the taillights flashed as he pulled out of his parking stall. (1) As the car moved away, Jack could read the small sign at the head of the stall: RESERVED FOR MR. ULLMAN, MGR.

"Right," Jack said softly.

They watched until the car was out of sight, headed down the eastern slope. (2) When it was gone, the three of them looked at each other for a silent, almost frightened moment. They were alone. Aspen leaves whirled and skittered in aimless packs across the lawn that was now neatly mowed (3) and tended for no guest's eyes. There was no one to see the autumn leaves steal across the grass but the three of them.”

XIII. “Caminhou apressado e afetado para o carro – aliás, um grande carro, ridículo para um homem tão pequeno – e se enfiou nele. O motor do Lincoln ronronou e as lanternas traseiras acenderam-se enquanto saía da vaga. (1) Quando o carro partiu Jack conseguiu ler a plaquinha que dizia: RESERVADO PARA O SENHOR ULLMAN, GERENTE.

--- Certo – disse Jack, calmamente.

Ficaram olhando o carro até o perderem de vista, no declive. (2) Quando desapareceu, os três se entreolharam em silêncio, e quase apavorados. Estavam sozinhos. Folhas de álamo rodopiavam e deslizavam sem rumo, pela grama muito bem cortada (3) e longe dos olhos de qualquer hóspede. Não havia ninguém para ver as folhas de outono correndo furtivas pela grama, só os três.”

COMENTÁRIO: (1) e (3) Particularidade visual. (2) Indicação da direção tomada pelo carro.

XIV. “Wendy parked it in the turn-around, raced the engine sportily, and then turned it off. The truck's single taillight died. The engine rumbled grumpily with post-ignition and finally stopped. Jack got out of his chair and ambled down to meet them. (1)

"Hi, Dad!" Danny called, and raced up the hill. He had a box in one hand.

"Look what Mommy bought me!"

Jack picked his son up, swung him around twice, (2) and kissed him heartily on the mouth.”

XIV. “Wendy estacionou, acelerou e desligou o motor. A única lanterna traseira apagou-se. O motor continuou a bater e finalmente parou. Jack levantou-se da cadeira e, devagar, desceu para encontrá-los. (1)

--- Oi, pai --- gritou Danny, correndo para Jack. Tinha uma caixa entre as mãos.
---Veja o que mamãe comprou para mim.

Jack tomou o filho nos braços, rodopiou com ele duas vezes (2) e beijou-o carinhosamente na boca.”

*COMENTÁRIO: (1) Movimentação do personagem durante a cena.
(2) Menção ao número de rodopios do filho, num claro continuum de imagens.*

XV. “Still sitting in the chair beside Danny's reading table, she let her eyes wander around her son's room. The glider's wing had been neatly mended. His desk was piled high with picture books, coloring books, old Spiderman comic books with the covers half torn off, Crayolas, and an untidy pile of Lincoln Logs. The VW model was neatly placed above these lesser things, its shrink-wrap still undisturbed.”

XV. “Ainda sentada na cadeira, ao lado da mesa de leitura de Danny, deixou seus olhos passearem pelo quarto do filho. A asa do planador caprichosamente consertada. A mesa cheia de livros com gravuras, livros de colorir, revistinhas velhas do Homem-Aranha, com metade das capas arrancadas, lápis de cor, e uma pilha desarrumada de blocos de madeira. A miniatura do Volkswagen estava cuidadosamente colocada sobre essas coisas menores, o envoltório de plástico ainda intocado.”

COMENTÁRIO: Inventário de cena.

XVI. “The water was running full force in the basin. Beside it, a tube of Crest with the cap off. Danny was sitting on the rim of the bathtub across the room, his toothbrush clasped limply in his left hand, a thin foam of toothpaste around his mouth. He was staring, trancelike, into the mirror on the front of the medicine cabinet above the washbasin.”

XVI. “A água corria com toda a força no lavatório. Ao lado, um tubo de pasta de dentes, sem tampa. Danny estava sentado na beirada da banheira, do outro lado, segurando a escova de dentes, limpa, na mão esquerda, e com a espuma fina da pasta em volta da boca. Os olhos arregalados, como que em êxtase, para o espelho do armário da pia.”

COMENTÁRIO: Menção a pequenos detalhes visuais, como a pasta de dente em volta da boca de Danny, a mão (esquerda) com a qual o menino segura a escova e seus olhos arregalados, tudo a conspirar para a construção imagética da cena.

XVII. "...the wasps clinging to his left hand, stinging again and again."

XVII. "...as vespas agarradas a sua mão esquerda, picando sem parar."

COMENTÁRIO: Especificação da mão esquerda.

XVIII. "Jack ran back down the hall to the stairs. Behind him he heard the coloring book slap twice, and then his wife screamed in pain."

XVIII. "Jack correu até as escadas. Atrás, ouviu o barulho do livro de colorir sendo golpeado por duas vezes e, em seguida, a mulher gritando de dor."

COMENTÁRIO: Menção ao número de vezes em que o livro de colorir foi golpeado, numa indicação de continuum de imagem.

XIX. "He flickered the light around, whistling tunelessly between his teeth. There was a scale-model Andes range down here: dozens of boxes and crates stuffed with papers, most of them white and shapeless with age and damp. Others had broken open and spilled yellowed sheaves of paper onto the stone floor. There were bales of newspaper tied up with hayrope. Some boxes contained what looked like ledgers, and others contained invoices bound with rubber bands. Jack pulled one out and put the flashlight beam on it."

XIX. "Dirigiu a luz em volta, assobiando entre os dentes. Havia aqui uma miniatura dos Andes: dúzias de caixas e caixotes cheios de papel, a maior parte deles branca e sem forma, devido ao tempo e à umidade. Outras haviam-se aberto, derramando folhas amareladas de papel no chão de pedra. Havia fardos de jornal amarrados por uma corda. Algumas caixas continham o que pareciam livros-razões, e outras, notas atadas por elásticos. Arrastou uma e dirigiu-lhe a lanterna."

COMENTÁRIO: Inventário de cena.

XX. "The top cover was thick with dust. He held it on a plane at lip level, blew the dust off in a cloud, and opened it. As he did so a card fluttered out and he grabbed it in mid-air before it could fall to the stone floor."

XX. “A capa da frente estava coberta de poeira. Segurou-o diante do rosto, no nível da boca, soprou a poeira numa nuvem e abriu-o. Ao fazê-lo, um cartão esvoaçou e ele agarrou-o no ar, antes que caísse no chão de pedra.”

COMENTÁRIO: Narração do acontecimento de modo a realçar dois momentos distintos, um primeiro que envolve o sopro, a criação da nuvem de poeira e a abertura do livro e, um segundo, mais importante, que envolve o vôo do cartão e o personagem a agarrá-lo, tudo a revelar preocupação com a descrição realista, momento a momento, da seqüência, num continuum de imagem.

XXI. “He plunged his left hand into his pocket and it came out holding the passkey. It had been there all along, of course.”

XXI. “Enfiou a mão esquerda no bolso e tirou a chave mestra. Estivera ali o tempo todo, claro.”

COMENTÁRIO: Especificação da mão esquerda.

XXII. “Suddenly he reached out with his left hand, not sure of what it was going to do until it had removed the passkey and stuffed it back into his pocket.”

XXII. “De repente, ergueu a mão esquerda, sem ter certeza do que ia fazer. Até retirar a chave mestra e enfiá-la de volta no bolso.”

COMENTÁRIO: Especificação da mão esquerda.

XXIII. “He started toward it, moving closer to the far wall until his right arm was brushing the expensive silk paper.”

XXIII. “Começou a caminhar, aproximando-se da parede até que seu braço direito (1) roçasse no caro papel de seda.”

COMENTÁRIO: Especificação do braço direito.

XXIV. “He wiped his lips with his left hand, in unconscious imitation of his father, and took a step forward.”

XXIV. “Enxugou os lábios com a mão esquerda, uma imitação inconsciente do pai, e deu um passo à frente.”

COMENTÁRIO: Especificação da mão esquerda.

XXV. “He pulled the door closed, put his change and matchbook cover on the counter, and dialed O.”

XXV. “Fechou a porta, colocou as moedas e o maço de fósforos na prateleira e discou 0”.

COMENTÁRIO: Narração de movimentos banais do personagem, a demonstrar o continuum de imagem.

XXVI. “With the silver in his hand he walked over to the telephone booth by the keymaking machine and slipped inside. (1) From here he could see Danny in the bug through three sets of glass. (2) The boy's head was bent studiously over his maps.”

XXVI. “Com os trocados na mão, caminhou até a cabine telefônica, ao lado da máquina de fazer chaves, e entrou. (1) Dali, podia ver Danny no fusca através de três vidros. (2) A cabeça do menino estava estudiosamente inclinada sobre os mapas.”

COMENTÁRIO: (1) Descrição exaustiva de cada movimento realizado pelo personagem, num continuum de imagem (2) Indicação do número de vidros, o que revela não só a estruturação imagética profunda do trecho como, ainda, possível esfumaçamento da visão do personagem, efeito comumente alcançado no cinema com recurso ao desfocamento da câmera ou à aplicação de película sobre sua lente.

XXVII. “When she told him it would be a dollar ninety for the first three minutes, he dropped eight quarters into the slot, (1) wincing each time the bell bonged in his ear. Then, left in limbo with only the faraway clickings and gabblings of connection-making, he took the green-bottle of Excedrin out of its box, pried up the white cap, and dropped the wad of cotton batting to the floor of the booth. Cradling the phone receiver between his ear and shoulder, he shook out three of the white tablets and lined them up on the counter beside his remaining change. He recapped the bottle and put it in his pocket. (2)”

XXVII. “Quando foi informado de que custaria um dólar e noventa centavos pelos primeiros três minutos, depositou oito moedas de 25 centavos, (1) estremeando cada vez que o sinal batia em seu ouvido. Em seguida, atento aos sinais distantes da ligação sendo feita, tirou o vidro verde de excedrin do bolso, examinou a tampa branca e jogou o chumaço de algodão no chão da cabine. Segurando o telefone com o ombro, pegou três dos

comprimidos brancos e os alinhou sobre o balcão ao lado das moedas restantes. Tampou o vidro e colocou-o no bolso. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Descrição de minúcias para ambientar a cena. (2) Descrição seqüencial de cada um dos movimentos do personagem, inclusive da maneira como realizava duas tarefas ao mesmo tempo (i.e. falava ao telefone e manipulava os comprimidos), a revelar não só a costura imagética das cenas, mas sua disposição em seqüência (composição modal da ação), num evidente continuum de imagem. Citação expressa, ademais, das cores do vidro, da tampa e do próprio remédio, além do número de comprimidos alinhados no balcão.

XXVIII. “Danny lay awake in his bedroom, eyes open, left arm encircling his aged and slightly worse-for-wear Pooh (...), listening to his parents sleep in their bedroom.”

XXVIII. “Danny estava deitado acordado no quarto, olhos abertos, braço esquerdo em volta do ursinho Puff velho e levemente gasto (...), ouvindo o risonar dos pais.”

COMENTÁRIO: Especificação do braço esquerdo.

XXIX. “Jack came out onto the porch, tugging the tab of his zipper up under his chin, (1) blinking into the bright air. In his left hand he was holding a battery-powered hedge-clipper. He tugged a fresh handkerchief out of his back pocket (3) with his right (2) hand, wiped his lips with it, and tucked it away. (4)”

XXIX. “Jack veio até a varanda, fechando o zíper até o pescoço, (1) e estranhou a luminosidade do ar. Na mão esquerda, tinha um aparador de arbustos elétrico. Com a mão direita, (2) arrancou do bolso de trás (3) um lenço limpo, passou-o nos lábios e enfiou-o no bolso novamente. (4)”

COMENTÁRIO: (1) Composição modal da ação do personagem: seu movimento geral (ir até a varanda) é associado à realização de outra tarefa adjetiva (fechar o zíper do casaco). (2) e (3) Especificação da mão direita e do bolso de trás. (4) Descrição de cada movimento do personagem, em continuum de imagem.

XXX. “He started down the path to the topiary, switching the hedge-clipper over to the other hand.”

XXX. “Caminhou para a topiaria, passando o aparador de uma das mãos para outra.”

COMENTÁRIO: Composição modal da ação do personagem.

XXXI. “He clipped along the rabbit's ears, brushing a small litter of sticks and twigs off onto the grass.”

XXXI. “Aparava as orelhas do coelho, juntando os galhos na grama.”

COMENTÁRIO: Composição modal da ação do personagem.

XXXII. “He reached for his cigarettes and shook four of them out onto the gravel”

XXXII. “Pegou o maço de cigarros, deixando cair quatro deles sobre o cascalho.”

COMENTÁRIO: Especificação do número de cigarros.

XXXIII. “He had found some odd things tucked in among the invoices, bills of lading, receipts. Disquieting things. A bloody strip of sheeting. A dismembered teddy bear that seemed to have been slashed to pieces. A crumpled sheet of violet ladies' stationery, (1) a ghost of perfume still clinging to it beneath the musk of age, a note begun and left unfinished in faded blue ink: (2)”.

XXXIII. “Encontrara coisas estranhas enfiadas no meio das faturas, conhecimentos, recibos. Coisas inquietantes. Um pedaço de lençol ensangüentado. Um ursinho de pelúcia desmembrado que parecia ter sido cortado em pedaços. Uma folha violeta de papel de carta de mulher, (1) um resquício de perfume ainda grudado sob o cheiro do tempo, um parágrafo iniciado e deixado sem terminar com tinta azul apagada: (2)”

COMENTÁRIO: (1) Inventário de cena. (2) Menção à cor da tinta.

XXXIV. “He stood in the doorway, fumbled to his right, (1) and found the switch plate. (2) Two bulbs in an overhead cut-glass fixture came on. Danny stepped further

in and looked around. The rug was deep and soft, a quiet rose color. Soothing. A double bed with a white coverlet. A writing desk (...) by the large shuttered window. (3)”

XXXIV. “Parou na entrada, bateu a sua direita (1) e encontrou o interruptor. (2) Duas lâmpadas num lustre de vidro se acenderam. Danny deu um passo à frente e olhou em redor. O tapete era espesso e macio, rosa claro. Suave. Uma cama de casal com uma colcha branca. Uma escrivaninha (...) junto à janela de veneziana. (3)” 289

COMENTÁRIO: (1) Especificação do lado. (1), (2) e (3) Construção do discurso de modo a enfatizar cada uma das mínimas ações singulares do personagem (parou na entrada, bateu, encontrou o interruptor, deu um passo à frente e olhou em redor), num continuum de imagens.

XXXV. “Danny's head jounced mildly up and down as she ran.”

XXXV. “A cabeça de Danny sacudindo ligeiramente para cima e para baixo, enquanto ela corria.”

COMENTÁRIO: Composição modal da ação do personagem.

XXXVI. “He went downstairs to the ground floor, stood aimlessly by the lobby desk for a moment, then turned right.”

XXXVI. “Desceu ao andar térreo, ficou parado sem motivo junto ao balcão de recepção por um momento e, em seguida, virou para a direita.”

COMENTÁRIO: Especificação do lado para o qual o personagem virou.

XXXVII. “Straight ahead, across the red-carpeted floor, forty barstools stood around the horseshoe-shaped bar. (1) Each stool was upholstered in leather and embossed with cattle brands — Circle H, Bar D Bar (that was fitting), Rocking W, Lazy B. (2)”

XXXVII. “Bem em frente, do outro lado do tapete vermelho, estavam quarenta bancos em volta do bar em forma de ferradura. (1) Cada banco era forrado de couro e trabalhado com marcas de gado – H circulado, Barra D Barra, Meio Círculo W, B Deitado. (2)” 315

COMENTÁRIO: (1) Inventário de cena. (2) Detalhe visual.

XXXVIII. “Padded leather seats and backs. Gleaming dark Formica tables, an ashtray on each one, a book of matches in each ashtray, the words Colorado Lounge stamped on each in gold leaf above the batwing-door logo.”

XXXVIII. “Assentos e encostos forrados de couros. Mesas lustrosas de fórmica escura, um cinzeiro sobre cada uma, uma caixa de fósforo em cada cinzeiro, as palavras Salão Colorado gravadas em dourado acima da porta de vai e vem.”

COMENTÁRIO: Detalhes visuais.

XXXIX. “Jack dropped a teabag into his own large ceramic cup and poured hot water halfway.”

XXXIX. “Jack jogou um saquinho de chá na própria xícara grande de cerâmica e encheu-a pela metade com água quente.”

COMENTÁRIO: Detalhe visual.

XL. “She pointed, and Jack took one of the bottles down. He poured a hefty dollop into the teacup, put the sherry back, and filled the last quarter of the cup (1) with milk. Then he added three tablespoons of sugar (2) and stirred. (3)”

XL. “Ela apontou, e Jack pegou uma das garrafas. Derramou uma boa quantidade na xícara de chá, guardou a garrafa e encheu o quarto final (1) com leite. Depois, acrescentou três colheres de açúcar (2) e mexeu (3)”.

COMENTÁRIO: (1) e (2) Detalhes visuais. (3) Descrição de cada um dos movimentos singulares do personagem, num continuum de imagem.

XLI. “As the number 2 rose on the shaft wall, he threw the brass handle back to the home position and the elevator car creaked to a stop. He took his Excedrin from his pocket, shook (1) three of them into his hand, (2) and opened the elevator door. (1)”

XLI. “Quando o número 2 apareceu na parede do poço, empurrou a alavanca de latão para sua posição original, e o elevador parou com um rangido. Tirou o excedrin do bolso, sacudiu (1) três na mão (2) e abriu (1) a porta do elevador.”

COMENTÁRIO: (1) Descrição de cada um dos movimentos singulares do personagem, num continuum de imagem. (2) Detalhe visual - número de comprimidos que sacudiu na mão.

XLII. “He stepped into the kitchen and looked at them, bouncing the passkey a few inches up off his left (1) hand, (2) making the chain on the white metal tongue jingle, then catching it again. (2)”

XLII. “Entrou na cozinha e olhou-os, jogando a chave mestra para cima (2) com a mão esquerda, (1) fazendo com que a corrente de metal branca tilintasse, e aparando-a. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Especificação da mão esquerda. (2) Composição modal do movimento do personagem.

XLIII. “Wendy sat watching him, holding her place in a fat paperback copy of Cashelmara with one finger.”

XLIII “Wendy sentou-se olhando para ele, marcando o livro de bolso com o dedo.”

COMENTÁRIO: Detalhe visual.

XLIV. ““Don't," she said, and put a hand on his shoulder. He leaned his head against it. She brushed his hair with her other hand.”

XLIV. “--- Não, disse ela e colocou a mão em seu ombro. Ele encostou a cabeça na mão dela. Ela ajeitou o cabelo dele com a outra mão.”

COMENTÁRIO: Especificação da outra mão.

XLV. “The place was about as long as a freight car, and about as high. It smelled of grease and oil and gasoline and — faint, nostalgic smell — sweet grass. Four power lawnmowers were ranked like soldiers on review against the south wall, two of them the riding type that look like small tractors. To their left were posthole diggers, round-bladed shovels made for doing surgery on the putting green, a chain saw, the electric hedge-clippers, and a long thin steel pole with a red flag at the top.”

XLV. “O lugar era quase tão comprido e quase tão alto quanto um vagão de cargas. Cheirava a graxa, óleo, gasolina e – um cheiro leve e nostálgico – grama. Quatro cortadores de grama motorizados estavam enfileirados como soldados em revista, encostados na parede do lado sul, dois deles do tipo que se pode dirigir, como pequenos tratores. À esquerda deles estavam cavadeiras, pás redondas e cortantes para cirurgia dos gramados de

golfe, uma moto-serra, o cortador elétrico de arbustos e um mastro fino de aço longo com uma bandeira vermelha no topo.”

COMENTÁRIO: Inventário de cena.

XLVI. “Jack hadn't bothered with the lights. She fumbled for the switch that lit the four spaced overheads in the hallway that led to the main corridor. (1) Up ahead, Jack was already turning the corner. This time Danny found the switchplate and flicked all three (2) switches up. The hallway leading down to the stairs and the elevator shaft came alight.”

XLVI. “Jack não se importou com as luzes. Wendy tateou à procura do interruptor que acendia as quatro lâmpadas do corredor que dava para o corredor principal. (1) Adiante, Jack já dobrava o corredor. Desta vez, Danny encontrou os interruptores e acendeu os três (2) de uma vez. O corredor que levava às escadas e o elevador iluminou-se.”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Detalhes visuais.

XLVII. “He let one finger play over the works for a moment, the pad of his index finger denting against the cogs, running smoothly over the wheels.”

XLVII “Deixou, por um momento, um dedo brincar sobre o interior do relógio, a ponta do dedo indicador acompanhando os dentes, passando de leve sobre as rodas.”

COMENTÁRIO: Detalhe visual.

XLVIII. “From behind the clockface two figures glided into view along the steel track, ballet dancers, on the left a girl in a fluffy skirt and white stockings, on the right a boy in a black leotard and ballet slippers.”

XLVIII. “Detrás do mostrador, duas figuras deslizaram para frente pelo trilho de aço, bailarinos; à esquerda uma jovem com uma saia fofa e meias brancas; à direita um rapaz de malha negra e sapatilhas.”

COMENTÁRIO: Detalhe visual, inclusive com menção à posição de cada uma das figuras no mostrador do relógio.

XLIX. “Mrs. Hallorann's third son, Dick, dressed in his cook's whites, a Lucky Strike parked in the corner of his mouth, backed his reclaimed Cadillac limo out of its space behind the One-A Wholesale Vegetable Mart and drove slowly around the building. (1)

Masterton, part owner now but still walking with the patented shuffle he had adopted back before World War II, was pushing a bin of lettuces (2) into the high, dark building.

Hallorann pushed the button (3) that lowered the passenger side window (4) and hollered:”

XLIX. “O terceiro filho da senhora Hallorann, Dick, vestido de uniforme branco de cozinheiro, um Lucky Strike pendurado no canto da boca, deu ré no seu Cadillac reformado saindo da vaga detrás do Atacadão de Frutas e Legumes 1 A e deu uma volta devagar em torno do prédio. (1) Masterton, agora sócio, que conservava, desde antes da Segunda Guerra Mundial, um jeito especial e todo seu de andar se arrastando, empurrava uma caixa de alfaces (2) para dentro do edifício alto e escuro.

Hallorann apertou o botão (3) que abria a janela do lado do banco de carona (4) e gritou:”

COMENTÁRIO: (1) Descrição de cada um dos movimentos do automóvel, inclusive com a citação, en passant, do número do estacionamento, num continuum de imagem. (2), (3) e (4) Detalhes visuais: caixa de alface, janela automática e descida do vidro do lado do banco do carona. Tudo a indicar a construção imagética profunda do texto.

L. “He looked at the backbar with its rows of dimly gleaming bottles, capped with their silver siphons. Jim Beam. Wild Turkey. Gilby's. Sharrod's Private Label. Toro. Seagram's.”

L. “Olhou para o fundo do bar com suas fileiras de garrafas cintilantes, tampadas com sifões de prata. Jim Bean. Wild Turkey. Gilby's. Sharrod's Private Label. Toro. Seagram's.”

COMENTÁRIO: Inventário de cena.

LI. “Inside the eyeholes, Roger's eyes rolled with frantic, sweaty hilarity.”

LI. “Dentro das órbitas os olhos de Roger reviravam comicamente.”

COMENTÁRIO: Detalhe visual.

LII. “He looked down at his left hand and saw there was another drink in it, half-full.”

LII. “Olhou para a mão esquerda e viu que havia outro copo pela metade.”

COMENTÁRIO: Especificação da mão esquerda.

LIII. “The chairs with their spindly legs were upended on tables covered with plastic dust drops. The red rug with its golden tracings was back on the dance floor, protecting the polished hardwood surface. The bandstand was deserted except for a disassembled microphone stand and a dusty guitar leaning stringless against the wall. Cold morning light, winterlight, fell languidly through the high windows.”

LIII. “As cadeiras altas estavam sobre as mesas, com as pernas viradas para cima. As mesas cobertas com uma capa de plástico. O tapete vermelho com os bordados dourados estendidos sobre o soalho, protegendo a superfície de madeira encerada. No palco, havia somente um pé de microfone e um violão sem cordas, empoeirado, encostado na parede. A luz fria da manhã, luz de inverno, entrava pelas janelas altas.”

COMENTÁRIO: Inventário de cena. Observação, ademais, sobre a iluminação do cenário.

LIV. “He turned up his overcoat collar, smiling, and shifted his flight bag to the other hand.”

LIV. “Ele levantou a gola do casaco, sorrindo, e passou a sacola leve para a outra mão.”

COMENTÁRIO: Composição modal da ação da personagem.

LV. “He had cut his right hand on the doorlatch.”

LV. “Cortara a mão direita no trinco.”

COMENTÁRIO: Especificação da mão direita.

LVI. “There was a flat snap as the bolt was drawn back. The door shivered open a quarter of an inch.”

LVI. “Houve um estalo surdo do ferrolho sendo puxado. A porta abriu-se meio centímetro. (1)” 503

COMENTÁRIO: Menção, em centímetros, ao tamanho da abertura.

LXVII. “Then he nudged the handlebars to the left and was traveling up Main Street, the snowmobile coursing smoothly through the white light thrown by the streetlamps.”

LXVII. “Virou o guidão para a esquerda e tomou a rua principal, o *snowmobile* andando suave pela luz dos postes da rua.”

COMENTÁRIO: Menção à direção do desvio.

LXVIII. “Jack was on the sixth riser, (1) clinging to the banister much as she was doing herself. (2)”

LXVIII. “Jack estava no sexto degrau, (1) arrastando-se com a ajuda do corrimão, como ela mesma estava fazendo. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Detalhe visual – posicionamento exato de Jack nas escadas. (2) Composição modal do movimento dos personagens.

LXIX. “He was only four risers from the top, measuring the distance with the rogue mallet in his left hand (1) as he pulled himself up with his right. (2)”

LXIX. “Estava a quatro degraus do topo, medindo a distância com o taco de roque na mão esquerda, (1) enquanto se impulsionava com a direita. (2)”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Menção à mão esquerda e à direção do impulso.

“LXX. Her left hand (1) pawed wildly at the junk on the dresser, knocking loose coins onto the floor where they rolled in every direction. (2)”

LXX. “A mão esquerda (1) tateou o tampo da penteadeira, derrubando moedas que rolavam em todas as direções. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Especificação da mão esquerda. (2) Composição modal do movimento da personagem.

LXXI. “Wendy pulled herself to her feet again using the foot of the bed, (1) and hobbled across the room to the closet. (2)”

LXXI. “Wendy se levantou novamente usando o pé da cama como apoio (1) e, mancando, atravessou o quarto até o armário de roupas. (2)”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Composição modal do movimento da personagem.

LXXII. “He managed to pull it a foot and a half (1) away from the gatepost, squeezed into the gap, and pushed. He got it to move another two feet, (2) enough room for the snowmobile, and threaded it through.”

LXXII. “Conseguiu abri-lo cerca de cinquenta centímetros, (1) esgueirando-se pela abertura e empurrou. Conseguiu abrir mais uns sessenta centímetros, (2) espaço bastante para o *snowmobile* e o atravessou.”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Menção, em centímetros, ao tamanho da abertura.

LXXIII. “He staggered against the silk wallpaper and Jack hit him again, the rogue mallet slicing sideways this time, (1) shattering Hallorann's cheekbone and most of the teeth on the left side of his jaw. (2)”

LXXIII. “Cambaleou contra o papel de parede de seda, e Jack atacou-o novamente, o taco sendo golpeado de lado desta vez, (1) quebrando o osso da face de Hallorann e a maior parte dos dentes do lado esquerdo. (2)”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Menção ao lado do golpe e à forma como o taco foi arremessado contra Hallorann.

LXXIV. “He turned to the right and came to a halt, his heart thudding heavily in his chest.”

LXXIV. “Virou para a direita e estacou, o coração batendo forte no peito.”

COMENTÁRIO: Menção à direção.

LXXV. “He brought the snowmobile around in a circle and then they were traveling west parallel to the hotel.”

LXXV. “Começaram a se pôr em movimento. Ele fez um círculo com o *snowmobile*, indo para oeste paralelamente ao hotel.”

COMENTÁRIO: Menção à direção do movimento do snowmobile.

LXXVI. “One of the tears spilled from the corner of his right eye and trickled slowly down his cheek.”

LXXVI. “Uma lágrima rolou do canto do seu olho direito e deslizou por sua bochecha.”

COMENTÁRIO: Especificação do olho direito.

2.2. LEITURA DE PLACAS E MENSAGENS

I. “Ullman folded his neat little hands on the desk blotter and looked directly at Jack, a small, balding man in a banker's suit and a quiet gray tie. The flower in his lapel was balanced off by a small lapel pin on the other side. It read simply STAFF in small gold letters.”

I. “Ullman juntou as mãozinhas bem cuidadas sobre a mesa e fixou o olhar em Jack, um homem careca, baixo, vestido com um terno de banqueiro e uma gravata cinza e modesta. Numa lapela tinha uma flor e na outra um broche com a palavra PESSOAL em letras douradas e pequenas.”

II. “Other cartons were marked Records or Invoices or Receipts – SAVE!”

II. “Outras caixas de papelão estavam rotuladas com as palavras Registros ou Faturas ou Recibos – GUARDAR!”

III. “They had passed several signs that said FALLING ROCK ZONE (Mommy read each one to him), and although Danny had waited anxiously to see some rock fall, none had. At least not yet. Half an hour ago they had passed another sign that Daddy said was very important. This sign said ENTERING SIDEWINDER PASS, and Daddy said that sign was as far as the snowplows went in the wintertime. After that the road got too steep. In the winter the road was closed from the little town of Sidewinder, which they had gone through just before they got to that sign, all the way to Buckland, Utah.

Now they were passing another sign.

"What's that one, Mom?"

"That one says SLOWER VEHICLES USE RIGHT LANE. That means us.”

III. “Passaram diante de várias placas que diziam ÁREA DE DESLIZAMENTO DE PEDRAS (mamãe lia cada uma para ele), e, apesar de Danny ter ansiado pelo deslizamento de alguma pedra, nada acontecera. Uma hora atrás cruzaram com outra placa, que papai dizia ser muito importante. A placa dizia ENTRANDO NO DESFILADEIRO DE SIDEWINDER, e papai disse que as máquinas de limpar neve só iam até aquela placa no inverno.

Agora eles passavam diante de outra placa.

--- O que diz aquela, mamãe?

--- VEÍCULOS LENTOS USEM PISTA DA DIREITA. Isto é, nós.”

IV. (“What's that sign, Mommy?" "SCENIC TURNOUT," she read dutifully.)”

IV. (“O que diz aquela placa, mamãe?) (“MIRANTE”, leu ela obediente.)

V. “A CLOSED sign stood on a little tripod at one end of the pool; (...) Beyond the pool a graveled path wound off through baby pines and spruces and aspens. Here was a small sign he didn't know: ROQUE. There was an arrow below it.”

V. “Um aviso de FECHADO estava sobre um tripé sobre uma das extremidades da piscina; (...) Adiante da piscina um caminho de cascalho serpenteava por entre pinheirinhos, abetos e álamos. Havia aqui uma pequena placa que não conhecia: ROQUE. Havia uma seta embaixo.”

VI. “The Lincoln's motor purred into life and the taillights flashed as he pulled out of his parking stall. As the car moved away, Jack could read the small sign at the head of the stall: RESERVED FOR MR. ULLMAN, MGR.”

VI. “O motor do Lincoln ronronou e as lanternas traseiras acenderam-se enquanto saía da vaga. Quando o carro partiu Jack conseguiu ler a plaquinha que dizia: RESERVADO PARA O SENHOR ULLMAN, GERENTE.”

VII. “He slouched out, a small boy in pajama bottoms with feet and a large flannel top with a football on the front and NEW ENGLAND PATRIOTS written on the back.”

VII. Saiu desanimado, um menino de pijama de flanela com o desenho de uma bola de futebol no paletó e NEW ENGLAND PATRIOTS escrito nas costas.”

VIII. “He plunged his left hand into his pocket and it came out holding the passkey. It had been there all along, of course. He held it by the square metal tab on the end which had OFFICE printed on it in Magic Marker.”

VIII. “Enfiou a mão esquerda no bolso e tirou a chave mestra. Estivera ali o tempo todo, claro. Segurava-a pela aba quadrada de metal da extremidade, na qual havia ESCRITÓRIO gravada em Magic Marker.”

IX. “The extinguisher was there, a fiat hose folded back a dozen times on itself, the red tank attached to the wall. Above it was an ax in a glass case like a museum exhibit, with white words printed on a red background: IN CASE OF EMERGENCY, BREAK GLASS.”

IX. “O extintor lá estava, uma mangueira achatada, dobrada dezenas de vezes sobre si mesma, o taque vermelho preso na parede. Sobre ele, um machado numa caixa de vidro como de um museu, com palavras brancas em fundo vermelho: EM CASO DE EMERGÊNCIA, QUEBRE O VIDRO.”

X. “They were passing a SIDEWINDER 15 mi. sign, and Wendy relaxed a little.”

X. “Passavam pela placa SIDEWINDER – 25 km, e Wendy ficou mais tranqüila.”

XI. “Five hundred gals whole Milk. One hundred gals skim milk. Pd.Billed to acc’t. Three hundred pts orange juice. Pd.”

XI. “1800 litros de leite. 370 litros de leite desnatado. PG. Na conta, 140 litros de suco de laranja. PG.”

XII. “Each stool was upholstered in leather and embossed with cattle brands — Circle H, Bar D Bar (that was fitting), Rocking W, Lazy B.”

XII. “Cada banco era forrado de couro e trabalhado com marcas de gado – H circulado, Barra D Barra, Meio Círculo W, B Deitado.”

XIII. “Gleaming dark Formica tables, an ashtray on each one, a book of matches in each ashtray, the words Colorado Lounge stamped on each in gold leaf above the batwing-door logo.”

XIII. “Mesas lustrosas de fórmica escura, um cinzeiro sobre cada uma, uma caixa de fósforos em cada cinzeiro, as palavras Salão Colorado gravadas em dourado acima da porta de vai e vêm.”

XIV. “As the number 2 rose on the shaft wall, he threw the brass handle back to the home position and the elevator car creaked to a stop.”

XIV. “Quando o número 2 apareceu na parede do poço, empurrou a alavanca de latão para sua posição original, e o elevador parou com um rangido.”

XV. “Mrs. Hallorann's third son, Dick, dressed in his cook's whites, a Lucky Strike parked in the corner of his mouth, backed his reclaimed Cadillac limo out of its space behind the One-A Wholesale Vegetable Mart and drove slowly around the building.”

XV. “O terceiro filho da senhora Hallorann, Dick, vestido de uniforme branco de cozinheiro, um Lucky Strike pendurado no canto da boca, deu ré no seu Cadillac reformado saindo da vaga detrás do Atacado de Frutas e Legumes 1-A e deu uma volta devagar em torno do prédio.”

XVI. “The document had been completed and signed in less than three hours — fast work for a shyster — and now resided in Hallorann's breast pocket, folded into a stiff blue envelope with the word WILL on the outside in Old English letters.”

XVI. “O documento estava pronto e assinado em menos de três horas – trabalho rápido para um rábula – e agora morava no bolso da camisa de Hallorann, dobrado dentro de um envelope azul com a palavra TESTAMENTO em letras desenhadas.”

XVII. “Then he turned it over and the word WILL stared up at him in the black spidery letters.”

XVII. “Em seguida, virou-o e a palavra TESTAMENTO fixou-se nele com letras negras.”

2.3. MARCAÇÃO DE LUGAR E DISPOSIÇÃO ESPACIAL DE OBJETOS

I. “Ullman stood up and went to the file cabinet in the corner. (1) ‘Step around the desk (2), if you will, Mr. Torrance. We'll look at the floor plans.’

He brought back five large sheets and set them down on the glossy walnut plain of the desk. (3) Jack stood by his shoulder, (4) very much aware of the scent of Ullman's cologne.”

I. “Ullman levantou-se e foi até o arquivo do canto. (1) --- Dê a volta na mesa, (2) por favor, senhor Torrance. Vamos dar uma olhada nas plantas do hotel.

Trouxe cinco folhas grandes de papel e colocou-as sobre a mesa de nogueira polida. (3) Jack ficou de pé ao lado, (4) sentindo o perfume da colônia de Ullman.”

COMENTÁRIO: (1), (2), (3) e (4) Narração que privilegia a movimentação dos personagens, desde a partida de seu ponto inicial até o ponto final, semelhante à marcação de cena num roteiro.

II. “Ullman whisked away the attic floor plan and put it on the bottom of the pile.”

II. “Ullman tirou a planta do sótão de cima da mesa e colocou-a por baixo das outras folhas grandes.”

COMENTÁRIO: Menção à disposição espacial dos objetos.

III. “They had resumed their original positions, Ullman behind the desk and Jack in front of it, interviewer and interviewee, supplicant and reluctant patron.”

III. “Voltaram a seus lugares. Ullman detrás da mesa e Jack adiante, entrevistador e entrevistado, suplicante e relutante patrono.”

COMENTÁRIO: Menção à posição relativa dos personagens.

IV. “To Jack's right, two large heating pipes came through the wall from the furnace in the adjoining room.

IV. “À direita de Jack dois grandes canos de aquecimento atravessavam a parede, vindos da fornalha na sala ao lado.”

COMENTÁRIO: Menção precisa à posição do personagem em relação aos canos de aquecimento.

V. “Then they were walking up to the door and Mommy had come down to the porch (1) to meet them and he stood on the second step (2) and watched them kiss.”

V. “Caminharam até a porta e mamãe tinha descido até a entrada (1) para encontrá-los. Danny parou no segundo degrau (2) e assistiu ao beijo dos dois.”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Narração que privilegia a movimentação dos personagens, desde a partida de seu ponto inicial até o ponto final, semelhante à marcação de cena num roteiro.

VI. “With the silver in his hand he walked over to the telephone booth by the key making machine and slipped inside.”

VI. “Com os trocados na mão, caminhou até a cabine telefônica, ao lado da máquina de fazer chaves, e entrou.”

COMENTÁRIO: Preocupação com a disposição espacial de objetos e instalações.

VII. “The lobby was now empty except for Ullman and the head desk clerk (they were at the register, cashing up), a couple of maids who had changed to warm slacks and sweaters, standing by the front door and looking out with their luggage pooled around them, and Watson, the maintenance man. He caught her looking at him and gave her a wink ... a decidedly lecherous one. She looked away hurriedly. Jack was over by the window just outside the restaurant, studying the view. He looked rapt and dreamy.”

VII. “O saguão agora estava vazio, restando apenas Ullman e o chefe da recepção (estavam na caixa registradora, contando o dinheiro), algumas funcionárias que tinham se trocado e vestiam calças de lã e suéteres, paradas junto à porta da frente, olhando para fora com a bagagem em volta, e Watson, o responsável pela manutenção. Surpreendeu-a olhando para ele e piscou o olho...decididamente uma piscadela maliciosa. Wendy voltou os olhos para o outro lado. Jack estava na janela, bem junto do restaurante, estudando a paisagem. Parecia absorto e sonhador.”

COMENTÁRIO: (1) Menção à posição dos diversos personagens dentro do saguão. O passear do olhar da personagem, no caso, de Wendy, sugere, inclusive, posições em primeiro e segundo planos (de um lado, Ullman e o chefe da recepção; de outro, as funcionárias, Watson e Jack).

VIII. “The Torrance family stood together on the long front porch of the Overlook Hotel as if posing for a family portrait, Danny in the middle, zippered into last year's fall jacket which was now too small and starting to come out at the elbow, Wendy behind him with one hand on his shoulder, and Jack to his left, his own hand resting lightly on his son's head.

Mr. Ullman was a step below them, buttoned into an expensive-looking brown mohair overcoat.”

VIII. “A família Torrance estava parada na grande varanda de entrada do Hotel Overlook como se estivesse posando para uma fotografia: Danny no meio, a jaqueta do

outono passado, já muito pequena e começando a esgarçar no cotovelo, fechada até o pescoço; Wendy atrás dele com a mão sobre seu ombro, e Jack à esquerda, com a mão levemente pousada sobre a cabeça do filho.

O Sr. Ullman estava um degrau abaixo deles, enfiado num casaco de pelo de cabra angorá, marrom e de aparência cara.”

COMENTÁRIO: Menção à exata posição dos personagens uns em relação aos outros, inclusive com o detalhe das mãos dos familiares a encostar uns nos outros, similarmente à marcação de cena num roteiro.

IX. “The water was running full force in the basin. Beside it, a tube of Crest with the cap off. Danny was sitting on the rim of the bathtub across the room, his toothbrush clasped limply in his left hand, a thin foam of toothpaste around his mouth. He was staring, trancelike, into the mirror on the front of the medicine cabinet above the washbasin.”

IX. A água corria com toda a força na pia. Ao lado, um tubo de pasta de dentes, sem tampa. Danny estava sentado na beirada da banheira, do outro lado, segurando a escova de dentes, limpa, na mão esquerda, e com a espuma fina da pasta em volta da boca. Os olhos arregalados, como que em êxtase, para o espelho do armário da pia.”

COMENTÁRIO: Posição do personagem em relação aos objetos cênicos.

X. “He held it on a plane at lip level, blew the dust off in a cloud, and opened it.”

X. “A capa da frente estava coberta de poeira. Segurou-o diante do rosto, no nível da boca, soprou a poeira numa nuvem e abriu-o.”

COMENTÁRIO: Detalhamento da posição precisa do objeto em relação ao corpo do personagem ao ser soprado.

XI. “He went downstairs to the ground floor, stood aimlessly by the lobby desk for a moment, then turned right. He went into the dining room and stood just inside the door. The empty tables, their white linen cloths neatly cleaned and pressed beneath their clear plastic covers, glimmered up at him.”

XI. “Desceu ao andar térreo, ficou parado sem motivo junto ao balcão de recepção por um momento e, em seguida, virou para a direita. Foi ao restaurante e parou logo após a entrada. As mesas vazias, as toalhas brancas muito limpas, sob as capas de plástico transparente, reluziam”

COMENTÁRIO: Menção ao ponto de parada do personagem, “logo após a entrada”, de sorte que essa marcação cênica possibilite a visão total do restaurante, o que se confirma pela descrição posterior do espaço. Construção profundamente imagética.

XII. “The shelves were all empty. They had not even as yet gathered a good coat of dust. The beer taps were dry, as were the chrome drains beneath them. To his left and right, the velvet-upholstered booths stood like men with high backs, each one designed to give a maximum of privacy to the couple inside. Straight ahead, across the red-carpeted floor, forty barstools stood around the horseshoe-shaped bar. Each stool was upholstered in leather and embossed with cattle brands — Circle H, Bar D Bar (that was fitting), Rocking W, Lazy B.

XII. “As prateleiras estavam todas vazias. Não tinha sequer acumulado poeira. As torneiras de cerveja estavam vazias, bem como os ralos cromados, abaixo delas. A sua direita e esquerda, as mesas de assentos com encostos revestidos de veludo pareciam homens altos de costas, cada uma desenhada para dar o máximo de privacidade ao casal que ali estivesse. Bem em frente, do outro lado do tapete vermelho, estavam quarenta bancos em volta do bar em forma de ferradura. Cada banco era forrado de couro e trabalhado com marcas de gado – H circulado, Barra D Barra, Meio Círculo W, B Deitado.” 315

COMENTÁRIO: Menção à posição do personagem em relação aos objetos cênicos.

XIII. “The place was about as long as a freight car, and about as high. It smelled of grease and oil and gasoline and — faint, nostalgic smell — sweet grass. Four power lawnmowers were ranked like soldiers on review against the south wall, two of them the riding type that look like small tractors. To their left were posthole diggers, round-bladed shovels made for doing surgery on the putting green, a chain saw, the electric hedge-clippers, and a long thin steel pole with a red flag at the top.”

XIII. “O lugar era quase tão comprido e quase tão alto quanto um vagão de cargas. Cheirava a graxa, óleo, gasolina e – um cheiro leve e nostálgico – grama. Quatro cortadores de grama motorizados estavam enfileirados como soldados em revista, encostados na parede do lado sul, dois deles do tipo que se pode dirigir, como pequenos tratores. À esquerda deles estavam cavadeiras, pás redondas e cortantes para cirurgia dos gramados de golfe, uma moto-serra, o cortador elétrico de arbustos e um mastro fino de aço longo com uma bandeira vermelha no topo.”

COMENTÁRIO: Menção à posição relativa dos objetos.

XIV. “He found a dipstick on one of the shelves that ran at chest-height around the walls and slipped it in.”

XIV. “Encontrou uma vareta medidora em uma das prateleiras que percorriam as paredes à altura de seu peito e a apanhou.” 366

COMENTÁRIO: Posição do personagem em relação a objetos na cena.

XV. “From his right, (1) that soft sound again, falling clumps of snow. He looked over and saw the other two lions, clear of snow now down to their forepaws, side by side, about sixty paces away. (2)”

XV. “À sua direita, (1) o ruído novamente, pedaços de neve caindo. Olhou e viu os outros dois leões, sem neve, agora sobre as quatro patas, lado a lado, a vinte metros (2) de distância.” 382

COMENTÁRIO: (1) Menção à direção do ruído. (2) Menção, em metros, à distância do personagem em relação às feras.

XVI. “Jack was on the sixth riser, clinging to the banister much as she was doing herself.”

XVI. “Jack estava no sexto degrau, arrastando-se com a ajuda do corrimão, como ela mesma estava fazendo.”

COMENTÁRIO: Posicionamento exato de Jack nas escadas.

XVII. “He was only four risers from the top, measuring the distance with the rogue mallet in his left hand as he pulled himself up with his right.”

XVII. “Estava a quatro degraus do topo, medindo a distância com o taco de roque na mão esquerda, enquanto se impulsionava para a direita.”

COMENTÁRIO: Posicionamento exato de Jack nas escadas, inclusive com a utilização do taco de roque para indicar a distância efetiva.

XVIII. “The hissing lion was a bulking presence to his left, closing in again.”

XVIII. “O leão era uma presença enorme à sua esquerda, aproximando-se.”

COMENTÁRIO: Posição do personagem em relação à aproximação da fera.

2.4. SOM COMO AMBIENTAÇÃO DE CENA

COMENTÁRIO GERAL: Nos trechos seguintes registramos e explicamos a dupla acepção em que, a nosso ver, o recurso sonoro é utilizado no livro, isto é, como marcador semântico (uso denotativo) e como marcador pragmático (uso conotativo). O uso denotativo está sempre presente e, em regra, também o está o conotativo. Entretanto, em alguns poucos casos não logramos identificar a existência de eventual função conotativa, o que, sem embargo, dada sua natureza implícita, nunca pode ser peremptoriamente negada.

I. “Bellboys shuttled in and out with suitcases and there was a line at the desk, which was dominated by a huge brass cash register. The BankAmericard and Master Charge decals on it seemed jarringly anachronistic.”

I. “Carregadores corriam de cá para lá com malas e, na recepção, havia uma fila, comandada por uma enorme caixa registradora. Os decalques de cartões de crédito nela colocados pareciam dissonantemente anacrônicos.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a máquina de cartão de crédito é manejada. Uso conotativo - havia um quê de mistura de tempos passados e presente no hotel.

II. “In the background was the constant hum of conversation, the muted ding! of the silver-plated bell beside the cash register...”

II. “Ao fundo, havia o constante zumbido da conversa, o tilintar em surdina da campainha prateada ao lado da caixa registradora...”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - conversa e trabalho de caixa. Uso conotativo - não há.

III. “A sharp and cutting fall wind had come up since they had arrived; it whistled across the parking lot, making Danny wince his eyes down to slits (...). A few errant aspen leaves rattled and turned across the now mostly deserted asphalt,...”

III. “Um frio e cortante vento de outono tinha surgido depois que chegaram; assobiava no estacionamento, fazendo Danny apertar os olhos, (...). Umhas poucas folhas soltas de álamo chocalhavam e reviravam no asfalto agora praticamente deserto,...”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - ventania e folhas a voar. Uso conotativo - isolamento.

IV. “Ullman threw the lever over, and for a moment there was nothing but a shuddering beneath their feet and the tortured whine of the motor below them.”

IV. “Ullman levantou a alavanca e, por um momento, não houve nada a não ser um estremecimento sob seus pés e o choro torturado do motor debaixo deles.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o motor funciona com dificuldade. Uso conotativo - o hotel antagoniza os personagens.

V. “Then Wendy said: “Look at you, doc. Your nose is running like a fire hose. Let's get inside.”

And they did, closing the door firmly behind them against the restless whine of the wind.”

V. “Wendy disse então: --- Veja só, velhinho. Seu nariz está escorrendo como uma mangueira de incêndio. Vamos entrar.

E entraram, fechando a porta com força contra o incessante assobio do vento.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o vento sopra. Uso conotativo - isolamento.

VI. “He crossed the kitchen again and shut off the lights. He stood in the darkness for a moment, thinking, wanting a drink. Suddenly the hotel seemed full of a thousand stealthy sounds: creakings and groans and the sly sniff of the wind under the leaves where more wasps' nests might be hanging like deadly fruit.”

VI. “Atravessou a cozinha novamente, apagou as luzes. Ficou parado por um instante na escuridão, pensando, desejando um gole. De repente, o hotel parecia estar cheio de milhares de sussurros: estalos e gemidos, e o assobio furtivo do vento sob as telhas, onde talvez mais ninhos de vespas estivessem pendurados como frutos venenosos.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o velho hotel a estalar. Uso conotativo - desespero do personagem, que começa a se aproximar da loucura.

VII. “Behind him the boiler kicked on with a thundering whoosh, making him jump.”

VII. “Atrás, a caldeira engasgava num trovão, assustando-o.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a cadeira funciona. Uso conotativo - o hotel está vivo.

VIII. “He flickered the light around, whistling tunelessly between his teeth.”

VIII. “Dirigiu a luz em volta, assobiando entre os dentes.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o personagem assobia. Uso conotativo - espanto.

IX. “He came down on the other side of the hose and ran, and suddenly he heard it behind him, coming for him, the soft dry whicker of that brass snake's head as it slithered rapidly along the carpet after him like a rattlesnake moving swiftly through a dry field of grass.

(...)

Behind him the sound grew louder, the dry sliding sound of the snake, slipping swiftly over the carpet's dry hackles.”

IX. “Passou pelo outro lado da mangueira e correu, e de repente ouviu-a seguindo-o, o ríspido ranger daquela cabeça de cobra de latão enquanto ela escorregava pelo tapete atrás dele como uma cascavel movendo-se velozmente por um gramado seco.

(...)

Atrás dele o ruído aumentava, o som seco da cobra deslizando rapidamente sobre as fibras secas do tapete.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a mangueira desliza sobre o tapete. Uso conotativo - o hotel deseja capturar Danny.

X. “When she told him it would be a dollar ninety for the first three minutes, he dropped eight quarters into the slot, wincing each time the bell bonged in his ear. Then, left in limbo with only the faraway clickings and gabblings of connection-making, he took the green-bottle of Excedrin out of its box, pried up the white cap, and dropped the wad of cotton batting to the floor of the booth.”

X. “Quando foi informado de que custaria um dólar e noventa centavos pelos primeiros três minutos, depositou oito moedas de 25 centavos, estremecendo cada vez que o sinal batia em seu ouvido. Em seguida, atento aos sinais distantes da ligação sendo feita, tirou o vidro verde de excedrin do bolso, examinou a tampa branca e jogou o chumaço de algodão no chão da cabine.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - ligação sendo completada. Uso conotativo - desconforto progressivo de Jack com sua situação.

XI. “He walked over to the rabbit and pushed the button on the handle of the clippers. It hummed into quiet life.”

XI. “Ele passou pelo coelho e apertou o botão do cortador. O aparelho ganhou vida com um zumbido baixo.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - cortador de grama é ligado. Uso conotativo - não há.

XII. “The gate squeaked slightly (1) as he let himself in, and then there was crushed gravel crunching under his feet. (2)”

XII. “O portão rangeu (1) enquanto entrava, e o cascalho estalava (2) sob seus pés.”

COMENTÁRIO: (1) Uso denotativo - o portão se abre com certa dificuldade, enquanto Jack ingressa no local. (2) Uso conotativo - desconforto progressivo de Jack com a sua situação.

XIII. "He closed it up and heard the small click as the latch closed."

XIII. "Fechou-a e ouviu o pequeno clique do trinco."

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a trava foi fechada. Uso conotativo - não há.

XIV. "The chains had built up rust since the close of the season, and they squealed like things in pain."

XIV. "As correntes tinham criado ferrugem, desde o encerramento da temporada, e rangiam como se sentissem dor."

COMENTÁRIO: Uso denotativo - as correntes se movimentam com dificuldade. Uso conotativo - desconforto progressivo de Jack com sua situação.

XV. "He began to walk back toward the hedge-clipper at the foot of the big kids' slide, and the sound of his feet crunching on the crushed stone seemed abnormally loud."

XV. "Começou a caminhar de volta ao aparador ao pé do escorrega grande, e o ruído do seu pisar no cascalho parecia muito alto."

COMENTÁRIO: Uso denotativo - Jack caminha sobre o cascalho. Uso conotativo - algo estranho está para acontecer.

XVI. "Gravel rattled on the path."

XVI. "O cascalho chocalhava na alameda."

COMENTÁRIO: (1) Uso denotativo - algo também caminha sobre o cascalho. Uso conotativo - suspense.

XVII. "A low rustling sound."

XVII. "Um ruído baixo."

COMENTÁRIO: Uso denotativo - algo surge. Uso conotativo - suspense.

XIX. “He began to make a whining sound, (1) unaware in his locked concentration that he was making any sound at all. His eyes darted from one hedge creature to the next, trying to see them move. The wind gusted, making a hungry rattling sound in the close-matted branches. (2)”

XIX. “Começou a emitir um som lamuriento, (1) sem saber em sua concentração o que estava fazendo. Os olhos passavam de uma criatura-arbusto para outra, tentando vê-las se movendo. O vento batia forte, provocando um chocalhar na esteira de galhos. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Uso denotativo - Jack se lamenta. Uso conotativo - terror. (2) Uso denotativo - o vento sopra. Uso conotativo - algo terrível está para acontecer.

XX. “A faint breeze rattled through them, that was all.”

XX. “Uma brisa fazia-os farfalhar, isso era tudo.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o vento balança os galhos. Uso conotativo - ainda há ameaça ou tudo voltou ao normal?

XXI. “They laughed a great deal on these sled excursions around the house, but the whooping and impersonal voice of the wind, so huge and hollowly sincere, made their laughter seem tinny and forced.”

XXI. “Riam muito nesses passeios de trenó em volta da casa, mas o assobio e a voz impessoal do vento, tão grandes e fantasmagoricamente sinceros, faziam suas risadas parecem pequenas e forçadas.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o barulho do vento se sobrepõe à voz dos personagens. Uso conotativo - o vento os engole.

XXII. “As the number 2 rose on the shaft wall, he threw the brass handle back to the home position and the elevator car creaked to a stop.”

XXII. “Quando o número 2 apareceu na parede do poço, empurrou a alavanca de latão para sua posição original, e o elevador parou com um rangido.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - parada brusca do elevador. Uso conotativo - suspense.

XXIII. “Outside a sudden gust of Wind slammed against the equipment shed, making it rock and creak.”

XXIII. “Lá fora, uma rajada repentina de vento batia contra o depósito, fazendo-o balançar e estalar.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - depósito se ajustando à força do vento. Uso conotativo - animosidade.

XXIV. “A soft, muffled padding sound.”

XXIV. “Um ruído suave e abafado de patas na neve.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - animal a andar sobre a neve. Uso conotativo - suspense.

XXV. “A pine-knot exploded with a bang and sparks rushed up the flue.

“Danny, come over here”

XXV. “Um pedaço de lenha estourou e as faíscas correram para a chaminé da lareira.

--- Danny, venha cá.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a lenha queima. Uso conotativo - uma conversa séria está para ocorrer entre pai e filho.

XXXVI. “The bedclothes rustled as Danny got on the bed between them.”

XXVI. “Houve o ruído das roupas de cama, enquanto Danny subia na cama para ficar entre eles.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - Danny amassa a roupa de cama. Uso conotativo - não há.

XXVII. “The hotel caked around them.”

XXVII. “O hotel rangia em volta deles.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o hotel se ajustando à tempestade. Uso conotativo - alguma presença monstruosa a se insinuar, suspense/terror.

XXVIII. “A low iron wailing sound was building up in the guts of the thing.”

XXVIII. “Um ruído baixo e metálico crescia no fundo da coisa.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a caldeira está perto de explodir. Uso conotativo - suspense/terror.

XXIX. “A sweat of terror sprang to his hands so quickly that at first he missed his grip on the large valve. Then he curled his fingers around its spokes. He whirled it one turn, two, three. There was a giant hiss of steam, dragon's breath. A warm tropical mist rose from beneath the boiler and veiled him. For a moment he could no longer see the dial but thought he must have waited too long; the groaning, clanking sound inside the boiler increased, followed by a series of heavy rattling sounds and the wrenching screech of metal.”

XXIX. “Um suor frio espalhou-se por sua mão tão rapidamente que, a princípio, perdeu a firmeza ao segurar a grande válvula. Em seguida, colocou os dedos nos raios da roda. Girou-a uma, duas, três vezes. Houve um imenso assobio de vapor, a respiração do dragão. Uma névoa tropical morna levantou-se da caldeira e o envolveu. Por um momento, não via mais o marcador, mas pensou que talvez tivesse esperado tempo demais; o gemido e o chiar dentro da caldeira aumentavam, seguidos por uma série de ruídos metálicos fortes e o solavanco do metal.”

COMENTÁRIO: (1) Uso denotativo - a caldeira está perto de explodir. Uso conotativo - suspense/terror.

XXX. “When some of the steam blew away he saw that the pressure gauge had dropped back to two hundred and was still sinking. The jets of steam escaping around the soldered patches began to lose their force. The wrenching, grinding sounds began to diminish.”

XXX. “Quando o vapor se dissipou um pouco, ele constatou que o manômetro caíra de volta a 200 e ainda estava caindo mais. Os jatos de vapor que escapavam pelos remendos de solda começavam a diminuir de intensidade. Os ruídos começavam a baixar.”

437

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a pressão da caldeira cai. Uso conotativo - alívio.

XXXI. “His foot rapped the lower chromed shelf of the cart; the bottles and siphons on top chattered together musically.”

XXXI. “Seu pé tropeçou na prateleira inferior do carrinho; as garrafas e os sifões na prateleira de cima tilintaram musicalmente.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a pressão da caldeira cai. Uso conotativo - ambiente de sonho e irrealidade.

XXXII. “Outside, the wind whooped louder, driving the thickening snow before it.”

XXXII. “Lá fora, o vento assobiava mais alto, trazendo a neve espessa.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o vento a soprar forte. Uso conotativo - não há possibilidade de socorro, isolamento.

XXXIII. “They dragged him across the kitchen floor in a nightmare kind of slow motion, the only sounds the faint, insectile buzz of the fluorescent lights and their own labored breathing.”

XXXIII. “Arrastaram-no pela cozinha, numa espécie de câmara lenta de um pesadelo; o único ruído era o zumbido das lâmpadas fluorescentes e da respiração esforçada dos dois.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - esforço de Danny e Wendy ao arrastarem Jack inconsciente para a despensa. Uso conotativo - suspense.

XXXIV. “One hand lashed out and she had to sidestep and nearly fall out the door to avoid his grasp. Still, he had caught a handful of her bathrobe and there was a heavy purring noise as it ripped.”

XXXIV. “Uma das mãos se lançou, e ela teve que dar um passo para o lado, quase caindo pela porta aberta para evitar que fosse apanhada. Ainda assim, ele conseguiu agarrá-la pelo roupão, que se rasgou com um ruído alto.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o roupão sendo despedaçado. Uso conotativo - com dificuldade, Wendy consegue fugir.

XXXV. “He became aware that all sounds had stopped except for the cold swooping of the wind outside.”

He pushed the pantry door open; the hinges squealed faintly.”

XXXV. “Percebeu que todos os ruídos haviam cessado a não ser o do frio uivar do vento lá fora.”

Abriu a porta da despensa; as dobradiças rangeram um pouco.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a porta se abre com um pouco de dificuldade, enquanto o vento sopra lá fora. Uso conotativo - solenidade terrífica do momento, quando os fantasmas do hotel, pela primeira vez, ajudam diretamente Jack por meio de intervenção real no mundo físico.

XXXVI. “Her slippers whispered against the carpet's nap.”

XXXVI. “Os chinelos sussurravam no pelo do tapete.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o chinelo a roçar o tapete. Uso conotativo - suspense.

XXXVII. “Woolgathering, he had missed a turn sign. He jerked the snowmobile's steering gear hard right and it swung around, tilting as it did so. From underneath came the harsh grating sound of the snowtread on rock. He thought the snowmobile was going to dump him, and it did totter on the knife-edge of balance before halfdriving, half-skidding back down to the more or less level surface of the snowburied road.”

XXXVII. “Pensando besteira, não viu a placa. Jogou o guidão para a direita e o *snowmobile* deu meia-volta, inclinando-se. Do lado de baixo veio o som de metal sobre pedra. Pensou que fosse capotar, mas consegui equilibrar-se antes de deslizar até uma superfície mais ou menos nivelada da estrada congelada.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o snowmobile derrapa. Uso conotativo - perigo.

XXXVIII. “Outside the eaves, the wind howled and roared.”

XXXVIII. “No telhado, o vento assobiava e uivava.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o vento sopra forte. Uso conotativo - isolamento e animosidade.

XXXIX. “Danny stood with his back against the door, looking at the right angle where the hallways joined. The steady, irregular booming sound of the mallet against the walls grew louder. The thing that was after him screamed and howled and cursed. (...)

It came around the corner.”

XXXIX. “Danny ficou encostado na porta, olhando o ângulo reto onde os corredores se encontravam. As batidas constantes e irregulares do taco contra as paredes ficaram mais altas. A coisa que o caçava gritava, uivava e xingava. (...)

A coisa dobrou o corredor.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - taco a ser batido contra a parede. Uso conotativo - Jack se aproxima do filho/medo e terror.

XL. “The wheel gave, and with a triumphant scream, the thing spun it wide open. A giant roar of escaping steam bellowed out of the boiler, a dozen dragons hissing in concert.”

XL. “A roda cedeu e, com um grito triunfante, a coisa girou-a com força. Um assobio gigante de vapor escapando saiu da caldeira, uma dúzia de dragões assobiando em concerto.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - a caldeira range. Uso conotativo - pode explodir.

XLI. “There was a whispered, sighing noise, and a great billow of dust. (...) Beyond the basement arch, the great piles and stacks of old papers caught fire and went up with a blowtorch hiss. (...) The furnace exploded, shattering the basement's roofbeams, sending them crashing down like the bones of a dinosaur. (...) A fusillade of explosions ripped the place. The chandelier in the dining room, a two-hundred-pound crystal bomb, fell with a splintering crash, knocking tables every which way.”

XLI. “Houve um barulho sussurrante de suspiro e uma grande onda de poeira. (...) Além do arco do porão, as grandes pilhas e pacotes de papel velho se incendiaram e foram consumidas com um assobio de maçarico. (...) A fornalha explodiu, estilhaçando os caibros do teto e do porão, derrubando-os como ossos de um dinossauro. (...) Uma fuzilaria de explosões rasgou o ar. O lustre no restaurante, uma bomba de cristal de 100 quilos, caiu numa explosão de estilhaços, derrubando mesas para todos os lados.”

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o hotel explode. Uso conotativo - o monstro morre enraivecido.

XLII. "The roar shook the whole facade of the hotel."

XLII. "O rugido sacudiu toda a fachada do hotel."

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o hotel explode. Uso conotativo - ódio.

XLIII. "He struggled to his feet to go to the other two and help them, and as he did so he saw something more nightmarish than all the rest: the hedge rabbit, still coated with snow, was battering itself crazily at the chainlink fence at the far end of the playground, and the steel mesh was jingling with a kind of nightmare music, like a spectral zither. Even from here he could hear the sounds of the close-set twigs and branches which made up its body cracking and crunching like breaking bones."

XLIII. "Esforçou-se para se por de pé e ir até os outros dois e ajudá-los e, ao fazê-lo, viu algo mais horrendo do que o resto: o coelho, ainda coberto de neve, debatia-se contra a cerca do fundo do parque, e a rede de arame tilintava uma música horrenda, como uma cítara fantasmagórica. Mesmo aqui ouvia o som dos galhos que formavam seu corpo estalarem como ossos quebrados."

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o arbusto em forma de coelho queima, seus galhos se partem. Uso conotativo - o animal monstruoso agoniza durante a morte.

XLIV. "The sound of the snowmobile's engine dwindled until it was lost in the ceaseless roar of the wind. It rattled through the denuded branches of the hedge animals with a low, beating, desolate sound."

XLIV. "O ruído do motor do snowmobile diminuiu até se perder no incessante rugir do vento. Chacoalhava pelos galhos desnudos dos animais de arbustos num som baixo e desolador."

COMENTÁRIO: Uso denotativo - o automóvel deixa o hotel. Uso conotativo - nada mais lá resta, apenas morte e desolação.

2.5. EXECUÇÃO DE MÚSICAS

I. “He had driven back to his own house in the VW with the radio turned up, and some disco group chanted over and over again, talismanic in the house before dawn: Do it anyway ... you want a do it . . . do it anyway you want ... No matter how loud he heard the squealing tires, the crash. When he blinked his eyes shut, he saw that single crushed wheel with its broken spokes pointing at the sky.”

I. “Voltara para casa dirigindo o fusca com o rádio ligado, tocando música disco em alto volume. Apesar da altura, ouvia ainda o frear estridente dos pneus e o impacto. Com os olhos cerrados, via aquela única roda amassada com os raios apontados para o céu.”

II. “The radio was on, getting thin and crackly music from the Estes Park station.”

II. “O rádio de pilha estava ligado, tocando baixinho e chiando música da estação Park Estes.”

III. “Lights and colors, the pop of champagne corks, a forty-piece orchestra playing Glenn Miller's "In the Mood."”

III. “Luzes e cores, o estourar de rolhas de champanha, uma orquestra de quarenta pessoas tocando *In the Mood*, de Glenn Miller.”

IV. “He dialed the radio to a Miami soul station and got the soft, wailing voice of Al Green.

"What a beautiful time we had together,

Now it's getting late and we must leave each other..."”

IV. “Ligou o rádio numa estação de soul de Miami e ouviu a voz macia de Al Green:

'Que época linda vivemos,

Agora está ficando tarde e devemos nos separar...'.”

V. “Now, at quarter past seven (mountain time), as Dick Hallorann was telling Queems about his ex-wife's white boyfriend, she came upon Danny sitting halfway up the stairs between the lobby and the first floor, tossing a red rubber ball from hand to hand and singing one of the songs from that album. His voice was low and tuneless. "So I climb one-

two flight three flight four," Danny sang, "five flight six flight seven flight more ... when I get to the top, I'm too tired to rock"

V. “Agora, às 15 para as sete (horário da montanha), enquanto Dick Hallorann contava a Queems sobre o namorado branco de sua ex-mulher, ela aproximou-se de Danny, que estava sentado no meio da escada entre o saguão e o primeiro andar, jogando uma bola vermelha de borracha de uma das mãos para a outra, e cantando uma das canções daquele disco. Sua voz era baixa e desafinada: ‘Então eu subo um-dois subo três subo quatro’, Danny cantava, ‘cinco seis subo sete subo mais...quando chego lá em cima e estou cansado para o rock...’”.

VI. “Halfway through "Ticket to Ride," the band wound up in a brassy flourish.”

VI. “No meio de Ticket to Ride, a orquestra executou um floreio de metais.”

VII. “He suddenly held his breath and cocked his head. Somewhere a piano was playing boogie-woogie and people were laughing and clapping along. The sound was muffled through the heavy wooden door, but audible. The song was "There'll Be a Hot Time in the Old Town Tonight.”

VII. “De repente, prendeu a respiração e levantou a cabeça. Um piano tocava boogie-woogie em algum lugar, e as pessoas riam e batiam palmas. O som era amortecido pela porta de madeira, mas mesmo assim podia ouvir. A música era There'll Be a Hot Time in the Old Town Tonight.”

VIII. “...the jock concluded cheerily, and then compounded Hallorann's misery by playing "Seasons in the Sun.””

VIII. “...concluiu alegre o locutor, aumentando a tristeza de Hallorann quando tocou *Seasons in the Sun*.”

2.6. PREFERÊNCIA PELO DISCURSO DIRETO E POR ONOMATOPÉIAS

I. “Ullman stood up and went to the file cabinet in the corner. ‘Step around the desk, if you will, Mr. Torrance. We'll look at the floor plans.’”

I. “Ullman levantou-se e foi até o arquivo do canto. --- Dê a volta na mesa, por favor, senhor Torrance. Vamos dar uma olhada nas plantas do hotel.”

COMENTÁRIO: Discurso direto.

II. “‘The boiler,’ Watson announced. He pulled a red and blue bandanna from his back pocket, (1) blew his nose with a decisive honk, and thrust it back out of sight after a short peek into it to see if he had gotten anything interesting.”

II. “--- A caldeira, anunciou Watson. Tirou do bolso traseiro uma bandana vermelha e azul, assoou o nariz decididamente e enfiou o lenço de volta no bolso, depois de dar uma rápida olhada para ver se havia alguma coisa interessante dentro dele.”

COMENTÁRIO: Discurso direto.

III. “(shingles. i guess it’ll be no problem if the flashing’s ok (...) wasps. they’re nesting this time of year. i might want to get one of those bug bombs in case they’re there when i rip up the old shingles. new shingles. old)”

III. “(telhas. acho que não vai haver problema se estiver bem calafetado. (...))
vespas. nesta época do ano estão acasalando. devo precisar de uma daquelas bombas contra insetos, caso haja alguma por lá quando retirar as telhas velhas. telhas novas. velhas.)”

COMENTÁRIO: Diálogo interno do personagem; fluxo de consciência indicado pelos parênteses e pela ausência de letra maiúscula após os pontos (pensamentos afloram ininterruptamente).

IV. “‘Mr. Torrance,’ Ullman called peremptorily. ‘Would you come over here, please?’ Jack walked over, nodding to Wendy and Danny that they were to come too.”

IV. “--- Sr. Torrance – chamou Ullman, peremptório. – quer vir até aqui? Jack caminhou, fazendo um sinal com a cabeça, para que Wendy e Danny o acompanhassem.”

COMENTÁRIO: Discurso direto.

V. He left the room. He had lost his temper again, only a little, but enough to make him feel sick and afraid. A drink would blunt that feeling, oh yes.

It would blunt that

(Something about the timer)

and everything else. There was no mistake about those words at all. None.”

V. “Saiu do quarto. Mais uma vez perdera a calma, só um pouco, mas o bastante para se sentir mal e com medo. Um gole abrandaria essa sensação, oh sim. Abrandaria isso

(Alguma coisa a ver com o cronômetro)

e tudo o mais. Não haveria a menor dúvida quanto àquelas palavras. Nenhuma.”

COMENTÁRIO: Diálogo interno do personagem; fluxo de pensamento indicado pela brusca interrupção da frase, narrada em discurso indireto livre.

VI. ““And all those neat hedge animals," she said, taking his empty plate. "Your father's got to get out and trim them pretty soon."

"Yeah," he said.

(Just nasty things ... once it had to do with those damn hedges clipped to look like animals ...)

"If you see your father before I do, tell him I'm lying down."

"Sure, Mom."

VI. “--- E aqueles animais bacanas feitos de plantas – disse ela, retirando o prato sujo. – Seu pai vai ter que apará-los logo, logo.

--- É...

(Coisas ruins, apenas...uma vez, foi alguma coisa relacionada com a droga daqueles arbustos, tosquiados para parecerem animais...)

--- Se você encontrar seu pai antes de mim, diga que estou deitada.

--- Tá bem, mamãe.”

COMENTÁRIO: Diálogo interno do personagem (no caso, trata-se da memória de uma conversa); fluxo de consciência indicado pelos parênteses e pelas reticências.

VII. “Grace, that was it.

(I'm sorry, Al. Grace, your mercy. For your mercy. One more chance. I am heartily sorry —)

How many times, over how many years, had he — a grown man — asked for the mercy of another chance? He was suddenly so sick of himself, so revolted, that he could have groaned aloud.”

VII. Benevolência, isso mesmo.

(Desculpe-me, Al. Benevolência. Tenha piedade. Mais uma oportunidade. Estou sinceramente arrependido...)

Quantas vezes, em quantos anos, tinha ele – um homem feito – implorado por piedade, por outra oportunidade? De repente, estava tão cansado de si, tão revoltado, que poderia ter suspirado alto.”

COMENTÁRIO: Diálogo interno do personagem.

VIII. “His feets were moving

(feets don't fail me now)

Before he realized it.”

VIII. “Seus pés se moviam

(pés não me falhem agora)

antes que percebesse”

COMENTÁRIO: Diálogo interno do personagem.

IX. “A pine-knot exploded with a bang and sparks rushed up the flue.

“Danny, come over here”

IX. “Um pedaço de lenha estourou e as faíscas correram para a chaminé da lareira.

--- Danny, venha cá.”

COMENTÁRIO: (1) Discurso direto.

X. “Hummmmmmm. Click/clank. Above them now. The rattle of the gate accordioning back, the bump of the doors opening and closing. Then the hum of the motor and the cables again.”

X. “Hmmm. Clink/clank. Acima deles agora. O chacoalhar da grade se abrindo, a batida das portas se abrindo e se fechando. Em seguida, o ruído do motor e dos cabos novamente.”

COMENTÁRIO: Onomatopéia.

XI. “He got to the United desk at 6:49, hoping against hope that the flight had been delayed. He didn't even have to ask. The departure monitor over the incoming passengers desk told the story. Flight 901 for Denver, due out at 6:36 EST, had left at 6:40. Nine minutes before.

“Oh shit,” Dick Hallorann said.”

XI. “Chegou ao balcão da United às 6:49, esperando, mesmo sem esperança, que o vôo estivesse atrasado. Não precisou sequer perguntar. O monitor de partidas sobre o balcão contou a história. O vôo 901 para Denver, de 6:36, partira às 6:40. Fazia nove minutos.

--- Merda – disse Hallorann.”

COMENTÁRIO: Discurso direto.

XII. “And in the dark, his eyes open, Danny thought:

(He wants to be one of them and live forever. That's what he wants.)

Wendy thought:

(If I have to, I'll take him further up. If we're going to die I'd rather do it in the mountains.)”

XII. “No escuro, com os olhos abertos, Danny pensava:

(Ele quer ser um deles e viver para sempre. É isso o que ele quer.)

Wendy pensava:

(Se for preciso, vou levá-lo daqui. Se vamos morrer, prefiro que seja nas montanhas.)”

COMENTÁRIO: Diálogo interno dos personagens.

XIII. ““This is the captain speaking,” a soft, slightly southern voice informed them.

“We’re ready to begin our descent to Stapleton International Airport. It’s been a rough flight, for which I apologize. The landing may be a bit rough also, but we anticipate no real difficulty. Please observe the FASTEN SEAT BELTS and NO SMOKING signs, and we hope you enjoy your stay in the Denver metro area. And we also hope — ”

Another hard bump rocked the plane and then dropped her with a sickening elevator plunge. Hallorann’s stomach did a queasy hornpipe. Several people — not all women by any means — screamed.

“ — that we’ll see you again on another TWA flight real soon.”

“Not bloody likely,” someone behind Hallorann said.”

XIII. ““Aqui é o comandante falando’, informou uma voz macia, com sotaque de sulista. ‘Estamos prontos para o pouso no Aeroporto Internacional de Stapleton. Foi um vôo difícil, pelo qual peço desculpas. A aterrissagem poderá ser também um pouco complicada, mas não antecipamos nenhuma dificuldade real. Por favor, observem os avisos de APERTAR OS CINTOS E NÃO FUMAR, e esperamos que apreciem sua estada em Denver. Esperamos também...’

Outro solavanco sacudiu o avião e o fez descer com um vácuo nauseante. O estômago de Hallorann embrulhou. Muitas pessoas – não apenas mulheres – gritaram.

‘...vê-los novamente em outro vôo da TWA muito breve.’

--- Sem chance – disse alguém atrás de Hallorann.”

COMENTÁRIO: Preferência pelo discurso direto, inclusive para indicar, alegoricamente, o solavanco do avião, que de súbito interrompe o discurso do comandante.

XIV. “He turned on the radio, dialed past Christmas ads, and found a weather forecast.

“ — six inches already, and another foot is expected in the Denver metro area by nightfall. Local and state police urge you not to take your car out of the garage unless it’s absolutely necessary, and warn that most mountain passes have already been closed. So stay home and wax up your boards and keep tuned to — ”.”

XIV. “Ligou o rádio, girou o botão de sintonia ignorando os anúncios de Natal e encontrou uma previsão meteorológica.

“...já 15 centímetros, e mais 30 são esperados na região metropolitana de Denver ao cair da noite. As polícias local e estadual recomendam que você não tire seu carro da garagem a menos que seja absolutamente necessário, e avisa que a maioria dos desfiladeiros nas montanhas já foi fechada. Portanto, fique em casa, encerem seus esquis e continue ligado na...””

COMENTÁRIO: Preferência pelo discurso direto, inclusive para informar ao leitor o estado da nevasca e das estradas.

XV. “She opened the can and dropped the slightly jellied contents into a saucepan – plop.”

XV. “Abriu a lata e colocou o conteúdo gosmento numa panela – plop.”

COMENTÁRIO: Onomatopéia.

XVI. “A sudden feeling that someone was standing behind her, reaching for her throat.

She wheeled around, clutching the knife. No one there.

(!Get ahold of yourself, girl!)”

XVI. “Uma repentina sensação de que havia alguém atrás dela a ponto de agarrar sua garganta.

Voltou-se para trás, segurando a faca.

Ninguém.

(!Recomponha-se, garota!)”

COMENTÁRIO: Diálogo interno da personagem.

XVII. ““Help me,” she said in a low voice.

For a moment Danny stood as if paralyzed by his father's face, and then he moved jerkily to her side and helped her hold the left leg. They dragged him across the kitchen floor in a nightmare kind of slow motion, the only sounds the faint, insectile buzz of the fluorescent lights and their own labored breathing.”

XVII. “--- Me ajude – disse ela baixinho.

Por um momento, Danny estancou, como que paralisado pelo rosto do pai e, em seguida, passou desajeitado para o lado dela para ajudá-la a segurar a perna esquerda. Arrastaram-no pela cozinha, numa espécie de câmara lenta de um pesadelo; o único ruído era o zumbido das lâmpadas fluorescentes e da respiração esforçada dos dois.” 492

COMENTÁRIO: Discurso direto.

XVIII. “(Yes but where did the liquor come from? Isn't that really the central point? You know what happens when you drink, you know it from bitter experience. When you drink, you lose your wits.)”

XVIII. “(Sim, mas de onde veio a bebida? Essa não é na verdade o xis da questão? Você sabe o que acontece quando bebe, você sabe por experiências amargas. Quando bebe, perde a razão.)”

COMENTÁRIO: Diálogo interno do personagem.

XIX. “The bolt was stuck.

Wendy pulled at it as hard as she could, but it wouldn't move. She couldn't retract the goddam bolt. (...)

Jack stirred again on the floor.

"I'll take care of it," he muttered. "I understand"

"He's waking up, Mommy!" Danny warned.

Sobbing now, she yanked at the bolt with both hands.

"Danny?" There was something softly menacing, if still blurry, in Jack's voice.

"That you, ole doc?"

"Just go to sleep, Daddy," Danny said nervously. "It's bedtime, you know."”

XIX. “O ferrolho estava preso.

Wendy puxava com toda a força, mas o ferrolho não saía do lugar. Não conseguia deslizar o miserável ferrolho. (...)

Jack mexeu-se de novo no chão.

--- Eu vou cuidar disso - resmungou. - compreendo.

--- Ele está acordando, mamãe! – avisou Danny.

Soluçando, ela puxava o ferrolho com as duas mãos.

--- Danny? – Havia algo suavemente ameaçador, porém ainda um pouco borrado, na voz de Jack. – É você, velhinho?

--- Durma, papai – disse Danny nervoso. – Já é hora de dormir.”

COMENTÁRIO: Discurso direto.

XX. “WHAAAAAAAAAAA! the airhorn bellowed indignantly.”

XX. “WHAAAAAAAAAAA!, gritou a buzina, indignada.”

COMENTÁRIO: Onomatopéia.

XXI. “There was a flat explosion, a sound that seemed to exist on one low allpervasive note

(WHUMMMMMMMMM —)”

XXI. “Houve uma explosão, um som que parecia existir em uma nota baixa, difusa

(WHUMMMMMMMMM...)”

COMENTÁRIO: Onomatopéia.

2.7. MANIPULAÇÃO DE TEMPO VIA RECURSOS DE ESTILO OU APELO À RAZÃO

I. “It had seemed slow subjectively, inside his head, but it must have all happened in less than a minute. It only seemed slow (1) the way some dreams seem slow. The bad ones. (...) Danny began to say something and that was when he had grabbed Danny's hand and bent it to make him drop the typewriter eraser and the mechanical pencil he was clenching in it. Danny had cried out a little (...) and the snap of the breaking bone had not been loud, not loud but it had been very loud, HUGE, but not loud. (2)”

I. “Tinha parecido lenta subjetivamente, na sua cabeça, pois tudo deve ter acontecido em menos de um minuto. Pareceu lento (1) da mesma forma que sonhos parecem lentos. Os sonhos ruins. (...) Danny começou a falar alguma coisa e foi então que Jack agarrou a mão da criança e a dobrou para fazê-lo largar a borracha da máquina de escrever e a

lapiseira, que o menino estava segurando. Danny gritou um pouco (...) e o estalar do osso se quebrando não foi alto, não foi alto mas foi muito alto, IMENSO, mas não alto. (2)” 29

COMENTÁRIO: Manipulação imprópria do tempo de leitura, mediante (1) indicação de ênfase do olhar no ato de Jack de agarrar o braço do filho + (2) indicação de ênfase da atenção auditiva no ruído do osso se quebrando (os destaques em itálico e em caixa alta, contudo, apontam no sentido de também haver tentativa de manipulação fenomênica no trecho em questão).

II. “He tapped the main dial, which had crept from a hundred pounds per square inch to a hundred and two (1) as Watson soliloquized. Jack felt a sudden shiver cross his back in a hurry and thought: The goose just walked over my grave. Then Watson gave the pressure wheel a spin and dumped the boiler off: There was a great hissing, and the needle dropped back to ninety-one. (2) Watson twisted the valve shut and the hissing died reluctantly.”

II. “Watson deu um tapa no mostrador principal, que se movera de 100 para 102 libras por polegada quadrada, (1) enquanto Watson monologava. Jack sentiu, de repente, um arrepio subindo pela espinha e pensou: A morte passou por mim. Depois, Watson deu um giro na roda de pressão e esvaziou a caldeira. Houve um silvo alto e o marcador caiu para 91. (2) Ele fechou a válvula e o silvo morreu com relutância.”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Manipulação própria/fenomênica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem do manômetro.

III. “Crash. Crash. Crash. Splintering wood. A bellow of rage and satisfaction. REDRUM. Coming.”

III. Crash, crash, crash. Madeira lascando. Um berro de raiva e satisfação. REDRUM. Aproximando-se.”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomênica do tempo de leitura, mediante ênfase da atenção auditiva na onomatopéia. Efeito similar ao que se conseguiria no cinema com a câmera lenta ou o freezing de imagem.

IV. “He could see that limp hand dangling over the edge of the tub (1) with blood running down one finger (2), the third, (3) and that inexplicable word so much more horrible than any of the others: REDRUM. (4)”

IV. “Ele podia ver aquela mão flácida pendurada na porcelana branca da banheira (1) com o sangue a correr num dos dedos, (2) o terceiro, (3) e aquela palavra inexplicável, muito mais horripilante do que qualquer outra: REDRUM. (4)”

COMENTÁRIO: Manipulação imprópria do tempo de leitura. Construção sintática que enfatiza quatro momentos narrativos distintos: um primeiro, no qual se descobre a mão (1); um segundo, no qual se percebe o sangue (2); um terceiro, no qual se vê o detalhe do sangue a correr por um dos dedos (3); e um quarto, no qual se desvela a palavra aterradora.

V. “They came around the last curve before the bridge at seventy, and there was a kid's bike in the road, and then the sharp, hurt squealing as rubber shredded from the Jag's tires, and Jack remembered seeing Al's face looming over the steering wheel like a round white moon. Then the jingling crashing sound as they hit the bike at forty, and it had flown up like a bent and twisted bird, the handlebars striking the windshield, and then it was in the air again, leaving the starred safety glass in front of Jack's bulging eyes. A moment later he heard the final dreadful smash as it landed on the road behind them. Something thumped underneath them as the tires passed over it.”

V. “Faziam a última curva antes da ponte a 120 km/h, e havia uma bicicleta de criança na estrada, e então um guinchar agudo e ferido no que a borracha era retalhada nos pneus do Jaguar, e Jack lembrava-se do rosto de Al aparecendo gradativamente sobre o volante, como uma lua cheia. Depois, o retinir do barulho do impacto contra a bicicleta a 70 km/h, e ela tinha voado como um pássaro torto e retorcido, o guidão chocando-se contra o pára-brisa, e então ele estava no ar de novo, deixando o vidro estilhaçado, mas inteiro, diante dos olhos esbugalhados de Jack. Segundos depois, o estrondo final quando aquilo caiu na estrada atrás do carro. Alguma coisa emitiu um baque surdo sob o carro, quando os pneus passaram por cima.”

COMENTÁRIO: Manipulação imprópria do tempo de leitura, mediante indicação de ênfase do olhar na queda de velocidade abrupta do veículo e no rosto de Al, a surgir gradativamente, como em câmera lenta,

sobre o volante. A atenção que a narrativa confere à marcação do velocímetro não só intensifica o drama como seleciona no tempo, segundo as estratégias do narrador, os eventos importantes: o instante da feitura da curva e do posterior impacto do veículo contra a bicicleta, numa indicação, inclusive, de montagem em seqüência. Notar que a menção à queda da velocidade, neste trecho, não parece condizente com aquilo que denominamos de manipulação própria ou fenomênica do tempo de leitura. Dessarte, a ausência de apresentação da contagem de forma contínua (as duas menções à velocidade estão por demais espaçadas neste trecho e não produzem, em conjunto, o efeito realístico típico da manipulação própria) parece descaracterizar o apelo fenomênico comum a esse recurso literário. A contagem, assim apresentada, tornar-se-ia mais afim de um tipo de informação destinada meramente à ambientação dos eventos narrados, o que a inscreveria no campo da manipulação imprópria, do que da tentativa de efetivamente vivificar a experiência do acidente automobilístico para o leitor (o que seria objetivo, aí sim, da manipulação própria).

VI. “The road wound up and up in a series of slow S curves, and Jack dropped the bug's stick shift from fourth gear to third, then into second. (1) The bug wheezed and protested, and Wendy's eye fixed on the speedometer needle, which sank from forty to thirty to twenty, where it hovered reluctantly. (2)”

VI. “A estrada era sinuosa, com uma séria de curvas em S, e Jack reduziu a marcha de quarta para terceira e, em seguida, para segunda. (1) O fusca protestou e Wendy manteve os olhos fixos no velocímetro, que caía de 65 para 50, 30, onde a agulha pairou, relutantemente. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Construção discursiva que ressalta cada uma das trocas de marcha pelo personagem, e a conseqüente diminuição de aceleração do veículo, a demonstrar manipulação de tempo própria/fenomênica (ênfase sobre cada instante de troca) mediante apelo visual. (2) O registro da queda de aceleração registrada no velocímetro também funciona como

manipulação temporal própria, em reforço ao efeito narrativo construído no trecho anterior.

VII. ““Oh,” she said faintly, looking at the speedometer. It had dropped from fifteen to ten miles an hour.

(...)

The VW labored up and up. The speedometer dropped to just above the five-milean- hour hashmark and was beginning to hitch when Jack pulled off the road...”

VII. “--- Oh – disse desanimada, olhando para o velocímetro. Tinha caído de 25 para 15 quilômetros por hora.

(...)

O fusca subiu, subiu. O velocímetro caía a pouco mais de oito quilômetros por hora e começava a engasgar quando Jack encostou...” 86

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenômênica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem do velocímetro.

VIII. ““See the ... buh. Aw. El. El. See the buhaw-el-el? See the buhawl. Ball!” Suddenly triumphant. Fierce. The fierceness in his voice scared her. “See the ball!””

VIII. “--- Veja a...B-O. BOL-A. LA. Veja a loba? Veja a olba. Bola! --- Triunfalmente. Feroz. A Ferocidade em sua voz a amedrontava. ---*Veja a bola!*”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenômênica do tempo de leitura, mediante ênfase da atenção auditiva na hesitação verbal da criança.

IX. ““I was brushing my teeth and I was thinking about my reading,” Danny said. “Thinking real hard. And ... and I saw Tony way down in the mirror. He said he had to show me again.””

IX. “--- Eu estava escovando os dentes e pensando em minha leitura – disse Danny. – Pensando mesmo. E...e vi Tony lá no fundo do espelho. Disse que tinha de me mostrar de novo.”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenômênica do tempo de leitura, mediante ênfase da atenção auditiva na hesitação verbal da criança.

X. "“I don't remember," he said, distraught. "I don't remember. Don't ask me. I ... I don't remember nothing!”"

X. “--- Não me lembro – disse ele perturbado. – Não me lembro. – Não me pergunte. Eu...eu não me lembro de nada!”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomênica do tempo de leitura, mediante ênfase da atenção auditiva na hesitação verbal da criança (o itálico também serve como mais um índice de manipulação própria).

XI. “He woke with a sudden indrawn gasp, sitting bolt upright in bed, eyes wide and staring into the darkness, hands crossed in front of his face.

Something on one hand. Crawling.

Wasps. Three of them.”

XI. “Acordou sufocado, de repente; sentou-se na cama, de olhos arregalados e fixos no escuro, as mãos cruzadas sobre o rosto.

Alguma coisa na mão. Arrastando-se.

Vespas. Três.”

COMENTÁRIO: Construção do discurso em quatro períodos distintos, de sorte a efetuar manipulação própria/fenomênica do tempo da leitura, com ênfase do olhar em cada uma das singulares descobertas do personagem: 1) algo na mão, 2) movimentando-se, 3) inseto venenoso, 4) vários.

XII. “My...on my wrist.”

XII. “--- Meu...no meu pulso.”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomênica do tempo de leitura, mediante ênfase da atenção auditiva na hesitação verbal da criança.

XIII. “He started toward it, moving closer to the far wall until his right arm was brushing the expensive silk paper. Twenty steps away. Fifteen. A dozen.”

XIII. “Começou a caminhar, aproximando-se da parede até que seu braço direito roçasse no caro papel de seda. Vinte passos de distância. Quinze. Uma dúzia.”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomênica da leitura, mediante ênfase do olhar na contagem dos passos do personagem.

XIV. “When she told him it would be a dollar ninety for the first three minutes, he dropped eight quarters into the slot, wincing each time the bell bonged in his ear.

Then, left in limbo with only the faraway clickings and gabblings of connection-making, he took the green-bottle of Excedrin out of its box, pried up the white cap, and dropped the wad of cotton batting to the floor of the booth. Cradling the phone receiver between his ear and shoulder, he shook out three of the white tablets and lined them up on the counter beside his remaining change. He recapped the bottle and put it in his pocket.”

XIV. “Quando foi informado de que custaria um dólar e noventa centavos pelos primeiros três minutos, depositou oito moedas de 25 centavos, estremeando cada vez que o sinal batia em seu ouvido.

Em seguida, atento aos sinais distantes da ligação sendo feita, tirou o vidro verde de excedrin do bolso, examinou a tampa branca e jogou o chumaço de algodão no chão da cabine. Segurando o telefone com o ombro, pegou três dos comprimidos brancos e os alinhou sobre o balcão ao lado das moedas restantes. Tampou o vidro e colocou-o no bolso.”

COMENTÁRIO: Manipulação imprópria do tempo de leitura, mediante indicação de ênfase da atenção auditiva no sinal da ligação a ser completada.

XV. “He began to walk back toward the hedge-clipper at the foot of the big kids' slide, and the sound of his feet crunching on the crushed stone seemed abnormally loud.”

XV. “Começou a caminhar de volta ao aparador ao pé do escorrega grande, e o ruído do seu pisar no cascalho parecia muito alto.”

COMENTÁRIO: Manipulação imprópria do tempo de leitura, com indicação de ênfase da atenção auditiva no ruído dos passos sobre o cascalho.

XVI. “The needle on the gauge had moved up to two-twelve.”

XVI. “O ponteiro do manômetro subia para 212.”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomênica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem do manômetro.

XVII. “The needle inside the greasy, almost opaque dial had danced up to two hundred and fifteen pounds per square inch.”

XVII. “O ponteiro do manômetro sujo de óleo, quase opaco, subira a 215.” 434

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomênica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem do manômetro.

XVIII. “The pressure gauge stood at two-twenty.”

XVIII. “O manômetro marcava 220.”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomênica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem do manômetro.

XIX. “When some of the steam blew away he saw that the pressure gauge had dropped back to two hundred and was still sinking. (1) The jets of steam escaping around the soldered patches began to lose their force. The wrenching, grinding sounds began to diminish.

One-ninety... one-eighty ... one seventy-five ... (2)

(...)

The press was down to one-sixty. (3)”

XIX. “Quando o vapor se dissipou um pouco, ele constatou que o manômetro caíra de volta a 200 e ainda estava caindo mais. (1) Os jatos de vapor que escapavam pelos remendos de solda começavam a diminuir de intensidade. Os ruídos começavam a baixar.

190...180...175...(...) a 160. (2)

(...)

A pressão caíra para 80. (3)”

COMENTÁRIO: (1), (2) e (3) Manipulação própria/fenomênica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem do manômetro.

XX. ““Damn you both, I know what you want. But you're not going to get it. This hotel ... it's mine. (1) It's me they want. Me! Me!” (2)”

XX. “--- Malditos sejam vocês dois. Eu sei o que vocês querem. Mas não vão conseguir. Este hotel...é meu. (1) Sou eu que eles querem. Eu!Eu! (2)”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomêmica do tempo de leitura, mediante ênfase da atenção auditiva na (1) hesitação verbal e na (2) repetição de palavras pelo personagem.

XXI. “The knife swung by her side, catching angles of light and throwing them on the silk wallpaper.”

XXI. “A faca balançava refletindo luz no papel de parede de seda.”

COMENTÁRIO: Manipulação imprópria do tempo de leitura, com indicação de ênfase do olhar na luz refletida no papel de parede.

XXII. “She looked down the stairs again.

(...)

Ten steps down, a dozen, a baker’s dozen.

(...)

Now seventeen, now eighteen, now nineteen.”

XXII. “Olhou os degraus novamente.

(...)

Dez degraus, doze, treze.

(...)

Dezessete, dezoito, dezenove.”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenomêmica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem dos passos efetivamente dados pelo personagem.

XXIII. “She screamed, suddenly submerged in an ocean of pain. Dimly she saw the mallet rebound.”

“Ela gritou, subitamente submersa num oceano de dor. Muito vagorosamente ela viu o taco subir novamente.”

COMENTÁRIO: Manipulação imprópria do tempo de leitura, com indicação de ênfase do olhar na subida do taco.

XXIV. “Clenching his teeth, he turned the throttle higher and watched the needle on the speedometer climb past forty and settle at forty-five. (1)

(...)

The odometer counted off the miles at a maddeningly slow clip — five, ten, finally fifteen. (2)”

XXIV. “Trincando os dentes, apertou o acelerador e viu o ponteiro do velocímetro passar pelos 60 e parar nos 70. (1)

(...)

O odômetro contava a quilometragem com uma lentidão enlouquecedora – 8,16 e finalmente 24. (2)”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Manipulação própria/fenômênica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem do velocímetro e do odômetro.

XXV. “Now the speedometer needle was pegged just below fifty.”

XXV. “O ponteiro do velocímetro estava agora abaixo dos 80.”

COMENTÁRIO: Manipulação própria/fenômênica do tempo de leitura, mediante ênfase do olhar na contagem do velocímetro.

2.8. MANIPULAÇÃO DE TEMPO VIA ELISÃO OU SUGESTÃO DE IMAGENS

I. “The Torrance family stood together on the long front porch of the Overlook Hotel as if posing for a family portrait, Danny in the middle, zippered into last year's fall jacket which was now too small and starting to come out at the elbow, Wendy behind him with one hand on his shoulder, and Jack to his left, his own hand resting lightly on his son's head.

Mr. Ullman was a step below them, buttoned into an expensive-looking brown mohair overcoat. The sun was entirely behind the mountains now, edging them with gold fire,

making the shadows around things look long and purple. The only three vehicles left in the parking lots were the hotel truck, Ullman's Lincoln Continental, and the battered Torrance VW.”

I. “A família Torrance estava parada na grande varanda de entrada do Hotel Overlook como se estivesse posando para uma fotografia: Danny no meio, a jaqueta do outono passado, já muito pequena e começando a esgarçar no cotovelo, fechada até o pescoço; Wendy atrás dele com a mão sobre seu ombro, e Jack à esquerda, com a mão levemente pousada sobre a cabeça do filho.

O Sr. Ullman estava um degrau abaixo deles, enfiado num casaco de pelo de cabra angorá, marrom e de aparência cara. O sol estava agora completamente por trás das montanhas, infiltrando-se como fogo dourado, tornando as sombras em redor compridas e de cor violeta. Os únicos três carros que estavam no estacionamento eram o caminhão do hotel, o Lincoln Continental de Ullman e o fusca arrebitado de Torrance.”

COMENTÁRIO: Descrição do estacionamento quase vazio, com apenas os três automóveis restantes, que serve para reforçar a sensação de isolamento dos personagens; a mensagem é transmitida ao leitor por meio da sugestão de imagens, num recurso análogo ao do cinema.

II. “Wendy parked it in the turn-around, raced the engine sportily, and then turned it off. (1) The truck's single taillight died. (2) The engine rumbled grumpily with post-ignition and finally stopped. Jack got out of his chair and ambled down to meet them.”

II. “Wendy estacionou, acelerou e desligou o motor. (1) A única lanterna traseira apagou-se. (2) O motor continuou a bater e finalmente parou. Jack levantou-se da cadeira e, devagar, desceu para encontrá-los.”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Utilização de imagem e de som para sugerir que Wendy não sabia dirigir muito bem e/ou o automóvel, em mau estado de conservação, já funcionava com dificuldade - recursos típicos da linguagem cinematográfica para atribuir significados sem o emprego de palavras.

III. “He plunged his left hand into his pocket and it came out holding the passkey. It had been there all along, of course.

He held it by the square metal tab on the end which had OFFICE printed on it in Magic Marker.”

III. “Enfiou a mão esquerda no bolso e tirou a chave mestra. Estivera ali o tempo todo, claro.

Segurava-a pela aba quadrada de metal que havia na extremidade, com a palavra ESCRITÓRIO gravada.”

COMENTÁRIO: Veiculação de informação, isto é, onde conseguiu o personagem a chave mestra, por meio de imagens, sem recurso à palavra escrita.

IV. “He pulled the door closed, put his change and matchbook cover on the counter, and dialed O.”

IV. “Fechou a porta, colocou as moedas e o maço de fósforos na prateleira e discou 0.”

COMENTÁRIO: Preferência por um discurso que aponta para descrições visuais (i.e. discou o zero), mais do que diretamente para o significado das ações (i.e. deseja efetuar uma ligação via telefonista); esse tipo de discurso, no qual os significados das ações são extraídos da composição de imagens, é típico do cinema.

V. “Jack came out onto the porch, tugging the tab of his zipper up under his chin, blinking into the bright air.”

V. “Jack veio até a varanda, fechando o zíper até o pescoço, e estranhou a luminosidade do ar.”

COMENTÁRIO: Composição modal da ação do personagem: seu movimento geral (ir até a varanda) é associado à realização de outra tarefa adjetiva (fechar o zíper do casaco). No caso, a composição também veicula visualmente significado: fazia frio.

VI. “He stood in the doorway, fumbled to his right, and found the switch plate. Two bulbs in an overhead cut-glass fixture came on.”

VI. “Parou na entrada, tateou a sua direita e encontrou o interruptor. Duas lâmpadas num lustre de vidro se acenderam.”

COMENTÁRIO: Imagem veiculando significado - Danny trocou a fase do interruptor.

VII. “He went downstairs to the ground floor, stood aimlessly by the lobby desk for a moment, then turned right.”

VII. “Desceu ao andar térreo, ficou parado sem motivo junto ao balcão de recepção por um momento e, em seguida, virou para a direita.”

COMENTÁRIO: Veiculação dos estados internos do personagem por meio de imagens: estava entediado ou não tinha o que fazer.

2.9. “RUÍDOS NARRATIVOS” ESPACIAIS E TEMPORAIS

I. “He was just sitting there, watching for their shopworn VW, his elbows planted on his thighs and his chin propped in his hands, a five-year-old kid waiting for his daddy.”

I. Só estava sentado ali, esperando o Volkswagen sujo, os cotovelos enterrados nas coxas e o queixo apoiado nas mãos, um menino de cinco anos à espera do pai.”

II. “The tears which had threatened all day now came in a cloudburst and she leaned into the fragrant, curling steam of the tea and wept.”

II. “As lágrimas, que ameaçaram sair o dia todo, agora vieram num aguaceiro e Wendy se inclinou sobre a fumaça perfumada e sinuosa do chá e chorou.”

III. “And now he was crouched in a dark hallway, crouched on a blue rug with a riot of twisting black shapes woven into its pile, listening to the booming noises approach, and now a Shape turned the corner and began to come toward him, lurching, smelling of blood and doom.”

III. “E agora Danny estava agachado num corredor escuro, sobre um tapete azul tecido com um emaranhado de formas pretas, ouvindo os estrondos se aproximando e agora um Vulto dobrou o corredor, e começou a vir na direção dele, cambaleando, cheirando a sangue e perdição.”

V. “From here he could see Danny in the bug through three sets of glass. The boy's head was bent studiously over his maps.”

V. “Dali, podia ver Danny no fusca através de três vidros. A cabeça do menino estava estudiosamente inclinada sobre os mapas.”

VI. “Now they were passing another sign.”

VI. “Agora eles passavam diante de outra placa.”

VII. “Now Wendy began to notice the silence of the place.”

VII. “Agora, Wendy começava a perceber o silêncio do lugar.”

VIII. “There was a tiger in the hall, and now the tiger was just around the corner, still crying out in that shrill and petulant and lunatic rage, the roque mallet slamming, because this tiger walked on two legs and it was –”

VIII. “Havia um tigre no corredor, e agora estava já no outro corredor ainda berrando naquela ira aguda, dominadora e alucinada, o taco de *roque* batendo, pois esse tigre andava sobre duas patas e era...”

IX. “He flickered the light around, whistling tunelessly between his teeth. There was a scale-model Andes range down here.”

IX. “Dirigiu a luz em volta, assobiando entre os dentes. Havia aqui embaixo uma miniatura dos Andes:”

X. “He plunged his left hand into his pocket and it came out holding the passkey. It had been there all along, of course.”

X. “Enfiou a mão esquerda no bolso e tirou a chave mestra. Estivera ali o tempo todo, claro.”

XI. ““The document had been completed and signed in less than three hours — fast work for a shyster — and now resided in Hallorann's breast pocket, folded into a stiff blue envelope with the word WILL on the outside in Old English letters.”

XI. “O documento estava pronto e assinado em menos de três horas – trabalho rápido para um rábula – e agora morava no bolso da camisa de Hallorann, dobrado dentro de um envelope azul com a palavra TESTAMENTO em letras desenhadas.”

XII. “Now, at quarter past seven (mountain time), as Dick Hallorann was telling Queems about his ex-wife's white boyfriend, she came upon Danny sitting halfway up the stairs between the lobby and the first floor, tossing a red rubber ball from hand to hand and singing one of the songs from that album.”

XII. “Agora, às 15 para as sete (horário da montanha), enquanto Dick Hallorann contava a Queems sobre o namorado branco de sua ex-mulher, ela aproximou-se de Danny, que estava sentado no meio da escada entre o saguão e o primeiro andar, jogando uma bola vermelha de borracha de uma das mãos para a outra, e cantando uma das canções daquele disco.”

XIII. “The light from the first-floor hall filtered a dull yellow down here...”

XIII. “A luz do corredor era muito fraca aqui...”

XIV. “Now the speedometer needle was pegged just below fifty. The wind howled and roared. The headlamp probed the dark.”

XIV. “O ponteiro do velocímetro estava agora abaixo dos 80. O vento uivava. O farol rasgava a escuridão.”

XVI. “Even from here he could hear the sounds of the close-set twigs and branches which made up its body cracking and crunching like breaking bones.”

XVI. Mesmo daqui ouvia o som dos galhos que formavam seu corpo estalarem como ossos quebrados.”

2.10. SOM COMO ÍNDICE DE AÇÕES SIMULTÂNEAS E DE MONTAGEM DE SEQÜÊNCIAS

I. “Beyond the wall, faintly, came the sounds of the Overlook Hotel's kitchen, gearing down from lunch.”

I. “Podiam-se ouvir os ruídos dos preparativos do almoço vindos da cozinha do Hotel Overlook.”

COMENTÁRIO: Relação antecipatória: o barulho da cozinha e a reflexão de Wendy. O som funciona como índice do giro que os Torrance farão na cozinha e nas dependências contíguas.

II. "...would he ever have an hour, not a week or even a day, mind you, but just one waking hour when the craving for a drink wouldn't surprise him like this?"

"The boiler," Watson announced."

II. "Teria ele, em algum momento, uma hora, não uma semana ou um dia, entenda, mas apenas uma hora de consciência, em que o desejo de beber não o surpreendesse dessa forma?"

--- A caldeira – anunciou Watson."

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: a fala de Watson e o emergir de Jack de suas reflexões internas, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

III. "More hollow booming noises, steady, rhythmic, horrible. Smashing glass. Approaching destruction. A hoarse voice, the voice of a madman, made the more terrible by its familiarity:

Come out! Come out, you little shit! Take your medicine!

Crash. Crash. Crash. Splintering wood. A bellow of rage and satisfaction.

REDRUM. Coming."

III. "Mais estrondos ocios, altos, constantes, compassados, horríveis. Vidro se quebrando. A destruição que se aproximava. Uma voz rouca, a voz de um louco, era ainda mais terrível por ser familiar:

Saia! Saia seu merdinha! Tome seu remédio!

Crash, crash, crash. Madeira lascando. Um berro de raiva e satisfação.

REDRUM. Aproximando-se."

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: a fuga de Danny e a aproximação ruidosa de seu pai, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

IV. "Now Wendy began to notice the silence of the place. It had fallen over the hotel like a heavy blanket muting everything but the faint pulse of the afternoon wind outside."

IV. “Agora, Wendy começava a perceber o silêncio do lugar. Caíra sobre o hotel como um cobertor pesado cobrindo tudo, quebrado apenas pela vibração leve do vento da tarde, lá fora.”

COMENTÁRIO: O silêncio do hotel, de um lado, e o vento a soprar lá fora, de outro, encerram relação de oposição que sugere montagem eisensteiniana, do modo a transmitir o significado da seqüência (fora - barulho do vento, dentro - silêncio) por meio do contraste entre as cenas.

V. “Wendy parked it in the turn-around, raced the engine sportily, and then turned it off. The truck's single taillight died. The engine rumbled grumpily with post-ignition and finally stopped. Jack got out of his chair and ambled down to meet them.”

V. “Wendy estacionou, acelerou e desligou o motor. A única lanterna traseira apagou-se. O motor continuou a bater e finalmente parou. Jack levantou-se da cadeira e, devagar, desceu para encontrá-los.”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: a parada do motor do automóvel e o levantar de Jack da cadeira, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

VI. “Down the hall, in the bedroom, Wendy could hear the typewriter Jack had carried up from downstairs burst into life for thirty seconds, fall silent for a minute or two, and then rattle briefly again.”

VI. “No quarto, Wendy podia ouvir a maquina de escrever que Jack trouxera lá de baixo batucar durante trinta segundos, cair em silêncio por um minuto ou dois, e então chocalhar novamente por pouco tempo.”

COMENTÁRIO: Relação da causalidade: o som da máquina de escrever e os pensamentos de Wendy. Não há, entretanto, indicação suficientemente forte para corte ou movimentação de câmera.

VII. “Danny's giggle, fading, then cut off by the firm click of the bathroom door. (...) Please don't let it be that way, God. Let him grow up and still love his mother.

Jack's typewriter began its irregular bursts again.”

VII. “A risada de Danny diminuindo e em seguida sumindo ao trancar a porta do banheiro. (...) por favor, deus, não permita que seja assim, deixe-o crescer e ainda amar sua mãe.

A máquina de Jack reiniciou sua marcha irregular”.

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: o som da máquina de escrever e os pensamentos de Wendy. O som da máquina de escrever tem a função não somente de servir de índice narrativo para o fluxo do pensamento de Wendy, mas também de servir de índice para a montagem da seqüência - a retomada do bater da máquina indica o possível momento de corte da cena (ou de movimentação da câmera).

VIII. “The water in the bathroom was still running, and she got up and went into the big bedroom to make sure everything was okay.”

VIII. “A água ainda corria no banheiro, e ela levantou-se e foi até o quarto grande para se certificar de que tudo estava bem”.

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: o barulho da água corrente e o levantar de Wendy, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

IX. “There was a tiger in the hall, and now the tiger was just around the corner, still crying out in that shrill and petulant and lunatic rage, the roque mallet slamming, because this tiger walked on two legs and it was —”

IX. “Havia um tigre no corredor, e agora estava já no outro corredor ainda berrando naquela ira aguda, dominadora e alucinada, o taco de roque batendo, pois o tigre andava sobre duas patas e era...”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: a fuga de Danny e a aproximação ruidosa de seu pai, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

X. “Jack ran back down the hall to the stairs. Behind him he heard the coloring book slap twice, and then his wife screamed in pain.”

X. “Jack correu até as escadas. Atrás, ouviu o barulho do livro de colorir sendo golpeado duas vezes e, em seguida, a mulher gritando de dor.”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: os gritos/golpes de Wendy na sua luta contra os insetos e a corrida de Jack na busca do inseticida, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera. O som serve como indicação temporal para Jack (e para os leitores, que acompanham o ponto de vista do personagem) dos eventos a ocorrerem no quarto.

XI. “Wendy turning on the light, seeing his clothes ripped and smeared from some cloudy parking-lot scuffle that

had occurred at a vaguely remembered honky-tonk just over the New Hampshire border hours before, crusted blood under his nose, now looking up at his wife, blinking stupidly in the light like a mole in the sunshine, and Wendy saying dully, *You son of a bitch, you woke Danny up. If you don't care about yourself, can't you care a little bit about us? Oh, why do I even bother talking to you?*

The telephone rang, making him jump.”

XI. “Wendy acendendo a luz, vendo suas roupas rasgadas e sujas por causa de alguma briga de rua, ocorrida numa espelunca qualquer, na fronteira de New Hampshire, horas antes, sangue seco no nariz, olhando agora para sua mulher, piscando os olhos estupidamente sob a luz, e Wendy dizendo melancolicamente, *seu filho da puta, acordou Danny. Se não se importa com si mesmo, não pode pelo menos se importar um pouco conosco? Oh, por que perco tempo falando com você?*

O telefone tocou, assustando-o.”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: a campainha do telefone e o emergir de Jack de suas reflexões internas, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

XII. ““Jack? You there?””

XII. “--- Jack, está ouvindo?”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: a voz de Al Shockley e o emergir de Jack de suas reflexões internas, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

XIII. ““Lemme outta here! Lemme outta here!” But for the third time, not funny. It was time to get back to work.

That was when he heard the sound behind him.”

XIII. “--- Me solte, me solte! – mas, pela terceira vez, não foi engraçado. Era hora de voltar ao trabalho.

Foi quando ouviu um ruído.”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: o ruído vindo dos arbustos e o fim da brincadeira de Jack, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

XIV. “(But I never put a hand on him! Goddammit, I didn't!)

"Jack?" The voice was timid, hesitant.

He was so startled he almost fell off the stool whirling it around. Wendy was standing just inside the batwing doors, Danny cradled in her arms like some waxen horror show dummy.”

XIV. “(Mas nunca encostei as mãos nele! Merda, não encostei!)

--- Jack? A voz era tímida e hesitante.

Ficou tão assustado que quase caiu do banco. Wendy estava de pé, junto à porta de vaivém, Danny em seus braços como um boneco de cera de um espetáculo de terror.”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: a voz de Wendy e o emergir de Jack de suas reflexões internas, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

XV. “In the silent pause, their setting and situation made themselves known: the whoop of the wind outside, driving fresh snow down from the northwest; the creaking and groaning of the old hotel as it settled into another storm.”

XV. “O silêncio fez com que o local e a situação deles ficassem bem claros: o assobio do vento lá fora, trazendo neve fresca de noroeste; o estalar e o gemido do velho hotel se adaptando a mais uma tempestade.”

COMENTÁRIO: O assobio do vento, de um lado, e o hotel a estalar contra o vento, de outro, encerram relação de oposição que sugere

montagem eisensteiniana, do modo a transmitir o significado da seqüência (fora - vento, dentro - resistência ao vento) por meio do contraste entre as imagens.

XVI. “Jack awoke from a thin and uneasy sleep where huge and ill-defined shapes chased him through endless snowfields to what he first thought was another dream: darkness, and in it, a sudden mechanical jumble of noises — clicks and clanks, hummings, rattlings, snaps and whooshes.

Then Wendy sat up beside him and he knew it was no dream.”

XVI. “Jack acordou de um sonho leve e inquieto, onde figuras enormes e indefinidas o perseguiram por campos de neve intermináveis até o que pensou ser outro sonho: escuridão, uma repentina mistura de sons mecânicos – cliques e estalos, zumbidos, chacoalhares, pancadas e sopros.

Então Wendy sentou-se ao seu lado e ele percebeu que não era um sonho”

COMENTÁRIO: Relação antecipatória: o barulho do acionamento do elevador e o despertar do casal. O ruído do elevador funciona como índice da investigação que Jack e Wendy levarão a cabo pouco depois.

XVII. “The illuminated clock on his nightstand said it was five minutes to twelve.

The humming sound again. Loud and steady, varying the slightest bit. Followed by a clank as the humming ceased. A rattling bang. A thump. Then the humming resumed.”

XVII. “O relógio iluminado na mesa de cabeceira marcava cinco para meia-noite. O barulho novamente. Alto e constante, com pouquíssima variação. Seguido por um estalo metálico, no que o zumbido parou. Uma pancada sacolejante. Um baque. Então o zumbido recomeçou.”

COMENTÁRIO: Relação antecipatória: o barulho do acionamento do elevador e o despertar do casal. O ruído do elevador funciona como índice da investigação que Jack e Wendy levarão a cabo pouco depois.

XVIII. “Hummmmmmm. Click/clank. Above them now. The rattle of the gate accordioning back, the bump of the doors opening and closing. Then the hum of the motor and the cables again.

Danny began to whimper.

Jack swung his feet out of bed and onto the floor.”

XVIII. “Hmmm. Clink/clank. Acima deles agora. O chacoalhar da grade se abrindo, a batida das portas se abrindo e se fechando. Em seguida, o ruído do motor e dos cabos novamente.

Danny começou a chorar.

Jack pôs os pés no chão”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: o ruído do acionamento do elevador, o choro de Danny e o levantar de Jack. Não há, entretanto, indicação suficientemente forte para corte ou movimentação de câmera.

XIX. “The elevator clanked to a stop below them, at lobby level. They heard the doors thump open.”

XIX. “O elevador retiniu parando abaixo deles, no saguão. Ouviram as portas abrirem.”

COMENTÁRIO: Relação antecipatória: o barulho do acionamento do elevador e a espera da família. O ruído do elevador funciona como índice da investigação que Jack e Wendy levarão a cabo pouco depois.

XX. “She looked down at Danny and saw his head had cocked to one side, as if he was hearing something she couldn't hear. His face was very pale.

Thump.

The door had slid shut down there. A humming whine as the elevator began to rise. She saw the engine housing on top of the car first through the diamondshaped window, then the interior of the car, seen through the further diamond shapes made by the brass gate.”

XX. “Olhou para Danny e viu sua cabeça inclinada para o lado, como se estivesse ouvindo algo que ela não ouvia. O rosto estava pálido.

Um solavanco.

A porta fechou-se lá embaixo. Um gemido zumbido conforme o elevador começou a subir. Ela viu o motor em cima do carro pela janelinha de vidro, depois o interior do carro visto pelos losangos formados pela grade.”

COMENTÁRIO: Relação antecipatória: o barulho do acionamento do elevador e a espera da família. O ruído do elevador funciona como índice da investigação que Jack e Wendy levarão a cabo pouco depois.

XXI. “Thump.

Gears clashed. The motor engaged. The car began to whine back down.”

XXI. “Solavanco.

Som metálico. Motor engatado. O carro começou a descer.”

COMENTÁRIO: Relação antecipatória: o barulho do acionamento do elevador e a espera da família. O ruído do elevador funciona como índice da investigação que Jack e Wendy levarão a cabo pouco depois.

XXII. “There was a grating, screeching sound as the elevator car came to an instant standstill. For a moment the declutched motor in the basement whined even louder, and then its circuit breaker cut in (1) and the Overlook went unearthly still. The night wind outside seemed very loud by comparison. (2)”

XXII. “Houve um rangido e um chiado, enquanto o elevador parava. Por um momento, o motor desembrenhado, no porão, gritou ainda mais, e então o disjuntor desligou-o, (1) e o Overlook ficou em silêncio. O vento da noite lá fora parecia muito alto em comparação. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Relação antecipatória: o barulho do acionamento do elevador e a espera da família. O ruído do elevador funciona como índice da investigação que Jack e Wendy levarão a cabo pouco depois. (2) O assobio do vento, de um lado, e o silêncio no hotel, de outro, encerram relação de oposição que sugere montagem eisensteiniana, do modo a transmitir o significado da seqüência (fora - vento, dentro - silêncio) por meio do contraste entre as imagens.

XXIII. “The elevator car stopped again. The hotel was silent, creaking, deserted. Outside, the wind whined around the eaves in the darkness.”

XXIII. “O elevador parou novamente. O hotel estava silencioso, estalando, deserto. Lá fora o vento gemia na escuridão.”

COMENTÁRIO: O silêncio do hotel, de um lado, e o vento a soprar lá fora, de outro, encerram relação de oposição que sugere montagem eisensteiniana, do modo a transmitir o significado da seqüência (fora - barulho do vento, dentro - silêncio) por meio do contraste entre as imagens.

XIV. “Halfway over the bar he lost his balance and pitched forward, hitting his head a muffled blow on the floor. He got up on his hands and knees, his eyeballs moving disjointed from side to side, fuzzy muttering sounds coming from his mouth. Then he collapsed, his face turned to one side, breathing in harsh snores.

Outside, the wind whooped louder, driving the thickening snow before it.”

XXIV. “Na metade da travessia do balcão, perdeu o equilíbrio e caiu, batendo a cabeça no chão. Pôs-se de quatro, os olhos virando de um lado para outro, sons indistintos saindo de sua boca. Em seguida, perdeu os sentidos, o rosto virado de lado, roncando.

Lá fora, o vento assobiava mais alto, trazendo a neve espessa.”

COMENTÁRIO: (1) O silêncio do hotel, de um lado, e o vento a soprar lá fora, de outro, encerram relação de oposição que sugere montagem eisensteiniana, do modo a transmitir o significado da seqüência (fora - barulho do vento, dentro - silêncio) por meio do contraste entre as imagens.

XXV. ““We'll go fishing. We'll rent a boat and go fishing, just like we did last year on Chatterton Lake. You and me and your daddy. And maybe you'll catch a bass for our supper. And maybe we won't catch anything, but we're sure to have a good time.”

"I love you, Mommy," he said, and hugged her.

"Oh, Danny, I love you, too."

Outside, the wind whooped and screamed.”

XXV. “--- Vamos pescar. Vamos alugar um barco e vamos pescar, como fizemos no ano passado em Chatterton Lake. Você, eu e papai. E talvez você pegue uma perca para o jantar. Ou talvez a gente não apanhe nada, mas com certeza vamos nos divertir.

--- Eu te amo, mamãe – disse Danny, abraçando-a.

--- Oh, Danny, eu também te amo.

Lá fora, o vento assobiava e uivava.”

COMENTÁRIO: A cândida conversa entre os personagens, de um lado, e o vento a soprar forte lá fora, de outro, encerram relação de oposição que sugere montagem eisensteiniana, do modo a transmitir o significado da seqüência (fora - barulho do vento, dentro - silêncio) por meio do contraste entre as imagens.

XXVI. “Fifteen minutes later the silence was broken by a hard, grating, metallic rattle. There was a heavy grinding, then a mechanical humming. Wendy came awake with a cry.

The elevator was running again.

They listened to it, wide-eyed, hugging each other. It went from floor to floor, the grate rattling back, the brass door slamming open. There was laughter, drunken shouts, occasional screams, and the sounds of breakage.

The Overlook was coming to life around them.”

XXVI. “Quinze minutos depois, o silêncio foi quebrado por um ruído metálico. Houve um rangido forte e, em seguida, um zumbido mecânico. Wendy acordou com um grito.

O elevador funcionava novamente.

Ouviram-no, olhos arregalados, abraçados um ao outro. Passava por cada andar, a grade chocalhando, a porta de aço se abrindo. Havia risos, gritos bêbados, berros esporádicos e interrupções.

O Overlook renascia em volta deles.”

COMENTÁRIO: Relação antecipatória: o barulho do acionamento do elevador e a espera de Wendy e Danny. O ruído do elevador funciona como índice da investigação que Wendy levará a cabo pouco depois.

XXVII. “He suddenly held his breath and cocked his head. Somewhere a piano was playing boogie-woogie and people were laughing and clapping along. The sound was muffled through the heavy wooden door, but audible. The song was "There'll Be a Hot Time in the Old Town Tonight."

His hands curled helplessly into fists; he had to restrain himself from battering at the door with them.”

XXVII. “De repente, prendeu a respiração e levantou a cabeça. Um piano tocava boogie-woogie em algum lugar, e as pessoas riam e batiam palmas. A canção era “There’ll Be a Hot Time in the Old Town Tonight”.

Cerrou os punhos; tinha que se conter para não arrebentar a porta.”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: o barulho das palmas, os risos e a música e o cerrar de punhos de Jack. Não há, entretanto, indicação suficientemente forte para corte ou movimentação de câmera.

XXVIII. “He became aware that all sounds had stopped except for the cold swooping of the wind outside.”

XXVIII. “Percebeu que todos os ruídos haviam cessado a não ser o do vento que uivava lá fora.”

COMENTÁRIO: O silêncio do hotel, de um lado, e o vento a soprar lá fora, de outro, encerram relação de oposição que sugere montagem eisensteiniana, do modo a transmitir o significado da seqüência (fora – barulho do vento, dentro – silêncio) por meio do contraste entre as imagens.

XXIX. “In the caretaker's apartment, Jack Torrance's head jerked around at the high, wasplike buzz of the approaching engine, and suddenly began to move laboriously toward the hallway again. (...)

Outside, the snowmobile rocketed along faster and faster.”

XXIX. “No apartamento do zelador, a cabeça de Jack Torrance virou-se repentinamente em resposta ao zumbido alto do motor, como o de uma vespa que se aproximava e, de repente, ele começou a se mover com dificuldade para o corredor.

(...)

Lá fora, o snowmobile voava como um foguete.”

COMENTÁRIO: Relação de causalidade: o barulho do motor do snowmobile e o andar de Jack, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

XXX. ““Where are you?” it screamed, but the voice was still only in his head. He could still hear the thing that was wearing Jack's face down on the first floor ... and something else.

The high, whining sound of an approaching motor.

Danny's breath stopped in his throat with a little gasp. Was it just another face of the hotel, another illusion? Or was it Dick? He wanted — wanted desperately — to believe it was Dick, but he didn't dare take the chance.”

XXX. “--- Onde está você? – gritou a coisa, mas a voz estava tão somente em sua cabeça. Podia ainda ouvir a coisa que usava o rosto de Jack no corredor do primeiro andar...e algo mais.

O ruído alto de um motor se aproximando.

Danny ficou sem fôlego. Seria mais uma faceta do hotel, outra ilusão? Ou seria Dick? Queria – queria desesperadamente acreditar – que fosse Dick, mas não se atrevia a arriscar.”

COMENTÁRIO: Dupla relação de causalidade: os gritos de Jack e a fuga de Danny, de um lado, e o barulho do motor do snowmobile e a perseguição empreendida por Jack, de outro, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera. O barulho do motor, ademais, funciona como apelo dramático, que confere novo conteúdo à narrativa, isto é, a sugestão de que o socorro pode estar chegando.

XXXI. “And suddenly he became aware that the hotel had grown deathly silent.

The whining sound of the motor had stopped

(must not have been real)

and the sounds of the party had stopped and there was only the wind, howling and whooping endlessly. (1)

The elevator whirred into sudden life.

It was coming up.

And Danny knew who — what — was in it.”

XXXI. “E de repente percebeu que o hotel estava em silêncio mortal.

O ruído do motor cessara

(não deve ter sido verdadeiro)

e os ruídos da festa acabaram e só havia o vento assobiando sem fim. (1)

O elevador zumbiu.

Subia. (2)

E Danny sabia quem – o que – estava lá dentro.”

COMENTÁRIO: (1) Relação antecipatória: o ruído do elevador e a espera de Danny. O som funciona como índice do encontro iminente entre Danny e Jack, com a previsível fusão, numa única seqüência derradeira, das duas possíveis seqüências simultâneas anteriores: Danny a fugir e seu pai a persegui-lo. (2) Relação de causalidade: o funcionamento do elevador e a fuga de Danny, sinalizando corte de cena ou movimentação de câmera.

XXXII. “She could hear the whine of the elevator rising up the shaft.

(...)

The elevator had been running again and now it came to a stop. She heard the metallic crash of the gate being thrown back and then thought she heard a speaking voice. It might have been her imagination. The wind was too loud to really be able to tell.

(...)

"Danny!" the hoarse, petulant voice roared from above them.

"Get out here, goddammit!"

XXXII. “Podia ouvir o zumbido do elevador subindo pelo poço.

(...)

O elevador estava funcionando novamente e agora parou. Ouviu o ruído metálico da grade sendo aberta e, logo em seguida, uma voz falando. Pode ter sido a imaginação dela. O vento estava muito alto para poder realmente saber.

(...)

--- Danny! – a voz rouca e petulante berrava acima deles.

--- Venha cá, desgraçado!”

COMENTÁRIO: Relação complexa de causalidade: a) o funcionamento do elevador e os gritos de Jack, b) a fuga de Danny, e c) a busca de Wendy pelo filho; tudo a sinalizar corte de cena ou movimentação de câmera. Ademais, os gritos de Jack servem como índice narrativo para que o leitor possa estabelecer a necessária relação de temporalidade entre as três linhas de eventos (do pai, da mãe e do filho).

XXXIII. “The elevator clashed into life and began to descend with the screaming, raving thing penned up inside.

Danny stood without moving. There was no place he could run where the Overlook was not.”

XXXIII. “O elevador voltou a funcionar e começou a descer com a coisa raivosa engaiolada no interior.

Danny ficou imóvel. Não havia um lugar para onde ele pudesse correr onde o Overlook não estivesse.”

COMENTÁRIO: Relação antecipatória: o ruído do elevador e a espera de Danny. O som funciona como índice do encontro iminente entre Danny e Jack, com a previsível fusão, numa única seqüência derradeira, das duas possíveis seqüências simultâneas anteriores: Danny a fugir e seu pai a persegui-lo.

2.11. MONTAGEM CIRCUNSTANCIAL DE SEQÜÊNCIAS COM CÂMERA OBJETIVA

I. ““The boiler,” Watson announced. He pulled a red and blue bandanna from his back pocket, blew his nose with a decisive honk, and thrust it back out of sight after a short peek into it to see if he had gotten anything interesting. (1)

The boiler stood on four cement blocks, a long and cylindrical metal tank, copper-jacketed and often patched. It squatted beneath a confusion of pipes and ducts which zigzagged upward into the high, cobweb-festooned basement ceiling. (2) To Jack's right, two large heating pipes came through the wall from the furnace in the adjoining room. (3)”

I. “--- A caldeira – anunciou Watson. Tirou do bolso traseiro uma bandana vermelha e azul, assoou o nariz decididamente e enfiou o lenço de volta no bolso, depois de dar uma rápida olhada para ver se havia alguma coisa interessante dentro dele. (1)

A caldeira ficava sobre quatro blocos de cimento; era um grande tanque cilíndrico revestido de cobre e remendado com frequência. Ficava ali embaixo de um emaranhado de tubos e dutos que zigzagueavam para cima até o teto alto e enfeitado com teias de aranha daquele porão. (2) À direita de Jack dois grandes canos de aquecimento atravessavam a parede, vindos da fornalha na sala ao lado. (3)”

COMENTÁRIO: (1) A menção a cada um dos gestos brutos de Watson e à sua absoluta ausência de constrangimento ao verificar o conteúdo do lenço demonstra o núcleo narrativo da cena/seqüência, possivelmente estruturada cinematograficamente por meio da interposição de um close-up do rosto de Watson ou de um plano americano estático de duração ligeiramente dilatada (com a finalidade de expressar a ironia da situação). (2) Tilt de câmara de cima para baixo. (3) Pan de câmara para a direita.

II. “Out came the bandanna. A honk. A peek. Back it went.”

II. “A bandana reapareceu. Uma soada. Uma olhada. E de volta ao bolso.”

COMENTÁRIO: Repetição do episódio anterior. Como não há nova informação veiculada, sobra apenas a ênfase pragmática na ironia, que é acentuada pela economia da sintaxe. A expressão cinematográfica equivalente dessa sintaxe enxuta seria, possivelmente, a curta duração da cena/seqüência (curiosamente, a ironia, neste momento, seria acentuada de maneira inversa à da primeira ocorrência da situação).

III. ““That elevator's a bitch to keep runnin,” Watson said, jerking his thumb at it.”

III. “--- Aquele elevador é uma merda para se por em funcionamento – Watson afirmou, indicando o poço com o dedão.”

COMENTÁRIO: A menção específica ao gesto de Watson sugere corte de cena ou movimentação de câmera em direção ao poço.

IV. ““Danny,” she said, alarmed. “Honey, don't do that. Please...” The truck swerved across the double yellow line and she pulled it back, scared.”

IV. “--- Danny – disse ela alarmada. – Meu bem, não chore. Por favor... - O caminhão deslizou para a outra pista, e ela controlou-o, amedrontada.”

COMENTÁRIO: O fim abrupto da frase em reticência sinaliza possível corte de cena, de um close-up médio dos passageiros no interior do carro para um plano em long shot.

V. “He trailed his fingers over the slick plastic dustcovers,...”

V. “Passou os dedos pela capa lustrosa de plástico...”

COMENTÁRIO: Close-up.

VI. “Jack and Wendy exchanged a scared look over his bowed head.”

VI. “Jack e Wendy se entreolharam sobre a cabeça inclinada de Danny.”

COMENTÁRIO: Médio close-up com a finalidade de acentuar a preocupação compartilhada dos pais com o filho, posicionado entre eles.

VII. “Jack hadn't bothered with the lights. She fumbled for the switch that lit the four spaced overheads in the hallway that led to the main corridor. Up ahead, Jack was already turning the corner. (1) This time Danny found the switchplate and flicked all three switches up. (2) The hallway leading down to the stairs and the elevator shaft came alight.”

VII. “Jack não se importou com as luzes. Wendy tateou à procura do interruptor que acendia as quatro lâmpadas do corredor que dava para o corredor principal. Adiante, Jack já dobrava o corredor. (1) Desta vez, Danny encontrou os interruptores e acendeu os três de uma vez. (2) O corredor que levava às escadas e o elevador iluminou-se.”

COMENTÁRIO: Medium long shot em profundidade de Danny e Wendy, em primeiro plano (2), a ligarem o interruptor, e de Jack, em segundo plano (1), a dobrar o corredor.

VIII. "'It's empty," he said then. "A short circuit, like I said." He hooked his fingers into the slot behind the door and began to pull it closed ... then her hand was on his shoulder, surprisingly strong, yanking him away.

"Wendy!" he shouted. But she had already caught the car's bottom edge and pulled herself up enough so she could look in. Then, with a convulsive heave of her shoulder and belly muscles, she tried to boost herself all the way up. For a moment the issue was in doubt. Her feet tottered over the blackness of the shaft and one pink slipper fell from her foot and slipped out of sight."

VIII. "--- Está vazio – disse ele então. – Um curto-circuito, como eu disse. – Enganchou os dedos na fenda atrás da porta e começou a fechá-la...Em seguida, as mãos dela pousaram sobre seu ombro com surpreendente força, afastando-o.

--- Wendy! Gritou Jack. Mas ela já tinha agarrado o piso do elevador e se puxado para cima para olhar o interior do carro. Em seguida, com um movimento dos músculos dos ombros e barriga, ela tentou impulsionar-se para cima. Por um momento ficou suspensa. Seus pés balançavam-se sobre a escuridão do poço, e um chinelo cor de rosa caiu do pé e desapareceu."

COMENTÁRIO: Plano-sequência sugerido pela descrição exaustiva da intensa movimentação dos personagens (notar o grande número de verbos conjugados em poucos períodos e a linha rigorosa de temporalidade, a apontar precisamente o momento específico de cada uma das ações praticadas). O dinamismo das cenas sugere movimentação de câmera, que serviria como índice narrativo da ininterrupta atividade dos personagens.

IX. "Mrs. Hallorann's third son, Dick, dressed in his cook's whites, a Lucky Strike parked in the corner of his mouth, backed his reclaimed Cadillac limo out of its space behind the One-A Wholesale Vegetable Mart and drove slowly around the building. (1) Masterton, part owner now but still walking with the patented shuffle he had adopted back before World War II, was pushing a bin of lettuces into the high, dark building.

Hallorann pushed the button that lowered the passenger side window and hollered: (2)”

IX. “O terceiro filho da senhora Hallorann, Dick, vestido de uniforme branco de cozinheiro, um Lucky Strike pendurado no canto da boca, deu ré no seu Cadillac reformado saindo da vaga detrás do Atacadão de Frutas e Legumes 1 A e deu uma volta devagar em torno do prédio. (1) Masterton, agora sócio, que conservava, desde antes da Segunda Guerra Mundial, um jeito especial e todo seu de andar se arrastando, empurrava uma caixa de alfaces para dentro do edifício alto e escuro.

Hallorann apertou o botão que abria a janela do lado do banco de carona e gritou: (2)”

COMENTÁRIO: (1) Plano-sequência, em long shot, de Hallorann a dirigir seu carro. (2) Plano americano de Hallorann a inclinar-se sobre a janela do banco do carona.

X. “He turned off all the lights and looked around. (1) Had he forgotten anything? Yes. One thing. He took the will out of his breast pocket and slipped it into the margin of the dressing table mirror. With luck he would be back to get it.

Sure, with luck.

He left the apartment, locked the door behind him, put the key under the rush mat, and ran down the outside steps to his converted Cadillac. (2)”

X. “Apagou as luzes e olhou ao redor. (1) Esquecera alguma coisa? Sim. Uma coisa. Tirou o testamento do bolso da camisa e colocou-o na borda da penteadeira. Se tivesse sorte, voltaria para apanhá-lo. Claro, se tivesse sorte.

Saiu do apartamento, trancou a porta, colocou a chave debaixo do capacho e desceu as escadas externas para seu Cadillac conversível. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Plano americano estático (ou mesmo subjetiva em scan) de Hallorann a observar seu apartamento. (2) Corte para o lado externo do apartamento, em plano americano (notar a descrição objetiva e cuidadosa de cada uma das ações singulares - e banais - praticadas por Hallorann, o que revela a funda estruturação imagética do trecho).

XI. “Now, at quarter past seven (mountain time), as Dick Hallorann was telling Queems about his ex-wife's white boyfriend, she came upon Danny sitting halfway up the stairs between the lobby and the first floor, tossing a red rubber ball from hand to hand and singing one of the songs from that album.”

XI. “Agora, às 15 para as sete (horário da montanha), enquanto Dick Hallorann contava a Queems sobre o namorado branco de sua ex-mulher, ela aproximou-se de Danny, que estava sentado no meio da escada entre o saguão e o primeiro andar, jogando uma bola vermelha de borracha de uma das mãos para a outra, e cantando uma das canções daquele disco.”

COMENTÁRIO: Indicação expressa de simultaneidade (não somente pela menção literal a Hallorann, mas também à hora em que as duas cadeias de acontecimentos se desdobram) que revela possível ponto de corte de cena: de Hallorann para Wendy e Danny.

XII. “A sweat of terror sprang to his hands so quickly that at first he missed his grip on the large valve. Then he curled his fingers around its spokes. He whirled it one turn, two, three. There was a giant hiss of steam, dragon's breath. A warm tropical mist rose from beneath the boiler and veiled him. For a moment he could no longer see the dial but thought he must have waited too long; the groaning, clanking sound inside the boiler increased, followed by a series of heavy rattling sounds and the wrenching screech of metal.”

XII. “Um suor frio espalhou-se por sua mão tão rapidamente que, a princípio, perdeu a firmeza ao segurar a grande válvula. Em seguida, colocou os dedos nos raios da roda. Girou-a uma, duas, três vezes. Houve um imenso assobio de vapor, a respiração do dragão. Uma névoa tropical morna levantou-se da caldeira e o envolveu. Por um momento, não via mais o marcador, mas pensou que talvez tivesse esperado tempo demais; o gemido e o chiar dentro da caldeira aumentavam, seguidos por uma série de ruídos metálicos fortes e o solavanco do metal.”

COMENTÁRIO: Plano americano de Jack a trabalhar na caldeira (notar a descrição objetiva e cuidadosa de cada uma das ações singulares praticadas por Jack - até mesmo o número de giros de seus dedos nos raios da roda -, o que revela a funda estruturação imagética do trecho). A

seqüência termina com o som do maquinário a sobrepor-se às imagens, em um espaço cênico tomado pela névoa.

XIII. “Lloyd's face seemed to be running, changing, becoming something pestilent. The white skin becoming a hepatic yellow, cracking. Red sores erupting on the skin, bleeding foul smelling liquid. Droplets of blood sprang out on Lloyd's forehead like sweat and somewhere a silver chime was striking the quarter-hour.”

XIII. “O rosto de Lloyd parecia estar fugindo, mudando, tornando-se algo nojento. A pele branca tornando-se hepaticamente amarela, rachando. Chagas vermelhas brotavam na pele, expelindo um líquido malcheiroso. Gotas de sangue brotando na testa de Lloyd como suor, e em algum lugar um carrilhão de prata batia um quarto de hora.”

COMENTÁRIO: Close-up, talvez em zoom-in, de sorte a realçar o horror progressivo que se torna o rosto de Lloyd.

XIV. “Halfway over the bar he lost his balance and pitched forward, hitting his head a muffled blow on the floor. He got up on his hands and knees, his eyeballs moving disjointed from side to side, fuzzy muttering sounds coming from his mouth. Then he collapsed, his face turned to one side, breathing in harsh snores.”

XIV. “Na metade da travessia do balcão, perdeu o equilíbrio e caiu, batendo a cabeça no chão. Pôs-se de quatro, os olhos virando de um lado para outro, sons indistintos saindo de sua boca. Em seguida, perdeu os sentidos, o rosto virado de lado, roncando.”

COMENTÁRIO: Plano americano de Jack a cair e perder a consciência (notar a descrição objetiva e cuidadosa de cada uma das ações singulares praticadas pelo personagem, inclusive no que tange à linha temporal dos acontecimentos, o que revela a funda estruturação imagética do trecho).

XV. “It was 8:30 A.M.

45. STAPLETON AIRPORT, DENVER

At 8:31 A.M., MST, a woman on TWA's Flight 196 burst into tears and began to bugle her own opinion, which was perhaps not unshared among some of the other passengers (or even the crew, for that matter), that the plane was going to crash.”

XV. “Eram oito e meia da manhã.

45. AEROPORTO DE STAPLETON, DENVER

Às 8: 31 da manhã, hora da montanha, uma mulher no vôo 196 da TWA começou a chorar e dar, aos gritos, sua opinião, que talvez fosse compartilhada pelos outros passageiros (ou mesmo pela tripulação), de que o avião ia cair.”

COMENTÁRIO: Indicação expressa de simultaneidade (não só pela menção do horário, mas pela própria apresentação espacial do texto na página), que revela o ponto de corte da seqüência: de Jack para Hallorann.

XVI. ““This is the captain speaking,” a soft, slightly southern voice informed them.

“We’re ready to begin our descent to Stapleton International Airport. It’s been a rough flight, for which I apologize. The landing may be a bit rough also, but we anticipate no real difficulty. Please observe the FASTEN SEAT BELTS and NO SMOKING signs, and we hope you enjoy your stay in the Denver metro area. And we also hope — ”

Another hard bump rocked the plane and then dropped her with a sickening elevator plunge. Hallorann’s stomach did a queasy hornpipe. Several people — not all women by any means — screamed.

“ — that we’ll see you again on another TWA flight real soon.”

“Not bloody likely,” someone behind Hallorann said.”

XVI. “‘Aqui é o comandante falando’, informou uma voz macia, com sotaque de sulista. ‘Estamos prontos para o pouso no Aeroporto Internacional de Stapleton. Foi um vôo difícil, pelo qual peço desculpas. A aterrissagem poderá ser também um pouco complicada, mas não antecipamos nenhuma dificuldade real. Por favor, observem os avisos de APERTAR OS CINTOS E NÃO FUMAR, e esperamos que apreciem sua estada em Denver. Esperamos também...’

Um outro solavanco sacudiu o avião e o fez descer com um vácuo nauseante. O estômago de Hallorann embrulhou. Muitas pessoas – não apenas mulheres – gritaram.

‘...vê-los novamente em outro vôo da TWA muito breve.’

--- Sem chance – disse alguém atrás de Hallorann.”

COMENTÁRIO: Plano geral dos passageiros no avião, com Hallorann em primeiro plano.

XVII. “She went across to the pantry, shot the bolt back, and stepped inside. She got a can of tomato soup and closed the pantry door again, and bolted it. The door was tight against the floor. If you kept it bolted, you didn't have to worry about rat or mouse droppings in the rice or flour or sugar.

She opened the can and dropped the slightly jellied contents into a saucepan — plop. She went to the refrigerator and got milk and eggs for the omelet. Then to the walk-in freezer for cheese. All of these actions, so common and so much a part of her life before the Overlook had been a part of her life, helped to calm her.

She melted butter in the frying pan, diluted the soup with milk, and then poured the beaten eggs into the pan. (1)

A sudden feeling that someone was standing behind her, reaching for her throat.

She wheeled around, clutching the knife. No one there. (2)

(! Get ahold of yourself, girl!)

She grated a bowl of cheese from the block, added it to the omelet, flipped it, and turned the gas ring down to a bare blue flame. The soup was hot. She put the pot on a large tray with silverware, two bowls, two plates, the salt and pepper shakers. When the omelet had puffed slightly, Wendy slid it off onto one of the plates and covered it.”

XVII. “Foi à despensa, abriu a porta e entrou. Apanhou uma lata de sopa de tomate, fechou a porta da despensa novamente, e a trancou. A porta era bem rente ao chão. Se fosse mantida trancada, não era preciso preocupar-se com excrementos de rato ou camundongo no arroz, na farinha, ou no açúcar.

Abriu a lata e colocou o conteúdo gosmento numa panela – plop. Foi à geladeira, apanhou o leite e ovos para a omelete. Em seguida, foi ao frigorífico pegar o queijo. Todas essas ações, tão comuns e tão parte de sua vida antes do Overlook, ajudavam-na a se acalmar.

Derreteu a manteiga na frigideira, diluiu a sopa com leite e então acrescentou os ovos batidos na frigideira. (1)

Uma repentina sensação de que havia alguém atrás dela a ponto de agarrar sua garganta.

Voltou-se para trás, segurando a faca. Ninguém. (2)

(!Recomponha-se, garota!)

Cortou um pedaço de queijo, acrescentou-o à omelete, agitou a frigideira e baixou o fogo. A sopa estava quente. Colocou a panela numa bandeja grande, com os talheres, dois pratos fundos, dois rasos, o sal e a pimenta. Quando a omelete ficou pronta, escorregou-a para um dos pratos e a cobriu. (1)”

*COMENTÁRIO: (1) Plano americano de Wendy a preparar a omelete. De se notar o emprego de enorme quantidade de verbos, que veiculam, de modo meticoloso, ações banais da personagem. Tal expediente, mais uma vez, revela o compromisso imagético do texto, cuja meta é colocar-nos, a nós leitores, direta e visualmente no cenário, como se fôssemos testemunhas oculares das ações da personagem (estratégia da imediatização do texto). Demais, a intensiva utilização do pronome “ela” – que inicia quase todos os parágrafos das páginas 557 e 558 – reforça o efeito realista e objetivo da narração, a estilo dos antigos romances noir behaviourista americanos, pois tende a situar-nos, a nós leitores, fora do universo privado da personagem, numa relação contemplativa e bem marcada de sujeito x objeto. Essa súbita mudança de foco na narrativa de *O Iluminado* (amiúde uma narrativa focalizada nos personagens, para outra episodicamente focalizada num ponto de vista externo) parece pretender o “apaziguamento dos ânimos” do leitor. Deveras, depois de haver-nos obrigado a escutar os corredores medonhos do hotel juntamente com Wendy, na agônica condição de partícipe, King parece alterar essa estrutura narrativa, de sorte a reposicionar o leitor na condição de mera testemunha (e não mais partícipe) das ações banais da personagem na cozinha. (2) Montagem feita com cortes rápidos que é sugerida pela construção discursiva em três períodos curtíssimos – marcações de ritmo realizadas por frases curtas, pontos e parágrafos. É irônico reparar que a impressão da personagem de que está a ser perscrutada por o que quer que seja coincide com a separação entre o ponto de vista do leitor e o próprio ponto de vista da personagem. O que será que subitamente assustou Wendy?*

A já conhecida presença fantasmagórica que assombra o hotel? Ou será que foi o voyeurismo do leitor, cujo ponto de vista decalcou-se, neste momento, do ponto de vista da personagem?

XVIII. “He sat on the floor of the pantry with his legs out in front of him, a box of Triscuit crackers between them, looking at the door. He was eating the crackers one by one, not tasting them, only eating them because he had to eat something.”

XVIII. “Ele sentou no chão da despensa com as pernas para frente, um pacote de biscoito cream crackers entre elas, olhando para porta. Comia os biscoitos um por um, sem sentir o sabor, comendo só por comer.”

COMENTÁRIO: Plano americano estático e frontal de Jack.

XIX. “He put another Triscuit into his mouth and crunched it up.

(...)

He hurled the box of Triscuits across the small room. They struck a shelf of canned goods and fell to the floor. He looked at the box, wiped his lips with his hand, and then looked at his watch. It was almost six-thirty. He had been in here for hours.

(...)

Jack crawled after the Triscuits and began to eat them again, sitting by the door she had so treacherously bolted.”

XIX. “Pôs outro biscoito na boca e o mastigou.

(...)

Atirou o pacote de biscoito para o outro lado do pequeno cômodo. Ele bateu numa prateleira de enlatados e caiu no chão. Olhou para o pacote, esfregou os lábios com a mão e, em seguida, olhou para o relógio. Eram quase dezoito e trinta. Fazia horas que estava ali.

(...)

Jack engatinhou atrás dos biscoitos e voltou a comê-los, sentado junto à porta que ela trancara tão traiçoeiramente.”

COMENTÁRIO: (1) Plano americano estático e frontal de Jack.

XX. “There was a flat snap as the bolt was drawn back. The door shivered open a quarter of an inch. (1) Jack's words and breath halted. For a moment he felt that death itself was outside that door.

(...)

He became aware that all sounds had stopped except for the cold swooping of the wind outside.

He pushed the pantry door open; the hinges squealed faintly. (2)

(...)

Standing on top of it was a martini glass, a fifth of gin, and a plastic dish filled with olives.

Leaning against it was one of the roque mallets from the equipment shed. (3)

(...)

He walked to the chopping block and put his hand on the handle of the mallet.

He hefted it.

Swung it.

It hissed viciously through the air.

Jack Torrance began to smile. (4)”

XX. “Houve um estalo surdo do ferrolho sendo puxado. A porta abriu-se meio centímetro. (1) A respiração e as palavras de Jack cessaram. Por um momento, sentiu que a morte estava ali, fora daquela porta.

(...)

Percebeu que todos os ruídos haviam cessado a não ser o do vento que uivava lá fora.

Abriu a porta da despensa; as dobradiças rangeram um pouco. (2)

(...)

Ali em cima, havia um copo de martini, uma dose de gim, e um prato plástico com azeitonas.

Encostado nele, estava um dos tacos de roque do depósito. (3)

(...)

Caminhou até o balcão e segurou o cabo do taco.

Levantou-o.

Sacudiu-o.

O taco assobiou maliciosamente no ar.

Jack Torrance começou a sorrir. (4)”

COMENTÁRIO: (1) Close-up do rosto de Jack junto à porta. (2) Ainda o close-up, o ambiente fora da despensa começa a ser revelado pela fresta da porta. (3) Contra-plano a flagrar Jack espiando de dentro da despensa; câmara posicionada junto ao taco de roque. (4) Cortes rápidos de cena sugeridos pela sintaxe enxuta do trecho - frases curtas dispostas em períodos igualmente curtos -, encerrados por um close-up de Jack a sorrir maliciosamente.

XXI. “He jerked the snowmobile's steering gear hard right and it swung around, tilting as it did so. From underneath came the harsh grating sound of the snowtread on rock. He thought the snowmobile was going to dump him, and it did totter on the knife-edge of balance before halfdriving, half-skidding back down to the more or less level surface of the snowburied road. Then the dropoff was ahead of him, the headlamp showing an abrupt end to the snowcover and darkness beyond that. He turned the snowmobile the other way, a pulse beating sickly in his throat.

(Keep it on the road Dicky old chum.)

He forced himself to turn the throttle up another notch. Now the speedometer needle was pegged just below fifty. The wind howled and roared. The headlamp probed the dark.”

XXI. Jogou o guidão para a direita e o snowmobile deu meia-volta, inclinándose. Do lado de baixo veio o som de metal sobre pedra. Pensou que fosse capotar, mas conseguiu equilibrar-se antes de deslizar até uma superfície mais ou menos nivelada da estrada. Depois, a ribanceira estava a sua frente, o farol mostrando o fim da neve e a escuridão adiante. Virou o guidão mais uma vez, com o coração na garganta.

(Fique na estrada Dick, velho camarada.)

Hallorann se obrigou a girar o acelerador mais um pouco. O ponteiro do velocímetro estava agora abaixo dos 80. O vento uivava. O farol rasgava a escuridão.”

COMENTÁRIO: Plano-seqüencia do automóvel a patinar sobre a neve, com Hallorann a tentar segurá-lo. Notar a descrição cuidadosa da quase capotagem, bem como das manobras de Hallorann para evitá-la (o que inclui tanto a explicitação da posição inicial do veículo - quando entra na curva a derrapar -, quanto sua posição final depois da correção da perda de tangente - já novamente na estrada, com o farol a cortar a escuridão da ribanceira -; a menção expressa dessas posições permite ao leitor visualizar toda a seqüência da derrapagem).

XXII. “She ignored the pain and halfwalked, half-shambled through the doorway as Jack came around the far corner and began to lunge his way down toward the open door, leaning on the roque mallet.”

XXII. “Ignorou a dor e, andando sem firmeza, passou pela porta, enquanto Jack dobrava o corredor e começava a vir em direção à porta aberta, apoiado no taco de roque.”

COMENTÁRIO: Câmera focada em Wendy, em primeiro plano, até o momento em que ela passa pela porta, depois, focada em Jack, em segundo plano, no momento em que ele dobra o corredor.

XXIII. “He ran faster, bolting headlong across the lobby toward the double doors.

It hurried across the basement and into the feeble yellow glow of the furnace room's only light.”

XXIII. “Correu mais depressa, disparando pelo saguão até as portas duplas.

A coisa correu pelo porão e entrou no brilho amarelo pálido da sala da fornalha.”

COMENTÁRIO: Corte rápido da seqüencia, de Hallorann, Wendy e Danny a correr em direção à porta de saída do hotel, para Jack a correr em direção ao porão.

XXIV. “Hallorann edged through the gap between gate and post. A moment later they were on the road, pointed back toward Sidewinder. The sound of the snowmobile's engine dwindled until it was lost in the ceaseless roar of the wind. It rattled through the denuded branches of the hedge animals with a low, beating, desolate sound. The fire waxed and waned. Sometime after the sound of the snowmobile's engine had disappeared, the Overlooks roof caved in — first the west wing, then the east, and seconds later the central roof. A huge spiraling gout of sparks and flaming debris rushed up into the howling winter night.

A bundle of flaming shingles and a wad of hot flashing were wafted through the open equipment shed door by the wind.

After a while the shed began to burn, too.”

XXIV. “Hallorann se enfiou pela abertura do portão. Um momento depois, estavam na estrada, na direção de Sidewinder. O ruído do motor do snowmobile diminuiu até se perder no incessante rugir do vento. (1) Chacoalhava pelos galhos desnudos dos animais de arbustos num som baixo e desolador. O fogo aumentava e diminuía. Algum tempo depois de o ruído do snowmobile desaparecer, o telhado do Overlook desabou – primeiro o da ala oeste, depois o da leste e, segundos depois, o telhado central. Uma imensa espiral de fagulhas e chamas subia na noite de inverno. (2)

Um feixe de telhas em chamas e pedaços quentes de manta foram arrastados pelo vento, entrando no depósito aberto.

Depois de algum tempo o depósito também começou a queimar. (3)”

*COMENTÁRIO: (1) Longo plano em scan, iniciado em long shot e finalizado em extreme long shot, do automóvel a distanciar-se do hotel, até perder-se no horizonte. (2) Passagem, talvez por meio de mera movimentação da câmera em plano-sequência, para outro longo plano estático (notar a sintaxe melíflua do texto, sem interrupções abruptas das frases por pontuação exagerada nem parágrafos de uma ou duas linhas, tão comuns na prosa de *O Iluminado* quando se quer implicar mudança abrupta de ritmo, isto é, um corte rápido de câmera) a mostrar a derrocada final do hotel. (3) Movimentação de câmera para mostrar o detalhe da queima final do depósito.*

2.12. MONTAGEM CIRCUNSTANCIAL DE SEQÜÊNCIAS COM CÂMERA SUBJETIVA

I. “She looked out the kitchen window and saw him just sitting there on the curb, (1) not playing with his trucks or the wagon or even the balsa glider that had pleased him so much all the last week since Jack had brought it home. He was just sitting there, (2) watching for their shopworn VW, his elbows planted on his thighs and his chin propped in his hands, a five-year-old kid waiting for his daddy.”

I. “Ela o olhou pela janela da cozinha e o avistou sentado no meio-fio, (1) sem brincar com seus caminhõezinhos, carrinhos, nem com o planador, que lhe tinha distraído durante toda a semana, desde que Jack lhe dera de presente. Só estava sentado ali, (2) esperando o Volkswagen sujo, os cotovelos enterrados nas coxas e o queixo apoiado nas mãos, um menino de cinco anos à espera do pai.”

COMENTÁRIO: (1) Explícita subjetiva de câmera, long shot em high angle. (2) A utilização do advérbio de lugar fortalece a impressão de proximidade do leitor com a personagem, de modo a enfatizar a subjetiva. Mais um exemplo da estratégia de imediatização da narrativa.

II. “She went upstairs (1) and into the kitchen. She put on the teapot and laid a couple of Oreos on a plate for Danny in case he decided to come up while she was lying down. Sitting at the table with her big pottery cup in front of her, she looked out the window at him, (2) still sitting on the curb in his bluejeans and his over-sized dark green Stovington Prep sweatshirt, the glider now lying beside him. (1)”

II. “Subiu (1) e foi para a cozinha. Pôs a chaleira e colocou alguns biscoitos recheados para Danny, caso ele resolvesse subir enquanto ela estivesse deitada. Sentado à mesa, com a grande xícara de cerâmica à sua frente, ela o olhava pela janela, (2) ainda sentado no meio-fio, com seus jeans e o pulôver grande demais da escola de Stovington e o planador a seu lado. (1)”

COMENTÁRIO: (1) Long shot em high angle. (2) Explícita subjetiva de câmera.

III. ““Okay, here's your furnace," Watson said, turning on a light in the dark, musty-smelling room. (...) He swung open a small square grating in the furnace's belly and he and Jack peered in together.

"This here's the pilot light."”

III – “--- Muito bem. Aqui está a fornalha – falou Watson, acendendo a luz do cômodo escuro e com cheiro de mofo. (...) Ele abriu uma pequena grelha metálica quadrada no bojo da fornalha, e os dois espiaram juntos.

--- Esta é a chama piloto.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, close up

IV. “He could see that limp hand dangling over the edge of the tub with blood running down one finger, the third, and that inexplicable word so much more horrible than any of the others: REDRUM.”

IV. “Ele podia ver aquela mão flácida pendurada na porcelana branca da banheira com o sangue a correr num dos dedos, o terceiro, e aquela palavra inexplicável, muito mais horripilante do que qualquer outra: REDRUM.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, zoom-in

V. “And now he was crouched in a dark hallway, crouched on a blue rug with a riot of twisting black shapes woven into its pile, listening to the booming noises approach, and now a Shape turned the corner and began to come toward him, lurching, smelling of blood and doom. It had a mallet in one hand and it was swinging it (REDRUM) from side to side in vicious arcs, slamming it into the walls, cutting the silk wallpaper and knocking out ghostly bursts of plasterdust:”

V. “E agora Danny estava agachado num corredor escuro, sobre um tapete azul tecido com um emaranhado de formas pretas, ouvindo os estrondos se aproximando e agora um Vulto dobrou o corredor, e começou a vir na direção dele, cambaleando, cheirando a sangue e perdição. Segurava um taco de croqué e balançava-o (REDRUM) de um lado para o outro em arcos maldosos, batendo-o contra a parede, rasgando o papel de parede de seda e provocando explosões fantasmagóricas de pó de gesso:”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera

VI. “With the silver in his hand he walked over to the telephone booth by the keymaking machine and slipped inside. From here he could see Danny in the bug (1) through three sets of glass. (2) The boy's head was bent studiously over his maps.”

VI. “Com os trocados na mão, caminhou até a cabine telefônica, ao lado da máquina de fazer chaves, e entrou. Dali, podia ver Danny no fusca (1) através de três vidros. (2) A cabeça do menino estava estudiosamente inclinada sobre os mapas.”

COMENTÁRIO: (1) Explícita subjetiva de câmera. (2) Indicação de imagem ligeiramente desfocada ou esfumada.

VII. ““I want to talk to you about ... about what's best for me and Danny. For you too, maybe. I don't know. We should have talked about it before, I guess.”

“Would you do something for me?” he asked, looking at the wavering tip of his cigarette. “Would you do me a favor?”

“What?” Her voice was dull and neutral. He looked at her back.

“Let's talk about it a week from today. If you still want to..,”

VII. “--- Quero conversar com você...sobre o que é melhor para mim e para Danny. Talvez para você também. Não sei. Devíamos ter conversado antes, eu acho.

--- Você poderia fazer uma coisa para mim? – ele olhou para a ponta do cigarro

--- Você me faria um favor?

--- O quê? – sua voz era insensível e neutra. Continuava de costas.

--- Vamos falar sobre isso daqui a uma semana. Se ainda quiser.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera - notar que Wendy “continuava de costas” (Jack, portanto, é a posição de referência na organização da cena), enquanto ele mesmo olhava “para a ponta do cigarro” (o que nos revela seu estado de espírito); tudo a indicar que a focalização recai sobre Jack. Dessarte, a impressão de que a narração, neste momento, é estruturada imagetivamente do ponto de vista de Jack intensifica-se pelo fato de que, às páginas 73 e 74, Wendy rememora o evento do seu próprio ponto de vista imagético, numa montagem de plano x contra-plano - haveria, portanto, um jogo de duplo ponto de vista (subjetiva de câmera) na seqüência.

VIII. “They watched him cross the lobby, touch Mrs. Brant's elbow deferentially, and spread his hands and nod when she turned her tirade on him. He listened sympathetically, nodded again, and said something in return.”

VIII. “Observaram-no cruzar o saguão, segurar com deferência o braço da sra. Brant. Estender as mãos e concordar com a cabeça, quando ela virou o longo discurso para ele. Ullman ouviu-a com solidariedade, concordou com a cabeça mais uma vez e retrucou alguma coisa.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, plano americano.

IX. “Danny watched through the window as a man in a gray uniform and a hat like a captain in the Army brought her long silver car around to the door and got out. He tipped his cap to her and ran around to open the trunk.”

IX. Danny olhava pela janela um homem de uniforme cinza e um quepe como o de um capitão do Exército, que havia trazido o grande carro prateado da mulher até a porta e saltara. O homem tirou o chapéu para a mulher e correu para abrir o porta-malas.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, long shot.

X. “Hallorann smiled at Danny's openmouthed, almost hungry expression and said, "Come on up and sit in the car with me for a few minutes. Want to talk to you." He slammed the trunk.

In the lobby of the Overlook, Wendy Torrance saw her son get into the passenger side of Hallorann's car as the big black cook slid in behind the wheel.”

X. “Hallorann sorriu ao ver Danny boquiaberto, com uma expressão quase faminta e disse: --- Venha e entre no carro comigo um pouco, quero conversar com você. Bateu a tampa do porta-malas.

No saguão do Overlook, Wendy Torrance viu o filho entrar no carro de Hallorann e sentar-se no banco ao lado do motorista.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, long shot.

XI. “Danny slammed the door and ran across the parking lot toward the porch, where Wendy stood holding her elbows against the chill wind. Hallorann watched, the big grin slowly fading.

(...)

Abruptly he started the car and put it in gear and drove away, trying not to look back. And of course he did, and of course the porch was empty. They had gone back inside. It was as if the Overlook had swallowed them.

XI. “Danny bateu a porta e correu, atravessando o estacionamento em direção à varanda, onde Wendy estava parada segurando os cotovelos por causa do vento frio. Hallorann observava com seu largo sorriso aos poucos murchando.

Ligou o carro bruscamente, engrenou-o e saiu, tentando não olhar para trás. E é claro que o fez, e naturalmente a porta estava fechada. Tinham entrado. Era como se o Overlook os tivesse engolido.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, long shot.

XII. “The lobby was now empty except for Ullman and the head desk clerk (they were at the register, cashing up), (1) a couple of maids who had changed to warm slacks and sweaters, standing by the front door and looking out with their luggage pooled around them, (2) and Watson, the maintenance man. He caught her looking at him and gave her a wink (3) ... a decidedly lecherous one. She looked away hurriedly. (4) Jack was over by the window just outside the restaurant, studying the view. He looked rapt and dreamy. (5)”

XII. “O saguão agora estava vazio, restando apenas Ullman e o chefe da recepção (estavam na caixa registradora, contando o dinheiro), (1) algumas funcionárias que tinham se trocado e vestiam calças de lã e suéteres, paradas junto à porta da frente, olhando para fora com a bagagem em volta, (2) e Watson, o responsável pela manutenção. Surpreendeu-a olhando para ele e piscou o olho (3)...decididamente uma piscadela maliciosa. Wendy voltou os olhos para o outro lado. (4) Jack estava na janela, bem junto do restaurante, estudando a paisagem. Parecia absorto e sonhador. (5)”

COMENTÁRIO: (1), (2), (3), (4) e (5) Explícita subjetiva de câmera, plano-sequência a emular o ponto de vista de Wendy, da caixa registradora, passando pelas funcionárias, até o encontro com o olhar de Watson, quando a pan muda repentinamente de direção e se dirige para Jack, fixando-se nele. A menção à natureza da piscadela de Watson indica tratar-se, provavelmente, de plano americano.

XIII. “Now Wendy began to notice the silence of the place. It had fallen over the hotel like a heavy blanket muting everything but the faint pulse of the afternoon wind outside. From where she stood she could look through the inner office, (1) now neat to the point of sterility with its two bare desks and two sets of gray filing cabinets. Beyond that she could see (2) Hallorann's spotless kitchen, the big portholed double doors propped open by rubber wedges. (3)”

XIII. “Agora, Wendy começava a perceber o silêncio do lugar. Caíra sobre o hotel como um cobertor pesado cobrindo tudo, quebrado apenas pela vibração leve do vento da tarde, lá fora. De onde estava, podia ver o escritório (1) muito limpo e muito arrumado, com as duas mesas totalmente vazias e os dois arquivos cinzentos. Adiante, podia ver (2) a imaculada cozinha de Hallorann, as grandes portas duplas abertas e presas por cunha de borracha. (3)”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Explícita subjetiva de câmera. O trecho sugere um plano-seqüência, com alteração no foco da câmera, de um primeiro plano, revelando o escritório, para um segundo plano, revelando a cozinha. (3) A menção às cunhas de borracha indica que a seqüência se encerra, possivelmente, com um zoom-in.

XIV. “They walked down the hall, which was comfortably wide. The wallpaper was silk, a lighter blue to go against the rug. Electric flambeaux stood at ten-foot intervals at a height of about seven feet. Fashioned to look like London gas lamps, the bulbs were masked behind cloudy, cream-hued glass that was bound with crisscrossing iron strips.”

XIV. “Caminharam pelo corredor, que era confortavelmente amplo. O papel de parede era de seda, de um azul mais claro para fazer contraste com o tapete. Tocheiras elétricas estavam dispostas em intervalos de três metros, numa altura de dois metros. Adaptadas para parecerem com os lampiões de Londres, as lâmpadas ficavam escondidas por trás do vidro fosco, presa com tiras de aço.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, possivelmente em travelling.

XV. “Watson, whose not-so-distant ancestor had owned this place, slipped humbly through the door. It closed behind him, muffling the wind. Together they watched him

clop down the porch's broad front steps in his battered black cowboy boots. (1) Brittle yellow aspen leaves tumbled around his heels as he crossed the lot to his International Harvester pickup and climbed in. Blue smoke jetted from the rusted exhaust pipe as he started it up. The spell of silence held among them as he backed, then pulled out of the parking lot. (2) His truck disappeared over the brow of the hill and then reappeared, smaller, on the main road, (3) heading west.”

XV. “Watson, cujo parente não muito distante fora proprietário do lugar, saiu humildemente pela porta. Esta se fechou atrás dele, amortecendo o vento. Juntos, observaram-no descer os largos degraus de entrada com as botas velhas de vaqueiro. (1) Folhas frágeis, amarelas, de álamo rolavam em volta de seus calcanhares, enquanto atravessava o pátio até sua picape International Harvest. Uma fumaça azul saiu do escapamento enferrujado quando o motor foi ligado. A força mágica do silêncio envolveu-os enquanto Watson dava a ré e deixava o estacionamento (2). A picape desapareceu no alto da colina e reapareceu em seguida, menor, na estrada principal, (3) rumo ao oeste.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmara. Início (1) com um plano americano - quando Watson sai pela porta do hotel -, seguido (2) por um medium long shot - quando Watson entra em seu carro e sai do estacionamento -, e finalização (3) com um extreme long shot - quando o carro de Watson reaparece, menor, na estrada principal. Tudo costurado num único plano-seqüência.

XVI. “They watched until the car was out of sight, headed down the eastern slope.”

XVI. “Ficaram olhando o carro até o perderem de vista, no declive.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmara, extreme long shot.

XVII. “She was looking at the roof, and Danny followed her gaze. A faint frown touched his face as he looked at the wide swatch of fresh shingles atop the Overlook's west wing, a lighter green than the rest of the roof.”

XVII. “Ela olhava o telhado, e Danny seguiu o seu olhar. O menino franziu o cenho de leve, quando viu a grande extensão de telhas novas no topo da ala oeste do Overlook, um verde mais claro do que o resto do telhado.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, movimento oblíquo de câmera a acompanhar os olhares dos personagens.

XVIII. “Still sitting in the chair beside Danny's reading table, she let her eyes wander around her son's room. The glider's wing had been neatly mended. His desk was piled high with picture books, coloring books, old Spiderman comic books with the covers half torn off, Crayolas, and an untidy pile of Lincoln Logs. The VW model was neatly placed above these lesser things, its shrink-wrap still undisturbed.”

XVIII. “Ainda sentada na cadeira, ao lado da mesa de leitura de Danny, deixou seus olhos passearem pelo quarto do filho. A asa do planador caprichosamente consertada. A mesa cheia de livros com gravuras, livros de colorir, revistinhas velhas do Homem-Aranha, com metade das capas arrancadas, lápis de cor, e uma pilha desarrumada de blocos de madeira. A miniatura do Volkswagen estava cuidadosamente colocada sobre essas coisas menores, o envoltório de plástico ainda intocado. (...)”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, plano-seqüência, close-up.

XIX. “Her eyes fell on the wasps' nest.”

XIX. “Seus olhos bateram no ninho de vespas.”

COMENTÁRIO: (1) Explícita subjetiva de câmera, close-up.

XX. “The water was running full force in the basin. Beside it, a tube of Crest with the cap off. Danny was sitting on the rim of the bathtub across the room, his toothbrush clasped limply in his left hand, a thin foam of toothpaste around his mouth. (1) He was staring, trancelike, into the mirror on the front of the medicine cabinet above the washbasin. The expression on his face was one of drugged horror, and her first thought was that he was having some sort of epileptic seizure, that he might have swallowed his tongue. (2)”

XX. “A água corria com toda a força no lavatório. Ao lado, um tubo de pasta de dentes, sem tampa. Danny estava sentado na beirada da banheira, do outro lado, segurando a escova de dentes, limpa, na mão esquerda, e com a espuma fina da pasta em volta da boca. (1) Os olhos arregalados, como que em êxtase, para o espelho do armário da pia. Sua fisionomia era de horror entorpecido e seu primeiro pensamento foi o de que ele estivesse tendo um ataque epilético, e tivesse engolido a língua. (2)”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, plano-seqüência com alternância de (1) um primeiro medium shot - olhar geral sobre Danny no banheiro - para (2) um close-up - olhar específico sobre o rosto aterrorizado de Danny -, mediante zoom-in.

XXI. “There was a tiger in the hall, and now the tiger was just around the corner, still crying out in that shrill and petulant and lunatic rage, the roque mallet slamming, because this tiger walked on two legs and it was —

He woke with a sudden indrawn gasp, sitting bolt upright in bed, eyes wide and staring into the darkness, hands crossed in front of his face.

Something on one hand. Crawling.

Wasps. Three of them.”

XXI. “Havia um tigre no corredor, e agora estava já no outro corredor ainda berrando naquela ira aguda, dominadora e alucinada, o taco de *roque* batendo, pois o tigre andava sobre duas patas e era...

Acordou sufocado, de repente; sentou-se na cama, de olhos arregalados e fixos no escuro, as mãos cruzadas sobre o rosto.

Alguma coisa na mão. Mexendo.

Vespas. Três.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera. A sintaxe do trecho sublinhado (frases curtíssimas divididas em parágrafos igualmente curtos) sugere montagem acelerada, com cortes rápidos de cena.

XXII. “Jack ran back down the hall to the stairs. Behind him he heard the coloring book slap twice, and then his wife screamed in pain. He didn't slow but went down the stairs two by two (1) into the darkened lobby. He went through Ullman's office into the kitchen, slamming the heavy part of his thigh into the corner of Ullman's oak desk, (2) barely feeling it. He slapped on the kitchen overheads (3) and crossed to the sink. The washed dishes from supper were still heaped up in the drainer, where Wendy had left them to drip-dry. He snatched the big Pyrex bowl off the top. A dish fell to the floor and exploded. (4) Ignoring it, he turned and ran back through the office and up the stairs.”

XXII. “Jack correu até as escadas. Atrás, ouviu o barulho do livro de colorir sendo golpeado duas vezes e, em seguida, a mulher gritando de dor. Não parou e correu escada abaixo, descendo os degraus de dois em dois, (1) até o saguão escuro. Passou pelo escritório de Ullman a caminho da cozinha, batendo a coxa contra a ponta da mesa de madeira do gerente, (2) quase sem sentir. Bateu nos objetos pendurados na parede da cozinha (3) e foi até a pia. Os pratos lavados do jantar ainda estavam empilhados no corredor, onde Wendy os arrumara. Apanhou de cima a tigela grande de pirex. Um prato caiu no chão e quebrou. (4) Ignorando-o, Jack voltou pelo escritório e subiu as escadas.”

COMENTÁRIO: (1), (2), (3), (4) Implícita subjetiva de câmera. Steadicam a acompanhar o personagem em cada um de seus momentos durante sua corrida à cozinha; nenhum detalhe pode ser omitido porque nosso olhar, identificado com a câmera, persegue o personagem.

XXIII. “He crossed the kitchen again and shut off the lights. He stood in the darkness for a moment, thinking, wanting a drink. Suddenly the hotel seemed full of a thousand stealthy sounds: creakings and groans and the sly sniff of the wind under the eaves where more wasps' nests might be hanging like deadly fruit.”

XXIII. “Atravessou a cozinha novamente, apagou as luzes. Ficou parado por um instante na escuridão, pensando, desejando um gole. De repente, o hotel parecia estar cheio de milhares de sussurros: estalos e gemidos, e o assobio furtivo do vento sob as telhas, onde talvez mais ninhos de vespas estivessem pendurados como frutos venenosos.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera.

XXIV. “Falling through darkness again, now accompanied by the heavy, pounding thunder that was no longer the boiler but the sound of a whistling mallet striking silkpapered walls, knocking out whiffs of plaster dust.”

XXIV. “Mergulhou novamente na escuridão, acompanhado pelo forte trovão de pancadas que já não era mais a caldeira, mas um som de taco assoviador batendo contra as paredes de papel de seda, lançando baforadas de pó de gesso.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera.

XXV. “They went up the stairs together, and Jack didn't look over his shoulder again. But he thought of Watson's words:

Every big hotel has got a ghost. Why? Hell, people come and go...

Then Wendy shut the basement door behind them, closing it into darkness.”

XXV. “Subiram as escadas juntos, e Jack não olhou para trás de novo. Mas pensou nas palavras de Watson:

Todo grande hotel tem um fantasma.

Por quê? Diabos, as pessoas vêm e vão...

Wendy então fechou a porta do porão, que ficou atrás deles, na escuridão.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera.

XXVI. “The extinguisher was there, a fiat hose folded back a dozen times on itself, the red tank attached to the wall. Above it was an ax in a glass case like a museum exhibit, with white words printed on a red background: IN CASE OF EMERGENCY, BREAK GLASS.”

XXVI. “O extintor lá estava, uma mangueira achatada, dobrada dezenas de vezes sobre si mesma, o tanque vermelho preso na parede. Sobre ele, um machado numa caixa de vidro como de um museu, com palavras brancas em fundo vermelho: EM CASO DE EMERGÊNCIA, QUEBRE O VIDRO.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, close-up.

XXVII. “Now, heart thumping loudly in his chest, he came around the corner and looked down the hall past the extinguisher to the stairs. (...)”

He started toward it, moving closer to the far wall until his right arm was brushing the expensive silk paper. Twenty steps away. Fifteen. A dozen.”

XXVII. “Agora, o coração batendo forte no peito, fez a curva e olhou no corredor, depois do extintor, a escada!

(...)

Começou a caminhar, aproximando-se da parede até que seu braço direito roçasse no caro papel de seda. Vinte passos de distância. Quinze. Uma dúzia.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, plano-sequência em travelling.

XXVIII. “He came down on the other side of the hose and ran, and suddenly he heard it behind him, coming for him, the soft dry whicker of that brass snake's head as it slithered rapidly along the carpet after him like a rattlesnake moving swiftly through a dry field of grass.

(...)

Behind him the sound grew louder, the dry sliding sound of the snake, slipping swiftly over the carpet's dry hackles.

(...).

He threw a glance back over his shoulder.

The hose had not moved. It lay as it had lain...”

XXVIII. “Passou pelo outro lado da mangueira e correu, e de repente ouviu-a seguindo-o, o ríspido ranger daquela cabeça de cobra de latão enquanto ela escorregava pelo tapete atrás dele como uma cascavel movendo-se velozmente por um gramado seco.

(...)

Atrás dele o ruído aumentava, (1) o som seco da cobra deslizando rapidamente sobre as fibras secas do tapete.

(...)

Olhou para trás. (2)

A mangueira não tinha se movido, estava ali estática... (3)”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, (1) plano-sequência em travelling, finalizado (2) com um corte de câmera a revelar (3) o ângulo inverso (plano x contra-plano).

XXXIX. “Strung up like piano wire, he lay staring into the dark, knowing it might be hours yet before he could sleep.

Wendy Torrance lay on her back, eyes closed, listening to the sound of her husband's slumber — the long inhale, the brief hold, the slightly guttural exhale.”

XXIX. “Esticado como uma corda de piano, deitado, olhando a escuridão, sabia que se passariam horas até que conseguisse dormir.

Wendy Torrance estava deitada, olhos fechados, ouvindo o ressonar do marido.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, com possível montagem em plano x contra-plano, de sorte a evidenciar a absoluta ausência de diálogo entre marido e mulher, progressivamente isolados em seus próprios mundos privados.

XXX. “Danny lay awake in his bedroom, eyes open, left arm encircling his aged and slightly worse-for-wear Pooh (...), listening to his parents sleep in their bedroom.”

XXX. “Danny estava deitado acordado no quarto, olhos abertos, braço esquerdo em volta do ursinho Puff velho e levemente gasto (...), ouvindo o ressonar dos pais.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera.

XXXI. “His eyes ticked off the slides, the opposing angles of the seesaws, the swings in which only the wind sat.”

XXXI. “O olhar dele verificou o escorrega, os ângulos opostos das gangorras e dos balanços, nos quais apenas o vento sentava.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, close-up.

XXXII. “From here he could even see the raised lip of the roque court on the Overlook's western side.”

XXXII. “Daqui, podia-se ver até a borda alta da quadra de roque no lado oeste do Overlook.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, long shot.

XXXIII. “He squinted up at the hotel again, but that was no answer. It simply stood there, its windows dark, a tiny thread of smoke curling from the chimney, coming from the banked fire in the lobby.”

XXXIII. “Olhou de soslaio para o hotel mais uma vez, mas não houve resposta. Ele estava ali, suas janelas escuras, um fiozinho de fumaça saindo da chaminé, vindo da lareira do saguão.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, long shot.

XXXIV. “His eyes darted to the dog. When he had come down the path it had been sitting up, as if begging for a sweet. Now it was crouched, head tilted, the clipped wedge of mouth seeming to snarl silently.”

XXXIV. “Lançou os olhos para o cachorro. Quando chegara ao pátio, ele estava sentado, como que pedindo um doce. Agora, ele estava agachado, a cabeça inclinada, a boca parecendo rosar silenciosamente.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, plano americano.

XXXV. “He began to make a whining sound, unaware in his locked concentration that he was making any sound at all. His eyes darted from one hedge creature to the next, trying to see them move. The wind gusted, making a hungry rattling sound in the close-matted branches.”

XXXV. “Começou a emitir um som lamuriento, sem saber em sua concentração o que estava fazendo. Os olhos passavam de uma criatura-arbusto para outra, tentando vê-las se movendo. O vento batia forte, provocando um chocalhar na esteira de galhos.”

COMENTÁRIO: Composição de explícitas subjetivas de câmera. Edição mediante corte de cena de um arbusto para o outro, em close up, ou mediante simples movimentação de câmera, provavelmente numa composição de scan e zoom-in (esta última opção parece mais fiel à sintaxe do texto, porquanto a ausência de ponto no trecho sublinhado sugere um plano-sequência único, em lugar da montagem entre diversos cortes de cenas).

XXXVI. “By the putting green the dog was sitting up, as if begging for a scrap. The buffalo was gazing with disinterest back toward the roque court, as it had been when Jack had come down with the clippers. The rabbit stood on its hind legs, ears up to catch the faintest sound, freshly clipped belly exposed. The lions, rooted into place, stood beside the path.”

XXXVI. “Ao lado da grama o cachorro estava sentado, como que pedindo um pedaço de alguma coisa. O búfalo olhando desinteressadamente para a quadra de roque, como estava quando Jack descera com o aparador. O coelho apoiado nas patas traseiras, orelhas em pé para captar o menor ruído, a barriga recém aparada exposta. Os leões enraizados no lugar ao lado da alameda.”

COMENTÁRIO: Composição de implícitas subjetivas de câmera, corte de uma criatura para a outra, em plano americano.

XXXVII. “He began to trudge back up to the hotel. Part of his mind tugged fretfully at him, tried to make him detour around the hedge animals, but he went directly up the gravel path, through them. A faint breeze rattled through them, that was all.”

XXXVII. “Começou a arrastar-se de volta ao hotel. Parte de sua mente puxava-o para dar volta em torno dos animais de arbusto, mas caminhou direto para a alameda de cascalho, passando no meio deles. Uma brisa fazia-os farfalhar. Isso era tudo.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, plano-seqüência em travelling.

XXXVIII. “He stood in the doorway, fumbled to his right, and found the switch plate. Two bulbs in an overhead cut-glass fixture came on. Danny stepped further in and looked around. The rug was deep and soft, a quiet rose color. Soothing. A double bed with a white coverlet. A writing desk

(...)

by the large shuttered window.”

XXXVIII. “Parou na entrada, bateu a sua direita e encontrou o interruptor. Duas lâmpadas num lustre de vidro se acenderam. Danny deu um passo à frente e olhou em redor. O tapete era espesso e macio, rosa claro. Suave. Uma cama de casal com uma colcha branca. Uma escrivaninha

(...)

junto à janela de veneziana.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, scan em plano americano.

XXXIX. “He stepped further in. Nothing here, nothing at all. Only an empty room, cold because Daddy was heating the east wing today. A bureau. A closet, its door open to reveal a clutch of hotel hangers, the kind you can't steal. A Gideon Bible on an endtable. To his left was the bathroom door, a full-length mirror on it reflecting his own white-faced image.”

XXXIX. “Avançou. Nada aqui, nada. Apenas um quarto vazio, frio, pois o pai estava aquecendo a ala leste hoje. Uma cômoda. Um armário com a porta aberta exibindo uma porção de cabides do hotel, do tipo que não se pode roubar. Uma bíblia sobre uma mesa de

canto. À esquerda estava a porta do banheiro, um espelho em toda sua extensão refletindo sua própria imagem pálida.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, composição de travelling com scan, em plano americano.

XL. “Her sleep was deep and she did not dream.

Jack Torrance had fallen asleep too, but his sleep was light and uneasy...”

XL. “O sono era profundo e ela não sonhou.

Jack Torrance também adormecera, mas o sono era leve e agitado...”

COMENTÁRIO: Implícitas subjetivas de câmera, com possível montagem em plano x contra-plano, de sorte a evidenciar a distância entre marido e mulher, progressivamente isolados em seus próprios mundos privados.

XLI. “A chilled finger pressed gently against the base of his spine, cooling him off ten degrees. It was joined by others and they suddenly rippled all the way up his back to his medulla oblongata, playing his spine like a jungle instrument.

His anger at Danny evaporated, and as he stepped forward and pushed the shower curtain back his mouth was dry and he felt only sympathy for his son and terror for himself.

The tub was dry and empty.”

XLI. “Um dedo frio pressionou levemente a base de sua espinha, fazendo sua temperatura cair dez graus. Foi seguido por outros e, de repente, subiram por suas costas até a omoplata, tocando sua espinha como um instrumento selvagem.

A raiva que sentia de Danny desapareceu e enquanto dava um passo à frente e empurrava a cortina de volta, sentiu sua boca seca e teve apenas pena do filho e medo.

A banheira estava seca e vazia.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, travelling com a câmera imediatamente às costas do personagem.

XLII. “Then he was out, his face was turned up to the sun, and he was crawling through the snow, crawling away from the half-buried cement ring, gasping harshly, his face

almost comically white with powdered snow — a living frightmask. He hobbled over to the jungle gym and sat down to readjust his snowshoes and get his breath.”

XLII. “Então ele estava fora, o rosto voltado para o sol, rastejando pela neve, rastejando para longe do semi-enterrado anel de cimento, respirando com dificuldade, o rosto quase comicamente branco de neve – uma máscara de medo viva. Foi mancando até o trepa-trepa e sentou-se para ajeitar os sapatos e descansar.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, travelling com a câmera junto ao personagem, de sorte a ressaltar a sensação de que o leitor rasteja com ele.

XLIII. “The hummings and clankings and thumpings were louder here, terrifying in a disconnected, benumbed way. Jack was staring at the closed door with feverish intensity. Through the diamond-shaped window in the center of the elevator door she thought she could make out the cables, thrumming slightly. The elevator clanked to a stop below them, at lobby level. They heard the doors thump open.”

XLIII. “O barulho ali era mais alto, aterrorizante de uma maneira distante e paralisante. Jack olhava fixamente para a porta. Pela janelinha de vidro, no centro, ela pensou que poderia enxergar os cabos vibrando um pouco. O elevador retiniu parando abaixo deles, no saguão. Ouviram as portas abrirem.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, plano americano.

XLIV. “She saw the engine housing on top of the car first through the diamondshaped window, then the interior of the car, seen through the further diamond shapes made by the brass gate.”

XLIV. “Ela viu o motor em cima do carro pela janelinha de vidro, depois o interior do carro visto pelos losangos formados pela grade.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, close-up.

XLV. “— he saw he was in the short dead-end corridor that led only to the Presidential Suite and the booming sound was coming closer,...”

XLV. “...viu que estava num corredor curto, sem saída que levava apenas à suíte presidencial, e o estrondo se aproximava.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, travelling em plano americano.

XLVI. “Danny cringed back from the sound. Coming up the main third-floor hall now. Soon the owner of that voice would round the corner.”

XLVI. “Danny encolheu-se de medo. Subindo pelo corredor principal do terceiro andar. Logo o dono daquela voz apareceria dobrando o corredor.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, travelling em plano americano.

XLVII. “Danny scrambled backward, screaming, and suddenly he washrough the wall and falling, tumbling over and over, down the hole, down the rabbit hole and into a land full of sick wonders.”

XLVII. “Danny caminhando para trás, gritando, e de repente passando através da parede e caindo, rolando pelo buraco, pelo buraco do coelho para uma terra cheia de extravagâncias.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera, travelling em plano americano.

XLVIII. “The light was coming from the bathroom door, half-open. (1) Just beyond it a hand dangled limply, blood dripping from the tips of the fingers. (2) And in the medicine cabinet mirror, the word REDRUM flashing off and on. (3)”

XLVIII. “A luz vinha da porta do banheiro, entreaberta. (1) Por trás dela, uma mão flácida balançando, sangue pingando das pontas dos dedos. (2) E, no espelho do armário de remédios, a palavra REDRUM acendendo e apagando. (3)”

COMENTÁRIO: (1), (2) e (3) Implícita subjetiva de câmera. Plano-seqüência que se inicia, num travelling em plano americano, com a revelação da luz vinda do banheiro, seguida do ingresso da câmera no banheiro, e que se encerra com um close-up das pontas dos dedos ensangüentados e da palavra REDRUM escrita no espelho do armário.

XLIX. “And suddenly the smell of oranges intensified and he knew it was coming, something was coming at him. He saw his own eyes in the rearview, widening,

surprised. (1) And then it came all at once, came in a huge blast that drove out everything else: the music, the road ahead, his own absent awareness of himself as a unique human creature. It was as if someone had put a psychic gun to his head and shot him with a .45 caliber scream.

(!!! OH DICK OH PLEASE PLEASE PLEASE COME!!!) (2)”

XLIX. “De repente, o cheiro forte de laranjas aumentou e ele sabia que alguma coisa estava vindo para ele. Viu os próprios olhos no espelho retrovisor arregalarem-se surpresos. (1) E então a coisa veio de uma vez, numa força imensa, que afastou tudo o mais: a música, a estrada adiante, a própria consciência de si mesmo como criatura humana única. Era como se alguém lhe tivesse encostado uma revólver psíquico na cabeça e tivesse atirado um grito de calibre 45.

(!!!OH DICK OH POR FAVOR VENHA POR FAVOR POR FAVOR VENHA!!!) (2)”

COMENTÁRIO: (1) Explícita subjetiva de câmera, em close-up, provavelmente com zoom-in, de sorte a reforçar o crescente terror e a urgência provocados pela mensagem que está por vir. (2) Voz em off de Danny, também percebida do ponto de vista auricular de Hallorann, que serve como índice de simultaneidade e encadeamento das seqüências: a tentativa de Hallorann de chegar a tempo ao Overlook, de um lado, e os trágicos acontecimentos a transcorrem no hotel, de outro; tudo a fortalecer o tom geral de suspense - derivado da incerteza do leitor sobre se Hallorann conseguirá ou não chegar a tempo - e de aflição.

L. “The limo had just drawn even with a Pinto station wagon driven by a man in workman's clothes. The workman saw the limo drifting into his lane and laid on the horn. (1) When the Cadillac continued to drift he snapped a look at the driver and saw a big black man bolt upright behind the wheel, his eyes looking vaguely upward. (2) Later the workman told his wife that he knew it was just one of those niggery hairdos they were all wearing these days, but at the time it had looked just as if every hair on that coon's head was standing on end. He thought the black man was having a heart attack.

The workman braked hard, dropping back into a luckily empty space behind him. The rear end of the Cadillac pulled ahead of him, still cutting in, and the workman stared

with bemused horror as the long, rocket-shaped rear taillights cut into his lane no more than a quarter of an inch in front of his bumper.

The workman cut to the left, still laying on his horn, and roared around the drunkenly weaving limousine. (3)”

L. “O carro emparelhou com uma perua dirigida por um homem com roupa de operário. O homem viu o carro mudando para sua pista e buzinou. (1) Quando o Cadillac continuou a correr, ele olhou rapidamente para o motorista e viu um homem preto grande ao volante, os olhos voltados vagamente para cima. (2) Mais tarde, o homem disse à mulher que sabia tratar-se de um desses cabelos afros que todos os negros usam hoje em dia, mas, na ocasião, parecia que cada fio de cabelo na cabeça do crioulo estava arrepiado. Pensou que o negro estivesse tendo uma ataque cardíaco.

O homem freou bruscamente, aproveitando o pouco espaço que lhe restava. Foi adiante, o Cadillac ainda o fechando, e viu apavorado quando as lanternas traseiras grandes e em forma de foguete cortara sua pista a menos de um centímetro do pára-choque.

O operário passou para a esquerda, ainda buzinando, e berrou ao passar pelo carro descontrolado. (3)”

COMENTÁRIO: (1) Explícita subjetiva de câmera; ponto de vista do homem com roupa de operário, que dirige a perua. Seqüência complexa que se inicia (1) com a perigosa aproximação dos carros, passa (2) por um medium close-up do rosto alienado de Hallorann, e termina (3) com um travelling de afastamento situado na perua.

LI. “In Hallorann's mind the thought kept repeating

(COME DICK PLEASE COME DICK PLEASE)

but it began to fade off the way a radio station will as you approach the limits of its broadcasting area. He became fuzzily aware that his car was tooling along the soft shoulder at better than fifty miles an hour. He guided it back onto the road, feeling the rear end fishtail for a moment before regaining the composition surface.”

LI. “Na mente de Hallorann, o pensamento se repetia,

(VENHA DICK POR FAVOR VENHA DICK POR FAVOR)

mas começou a se esvanecer como acontece com uma estação de rádio quando você se aproxima dos limites da área de transmissão. Sentiu então que o carro estava no acostamento a mais de 80 quilômetros por hora. Dirigiu-o de volta à estrada, sentindo a traseira rabear por um momento, antes de retomar o asfalto.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera. Voz em off de Danny, também percebida do ponto de vista auricular de Hallorann, que serve como índice de simultaneidade e encadeamento das seqüências: a tentativa de Hallorann de chegar a tempo ao Overlook, de um lado, e os trágicos acontecimentos a transcorrem no hotel; tudo a fortalecer o tom geral de suspense - derivado da incerteza do leitor sobre se Hallorann conseguirá ou não chegar a tempo - e de aflição.

LII. “Hallorann made himself get down to the ground floor and across to the hired help's compound before bursting into rich, bead-shaking laughter. He was still grinning and mopping his streaming eyes with his handkerchief when the smell of oranges came, thick and gagging, and the bolt followed it, striking him in the head, sending him back against the pink stucco wall in a drunken stagger.

(!!! PLEASE COME DICK PLEASE COME COME QUICK !!!) (1)

He recovered a little at a time and at last felt capable of climbing the outside stairs to his apartment. He kept the latchkey under the rush-plaited doormat, and when he reached down to get it, something fell out of his inner pocket and fell to the second-floor decking with a flat thump. His mind was still so much on the voice that had shivered through his head that for a moment he could only look at the blue envelope blankly, not knowing what it was. Then he turned it over and the word WILL stared up at him in the black spidery letters. (2)”

LII. “Hallorann desceu até o andar térreo e foi às dependências dos empregados explodindo numa gargalhada. Ainda ria e enxugava os olhos com o lenço, quando o cheiro de laranjas veio forte e nauseante, seguido pelo raio, que o atingiu na cabeça, levando-o, numa vertigem, de volta contra uma parede de reboco cor-de-rosa.

(!!!POR FAVOR VENHA DICK POR FAVOR VENHA VENHA DEPRESSA!!!) (1)

Aos poucos se recuperou e finalmente se sentiu capaz de subir as escadas externas de seu apartamento. Guardava a chave debaixo do capacho e, quando se abaixou para apanhá-la, alguma coisa caiu do seu bolso, batendo no chão com um ruído surdo. Sua mente ainda estava tão ligada à voz que ouvira na cabeça que, por um momento, só conseguia olhar para o envelope azul, sem saber o que era.

Em seguida, virou-o e a palavra TESTAMENTO fixou-se nele com letras negras. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Implícita subjetiva de câmera. Voz em off de Danny, também percebida do ponto de vista auricular de Hallorann, que serve como índice de simultaneidade e encadeamento das seqüências: a tentativa de Hallorann de chegar a tempo ao Overlook, de um lado, e os trágicos acontecimentos a transcorrem no hotel; tudo a lembrar e fortalecer o tom geral de suspense - derivado da incerteza do leitor sobre se Hallorann conseguirá ou não chegar a tempo - e de aflição. (2) Plano-seqüência sugerido pela descrição exaustiva da movimentação do personagem (notar o grande número de verbos conjugados em poucos períodos e a linha rigorosa de temporalidade, a apontar precisamente o momento específico de cada uma das ações praticadas), que se encerra com um close-up do testamento.

LIII. “He got to the United desk at 6:49, hoping against hope that the flight had been delayed. He didn't even have to ask. The departure monitor over the incoming passengers desk told the story. Flight 901 for Denver, due out at 6:36 EST, had left at 6:40. Nine minutes before. (1)

"Oh shit," Dick Hallorann said.

And suddenly the smell of oranges, heavy and cloying, he had just time to reach the men's room before it came, deafening, terrified:

(!!! COME PLEASE COME DICK PLEASE PLEASE COME !!!) (2)”

LIII. “Chegou ao balcão da United às 6:49, esperando, mesmo sem esperança, que o vôo estivesse atrasado. Não precisou sequer perguntar. O monitor de partidas sobre o balcão contou a história. O vôo 901 para Denver, de 6:36, partira às 6:40. Fazia nove minutos.

(1)

--- Merda – disse Hallorann.

E, de repente, o cheiro de laranjas, forte e nauseante, e ele só teve tempo de ir ao banheiro dos homens antes que a coisa chegasse, ensurdecadora, amedrontadora:

(!!!VENHA POR FAVOR VENHA DICK POR FAVOR POR FAVOR VENHA!!!) (2)”

COMENTÁRIO: (1) Implícita subjetiva de câmera, plano-seqüência que termina num possível close-up do monitor com a relação dos vãos. (2) Voz em off de Danny, também percebida do ponto de vista auricular de Hallorann, que serve como índice de simultaneidade e encadeamento das seqüências: a tentativa de Hallorann de chegar a tempo ao Overlook, de um lado, e os trágicos acontecimentos a transcorrem no hotel; tudo a fortalecer o tom geral de suspense - derivado da incerteza do leitor sobre se Hallorann conseguirá ou não chegar a tempo - e de aflição.

LIV. “Jack looked over her bare shoulder (1) and saw Derwent (2) standing by the refreshment table.”

LIV. “Jack olhou por cima dos ombros nus da mulher (1) e viu Derwent, (2) de pé, junto à mesa de bebidas.”

COMENTÁRIO: (1) e (2) Explícita subjetiva de câmera. O trecho sugere um plano-seqüência, com alteração no foco da câmera, de um primeiro plano, revelando os ombros nus da mulher, para um segundo plano, revelando Derwent, provavelmente num zoom-in.

LV. “She went down the short hall, turned into the main first floor corridor, and went to the stairs. (1) She stood on the firstfloor landing looking down into the lobby. It appeared deserted, but the gray and snowy day had left much of the long room in shadow. (2)”

LV. “Ela passou pelo corredor curto, dobrou para o corredor principal do primeiro andar e foi até as escadas. (1) Parou entre um lance e outro, olhando para o saguão. Parecia deserto, mas o dia cinzento de neve deixara quase todo o longo saguão às escuras. (2)”

COMENTÁRIO: (1) Implícita subjetiva de câmera, travelling em plano americano. (2) Explícita subjetiva de câmera, fim do travelling.

LVI. “Wendy reached the lobby and looked around. The velvet rope that had cordoned off the ballroom had been taken down; the steel post it had been clipped to had been knocked over, as if someone had carelessly bumped it going by. Mellow white light fell through the open door onto the lobby rug from the ballroom's high, narrow windows.”

LVI. “Wendy chegou ao saguão e olhou em redor. A corda de veludo que tinha isolado a porta do salão de baile fora baixada; o postinho de aço em que estivera presa tinha sido derrubado, como se alguém tivesse descuidadamente esbarrado ao passar. Uma luz suave entrava pela porta aberta, batendo no tapete do saguão, vinda das janelas altas e estreitas do salão de baile.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, travelling. Menção até à iluminação do cenário.

LVII. “Heart thumping, she went to the open ballroom doors and looked in. It was empty and silent, the only sound that curious subaural echo that seems to linger in all large rooms, from the largest cathedral to the smallest hometown bingo parlor.”

LVII. “Com o coração batendo forte, foi às portas abertas do salão e olhou. Estava vazio e silencioso, o único som era o eco baixo e curioso que parece permanecer em todos os lugares grandes, da catedral mais imponente ao mais simples salão de bingo de uma cidadezinha.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, scan em plano americano.

LVIII. “Clutching the haft of the knife tighter, she peered over the desk. (1)
Nothing there. (2)

Her relieved breath escaped her in a long, hitching sigh. (3)”

LVIII. “Apertando o cabo da faca com mais força, espreitou por cima do balcão. (1)

Nada ali. (2)

Ela deixou o ar escapar aliviada num longo suspiro. (3)”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera; possível montagem de seqüência que se inicia com um close-up da personagem a espreitar por cima

do balão (1), depois passa para uma subjetiva, em contra-plano, a revelar o ambiente vazio, e se encerra com um novo close-up da personagem, então a suspirar aliviada. Os cortes são sugeridos pelas frases curtas, dispostas em parágrafos igualmente exíguos, recurso típico da sintaxe de *O Iluminado*.

LIX. “She put the gate up and went through, pausing to glance into the inner office before going in herself. She fumbled through the next door for the bank of kitchen light switches, coldly expecting a hand to close over hers at any second. Then the fluorescents were coming on with minuscule ticking and humming sounds and she could see Mr. Hallorann's kitchen — her kitchen now, for better or worse — pale green tiles, gleaming Formica, spotless porcelain, glowing chrome edgings.”

LIX. “Levantou a tampa do balcão e prosseguiu, parando para dar uma olhada no escritório, antes de entrar de vez. Tateou, na porta seguinte, à procura dos interruptores das lâmpadas da cozinha, esperando friamente que uma mão pousasse sobre a sua a qualquer momento. Em seguida, as lâmpadas fluorescentes acenderam com minúsculos cliques e zumbidos, e ela pôde ver a conzinha do Sr. Hallorann – agora sua cozinha – com azulejos verdes, fórmica brilhante, porcelana limpíssima, ferragens cintilantes.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmara, travelling.

LX. ““Help me,” she said in a low voice.

For a moment Danny stood as if paralyzed by his father's face, (1) and then he moved jerkily to her side and helped her hold the left leg. They dragged him across the kitchen floor in a nightmare kind of slow motion, the only sounds the faint, insectile buzz of the fluorescent lights and their own labored breathing.

When they reached the pantry, Wendy put Jack's feet down and turned to fumblewith the bolt. (2) Danny looked down at Jack, who was lying limp and relaxed again. The shirrtail had pulled out of the back of his pants (3) as they dragged him and Danny wondered if Daddy was too drunk to be cold. It seemed wrong to lock him in the pantry like a wild animal, but he had seen what he tried to do to Mommy. Even upstairs he had known Daddy was going to do that. He had heard them arguing in his head.

(If only we could all be out of here. Or if it was a dream I was having, back in Stovington. If only.)

The bolt was stuck.

Wendy pulled at it as hard as she could, but it wouldn't move. She couldn't retract the goddam bolt. (4) (...)

Jack stirred again on the floor. (5)

"I'll take care of it," he muttered. "I understand"

"He's waking up, Mommy!" Danny warned.

Sobbing now, she yanked at the bolt with both hands. (6)

"Danny?" There was something softly menacing, if still blurry, in Jack's voice. "That you, ole doc?"

"Just go to sleep, Daddy," Danny said nervously. "It's bedtime, you know."

He looked up at his mother, still struggling with the bolt, and saw what was wrong immediately. She had forgotten to rotate the bolt before trying to withdraw it. The little catch was stuck in its notch. (7)

"Here," he said low, and brushed her trembling hands aside; his own were shaking almost as badly.

He knocked the catch loose with the heel of his hand and the bolt drew back easily. (8)

"Quick," he said. He looked down. Jack's eyes had fluttered open again and this time Daddy was looking directly at him, his gaze strangely flat and speculative. (9)

"You copied it," Daddy told him. "I know you did, But it's here somewhere. And I'll find it. That I promise you. I'll find it..." His words slurred off again.

Wendy pushed the pantry door open with her knee, hardly noticing the pungent odor of dried fruit that wafted out. She picked up Jack's feet again and dragged him in. She was gasping harshly now, at the limit of her strength. As she yanked the chain pull that turned on the light, Jack's eyes fluttered open again. (10)

"What are you doing? Wendy? What are you doing?"

She stepped over him. (11)

He was quick; amazingly quick. One hand lashed out and she had to sidestep and nearly fall out the door to avoid his grasp. Still, he had caught a handful of her bathrobe and there was a heavy purring noise as it ripped. He was up on his hands and knees now, his hair hanging in his eyes, (12) like some heavy animal. A large dog ... or a lion.

"Damn you both, I know what you want. But you're not going to get it. This hotel ... it's mine. It's me they want. Me! Me!"

"The door, Danny!" she screamed. "Shut the door!"

He pushed the heavy wooden door shut with a slam, just as Jack leaped. The door latched and Jack thudded uselessly against it. (13)

Danny's small hands groped at the bolt. Wendy was too far away to help; the issue of whether he would be locked in or free was going to be decided in two seconds. Danny missed his grip, found it again, and shot the bolt across just as the latch began to jiggle madly up and down below it. Then it stayed up and there was a series of thuds as Jack slammed his shoulder against the door. The bolt, a quarter inch of steel in diameter, showed no signs of loosening. (14) Wendy let her breath out slowly."

LX. "--- Me ajude – disse ela baixinho.

Por um momento, Danny estancou, como que paralisado pelo rosto do pai (1) e, em seguida, passou desajeitado para o lado dela para ajudá-la a segurar a perna esquerda. Arrastaram-no pela cozinha, numa espécie de câmara lenta de um pesadelo; o único ruído era o zumbido das lâmpadas fluorescentes e da respiração esforçada dos dois.

Quando chegaram à despensa, Wendy baixou os pés de Jack e se virou para mexer no ferrolho. (2) Danny olhou para Jack, que se acalmara novamente. A camisa saía das calças, (3) enquanto o arrastavam, e Danny imaginou se o pai, mesmo tão bêbado, sentiria frio. (...)

O ferrolho estava preso.

Wendy puxava com toda a força, mas o ferrolho não saía do lugar. Não conseguia deslizar o miserável ferrolho. (4) (...)

Jack mexeu-se de novo no chão. (5)

--- Eu vou cuidar disso - resmungou. - compreendo.

--- Ele está acordando, mamãe! – avisou Danny.

Soluçando, ela puxava o ferrolho com as duas mãos. (6)

--- Danny? – Havia algo suavemente ameaçador, porém ainda um pouco borrado, na voz de Jack. – É você, velhinho?

--- Durma, papai – disse Danny nervoso. – Já é hora de dormir.

Olhou para mãe, ainda fazendo força com o ferrolho, e notou imediatamente o que estava errado. Ela havia se esquecido de girar o ferrolho antes de arrastá-lo. A pequena lingüeta estava presa na tranca. (7)

--- Aqui – disse ele baixinho, afastando as mãos tremulas da mãe; suas próprias mãos tremiam quase que com a mesma intensidade. Soltou a tranca e a lingüeta deslizou. (8)

--- Rápido – disse ele. Olhou para baixo. Jack abriu os olhos e dessa vez olhava diretamente para o filho, com o olhas estranhamente vago e indagador. (9)

--- Você colocou – disse o pai. – Sei que colocou. Mas está por aqui em algum lugar. E eu vou encontrar. Juro a você. Vou encontrar... – suas palavras não faziam sentindo mais uma vez.

Wendy abriu a porta da despensa com o joelho, sem sentir o cheiro forte de fruta seca que pairava no ar. Apanhou novamente os pés de Jack e o arrastou para dentro. Ela respirava com muita dificuldade agora, com as forças esgotadas. Enquanto puxava a corrente para acender a luz, os olhos de Jack se abriram novamente. (10)

--- O que está fazendo? Wendy, o que está fazendo?

Ela passou por cima dele. (11)

Ele foi rápido; incrivelmente rápido. Uma das mãos se lançou, e ela teve que dar um passo para o lado, quase caindo pela porta aberta para evitar que fosse apanhada. Ainda assim, ele conseguiu agarrá-la pelo roupão, que se rasgou com um ruído alto. Ele estava apoiado nos joelhos e nas mãos agora, o cabelo caído sobre os olhos, (12) como um animal pesado. Um cachorro grande...ou um leão.

--- Malditos sejam vocês dois. Eu sei o que vocês querem. Mas não vão conseguir. Este hotel...é meu. Sou eu que eles querem. Eu!Eu!

--- A porta, Danny! – gritou Wendy – Fecha a porta!

Ele bateu a porta pesada de madeira, exatamente quando Jack pulou. A porta trancou, e Jack esmurrou-a inutilmente. (13)

As mãozinhas de Danny buscaram o ferrolho. Wendy estava muito longe para ajudar; a questão se ficaria preso ou solto seria decidida em dois segundos. Danny soltou o ferrolho, encontrou novamente e o fechou. Houve uma série de murros, quando Jack jogou o

ombro contra porta. O ferrolho de ferro, com um centímetro de diâmetro, não foi abalado. (14)
Wendy suspirou lentamente.”

COMENTÁRIO: Complexa articulação de seqüência em subjetivas e objetivas de câmera, que se inicia (1) com uma subjetiva implícita de Danny a fitar, congelado, o rosto do pai; seguida (2) por um possível travelling de Wendy e Danny a arrastar o pai até a despensa; depois (3) nova subjetiva implícita do menino a fitar o pai; plano geral (ou talvez plano-seqüência, para enfatizar o movimento frenético dos personagens) opondo, de um lado (4/6), Wendy a tentar abrir a porta da despensa e, de outro (5), Jack a recobrar progressivamente a consciência, ainda caído no chão, com Danny, num primeiro momento (7), entre os dois, a olhar desesperado para ambos, e, num segundo momento (8), a correr em socorro à mãe; (9) subjetiva explícita de Danny a cuidar a posição de seu pai; (10) travelling de aproximação de Danny e Wendy a carregar Jack para o interior da despensa - notar a minúcia visual do texto, que relata (11) até o movimento de Wendy por sobre Jack, durante o processo; (12) plano fechado de Jack e Wendy a lutarem para alcançar primeiro a porta; (13) médio close-up de Danny, em primeiro plano, a fechar a porta, bem a tempo de evitar a saída de Jack, em segundo plano; (14) finalização da seqüência, num médio close-up de Danny a buscar o fechamento do ferrolho - até o tempo de duração desta última cena é informado por King.

LXI. “Wendy crossed the room, stood indecisively by the door for a moment, then took the knife from the pocket of her robe and curled her right hand around the wooden haft.

She pulled the door open.

The short corridor leading to their quarters was bare. The electric wall flambeaux all shone brightly at their regular intervals, showing off the rug's blue background and sinuous, weaving pattern.”

LXI. “Wendy atravessou o quarto, parou, indecisa, junto à porta por um momento, pegou a faca do bolso do roupão e segurou o cabo da madeira.

Abriu a porta.

O corredor curto estava vazio. As tochas elétricas todas brilhavam, mostrando o fundo azul e sinuoso dos desenhos.” 516

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmara, travelling (que se detém no momento da abertura da porta).

LXII. “He saw Durkin's upraised hand in the rearview mirror, and raised his own in return. Then he nudged the handlebars to the left and was traveling up Main Street, the snowmobile coursing smoothly through the white light thrown by the streetlamps.”

LXII. “Viu a mão levantada de Durkin pelo espelho retrovisor e levantou a sua. Virou o guidão para a esquerda e tomou a rua principal, o snowmobile andando suave pela luz dos postes da rua.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmara, close-up do retrovisor.

LXIII. “Over her shoulder she saw Jack stumble forward, overbalance, and bring the mallet down just before he crashed to the carpet, expelling a bright splash of blood onto the nap.”

LXIII. “Olhando para trás, viu Jack cambaleando, perdendo o equilíbrio e golpeando com o taco pouco antes de cair, expelindo sangue no tapete.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmara, plano americano em low angle.

LXIV. “Danny stood with his back against the door, looking at the right angle where the hallways joined. The steady, irregular booming sound of the mallet against the walls grew louder. The thing that was after him screamed and howled and cursed. Dream and reality had joined together without a seam.

It came around the corner.”

LXIV. “Danny ficou encostado na porta, olhando o ângulo reto onde os corredores se encontravam. As batidas constantes e irregulares do taco contra as paredes ficaram mais altas. A coisa que o caçava gritava, uivava e xingava. Sonho e realidade se juntavam sem distinção.

A coisa dobrou o corredor.”

COMENTÁRIO: Explícita subjetiva de câmera, plano americano, provavelmente em ângulo oblíquo, de sorte a simular a posição da cabeça da criança a olhar a aproximação amedrontadora do monstro/pai.

LXV. “Danny got on, and Hallorann twisted his head so he could shout into Wendy's face.

"Missus Torrance! Hold onto me! You understand? *Hold on!*"

She put her arms around him and rested her cheek against his back.”

LXV. “Danny subiu e Hallorann virou a cabeça para poder gritar no rosto de Wendy.

--- Senhora Torrance! Segure-se em mim! Está me entendendo? --- Segure-se!

Ela pôs os braços em volta dele e descansou o rosto em suas costas.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera; médio close-up do rosto de Hallorann, seguido de médio close-up da cabeça de Wendy a apoiar-se nas costas dele.

LXVI. “Hallorann nodded. He had trained the headlamp on the door and now he floundered through the snow, casting a long shadow in front of himself. He pushed the equipment shed door open and stepped in.”

LXVI. “Hallorann assentiu com a cabeça. Dirigira o farol para a porta e agora andava desajeitadamente pela neve, formando uma sombra comprida à sua frente. Abriu a porta do depósito e entrou.”

COMENTÁRIO: Implícita subjetiva de câmera (o farol simula o ponto de visão dos personagens); travelling a acompanhar a movimentação dos personagens em direção ao depósito.

2.13. MONTAGEM ESTRUTURAL DE SEQÜÊNCIAS

COMENTÁRIO GERAL: Nos trechos seguintes apontamos a existência de influências da linguagem do cinema que impactam a sintaxe da

narrativa literária de maneira especialmente profunda. Impactam-na ao ponto de tornar a prévia aceitação de determinadas regras, contidas na gramática cinematográfica, condição de possibilidade para alcançar-se o mínimo de entendimento acerca da estória contada. Deveras, ao contrário do que ocorre com as duas rubricas imediatamente anteriores, nas quais a influência do cinema é apenas circunstancial, na presente rubrica a influência é estruturante. Isto é, ela determina, completamente, a forma da narrativa, de sorte que esta (a narrativa) somente ganha sentido à luz da sintaxe cinematográfica. O desconhecimento dessas regras gramaticais pelo intérprete gera, portanto, não apenas o empobrecimento da mensagem transmitida, mas o completo fracasso de sua transmissão.

I. “Ullman folded his neat little hands on the desk blotter and looked directly at Jack, a small, balding man in a banker's suit and a quiet gray tie. The flower in his lapel was balanced off by a small lapel pin on the other side. It read simply STAFF in small gold letters.”

I. “Ullman juntou as mãozinhas bem cuidadas sobre a mesa e fixou o olhar em Jack, um homem careca, baixo, vestido com um terno de banqueiro e uma gravata cinza e modesta. Numa lapela tinha uma flor e na outra um broche com a palavra PESSOAL em letras douradas e pequenas.”

COMENTÁRIO: Pelos cânones da narrativa literária clássica haveria, no trecho sublinhado, erro ou ao menos ambigüidade na indicação do referente do comentário. Dessarte, estabelecem as regras conversacionais que o referente sobre quem se faz um comentário é normalmente identificado como aquele que se acha mais próximo do comentário. Qual seria o referente, portanto, do comentário “homem careca, baixo, vestido com terno de banqueiro,…”? Jack? Ullmann? Pela regra da proximidade, deveria ser Jack, ainda mais porque, na hipótese, temos um apostrofo – que, por sua natureza, é sempre justaposto ao referente. Contudo, pela análise do contexto geral, concluímos, sem grande dificuldade, que é Ullmann, não Jack, a referência do comentário. Teria então

cometido King um equívoco discursivo? Nossa interpretação é negativa. Na verdade, menos do que um erro de referência, o que temos aí é mais uma evidência da estruturação imagética do texto. Com efeito, como a focalização da cena recai sobre Jack (o que se comprova muito facilmente, por exemplo, pela menção literal, no parágrafo anterior e posterior ao trecho citado, dos pensamentos de Jack acerca de Ullmann), todo e qualquer referente de comentário somente pode estar, salvo ressalva explícita, fora de Jack. Precisamente porque a narração é situada imageticamente do ponto de vista de Jack. É ele, Jack (e nós, leitores, com ele), que observa o mundo e não o mundo que o observa. Daí porque o termo “Jack” não pode ser o referente do aposto “homem baixo e careca,...”, pois Jack não está no mesmo nível narrativo de Ullmann. Ao contrário deste, Jack não é um objeto entre outros do mundo, não é um simples referente entre outros referentes, pois é o próprio revelador da realidade diegética. Sem essa percepção sobre a estruturação imagética do texto, o interessante trecho em comento reduz-se, muito simploriamente, a mera inobservância de regras conversacionais.

II. “Her sense of grief washed over her again but she was on the walk now and she smothered it. Sweeping her dress under her and sitting down on the curb beside him, she said:”

II. “A sensação de tristeza tomou conta dela novamente, mas Wendy já estava na calçada e sufocou aquilo. Ajeitando o vestido sobre as pernas e sentando-se no meio-fio, disse:”

COMENTÁRIO: A menção a “já estava na calçada” somente pode ser compreendida se aceita a premissa de que Wendy tinha saído da casa e se aproximava caminhando do filho, o que não se declarara explicitamente no texto. Percebemos, então, que toda a divagação interna de Wendy, constante do parágrafo imediatamente anterior ao trecho citado, fora elaborada enquanto ela palmilhava a calçada em direção ao filho. Essa caminhada há de ser

obrigatoriamente reconstruída, retroativamente, pelo leitor, pois visualizá-la é condição necessária para que se entenda o sentido geral do texto.

III. "'Your party does not answer," the operator said. "Would you like me to keep on trying?"

"A couple more rings, operator. Do you mind?"

"No, sir," the voice said dutifully.

Come on, Al!

Al had hiked across the bridge to the nearest pay phone, called a bachelor friend and told him it would be worth fifty dollars if the friend would get the Jag's snow tires out of the garage and bring them down to the Highway 31 bridge outside of Barre."

III. "--- A pessoa não responde – disse a telefonista. --- Quer que eu continue tentando?"

--- Mais alguns toques, telefonista. Não se importa?

--- Não, senhor – a voz respondeu obediente.

--- Vamos, Al!

Al atravessou a ponte e foi até o telefone público mais próximo, chamou um amigo solteiro e disse que lhe pagaria cinquenta dólares, se ele pegasse na garagem de Al os pneus de neve do Jaguar e os trouxesse para a ponte da Estrada 31, fora de Barre." 59/60

COMENTÁRIO: A percepção da independência entre as duas linhas de acontecimentos, que se apresentam não só textual – um trecho se segue ao outro, quase sem interrupção, no texto – mas fenomenicamente conectadas (na hipótese, mediante vínculo psíquico fabricado pelo personagem), é essencial para a compreensão da narrativa, que se estrutura de acordo com as técnicas da descontinuidade temporal da edição, típicas do cinema.

IV. "'Mr. Torrance," Ullman called peremptorily. "Would you come over here, please?"

Jack walked over, nodding to Wendy and Danny that they were to come too."

IV. "--- Sr. Torrance – gritou Ullman, peremptório. – quer vir até aqui?

Jack caminhou, fazendo um sinal com a cabeça, para que Wendy e Danny fossem também.”

*COMENTÁRIO: A menção explícita ao banal sinal de cabeça de Jack somente pode ter relevância a partir do reconhecimento de que a narrativa é estruturada imagetivamente. Deveras, a pura informação (proposicional) sobre a razão pela qual Wendy e Danny seguiram Jack é absolutamente desimportante para o desenrolar da estória e somente pode se justificar em face da estruturação imagética da narrativa (do *continuum* de imagens). A estruturação imagética da narrativa cumpre a função elementar não apenas de contar uma estória, mas principalmente de torná-la visual (mais rigorosamente, das cenas que compõem essa estória).*

V. ““Electro — ”

“We call it EEG for short. I'm going to hook a bunch of wires to your head — no, not stick them in, only tape them — and the pens in this part of the gadget will record your brain waves.”

V. “--- Eletro...

--- O apelido é EEG. Vou pregar uma porção de fios em sua cabeça...não, não vou colar, vou só prender com uma fita adesiva...e as canetinhas deste dispositivo vão detectar suas ondas cerebrais.”

COMENTÁRIO: As reticências e a negação, colocadas logo após a palavra “cabeça”, indicam que Danny manifestou desaprovação não verbal ao procedimento, revelando a estrutura imagética profunda deste trecho da narrativa - da estrutura ostensiva do discurso intuímos a imagem implícita, que é necessária para a compreensão da estória contida na narração.

VI. “She didn't look up at the carpeted flight that led to the second floor, but if she had, she would have seen Danny standing at the top of them, still and silent, his unfocused eyes directed out into indifferent space, his thumb in his mouth, the collar and shoulders of his shirt damp. There were puffy bruises on his neck and just below his chin.”

VI. “Não olhou para o lance atapetado que levava ao segundo andar, mas, se olhasse, teria visto Danny, quieto e calado, os olhos perdidos no espaço, o polegar na boca, a gola e os ombros da camisa molhados, havia hematomas no pescoço e debaixo do queixo.”

COMENTÁRIO: Referência ao olhar como possibilidade de desvelamento de imagem que, entretanto, não é percebida pelo personagem. O que é potencial para o personagem torna-se efetivo para o leitor, mediante a assunção, pelo escritor/narrador/diretor, do ponto de vista (imagético) de uma câmera objetiva.

VII. “Hallorann reached the overturned snowmobile just as, a mile and a half away, Wendy was pulling herself around the corner and into the short hallway leading to the caretaker's apartment.”

VII. “Hallorann conseguiu chegar ao snowmobile virado exatamente no momento em que, a 2 dois quilômetros dali, Wendy se arrastava no curto corredor que levava ao apartamento do zelador.”

COMENTÁRIO: Referência expressa a uma segunda linha de acontecimentos simultâneos que exige, por parte do leitor, a percepção da estruturação da narrativa de acordo com as técnicas da descontinuidade espacial da edição, típicas do cinema.

VIII. “The mallet hesitated at the top of its swing.

Hallorann had begun to come around, but Wendy had stopped patting his cheeks. A moment ago the words You cheated! You copied that final exam! had floated down through the elevator shaft, dim, barely audible over the wind.”

VIII. “O tacou hesitou no ar.

Hallorann começara a voltar a si e Wendy parara de dar tapinhas em seu rosto. Alguns momentos atrás, as palavras você foi desonesto! Colou no exame final! flutuaram no poço do elevador, longe, quase inaudíveis na ventania.”

COMENTÁRIO: A percepção da independência entre as duas linhas de acontecimentos simultâneos, que se apresentam textualmente conectadas – um trecho se segue ao outro, quase sem interrupção, no texto –, é essencial

para a compreensão da narrativa, que se estrutura de acordo com as técnicas da descontinuidade espacial da edição, típicas do cinema.

IX. ““On the third floor,” she said. “With his father.”

“They lie,” Danny said again. Something had gone through his mind, flashing like a meteor, too quick, too bright to catch and hold.”

IX. “--- No terceiro andar – respondeu Wendy – com o pai.

--- Eles mentem – falou Danny novamente. Algo passara por sua cabeça, claro como um meteoro, muito rápido, muito claro para poder ser segurado.”

COMENTÁRIO: A percepção da independência entre as duas linhas de acontecimentos simultâneos, que se apresentam textualmente conectadas – um trecho se segue ao outro, quase sem interrupção, no texto –, é essencial para a compreensão da narrativa, que se estrutura de acordo com as técnicas da descontinuidade espacial da edição, típicas do cinema.

X. ““No,” Danny said. He took one of his father's bloody hands and kissed it. “It's almost over.”

Hallorann got to his feet by propping his back against the wall and pushing himself up.”

X. “--- Não – repetiu Danny. Segurou uma das mãos ensangüentadas do pai e beijou-a. – Está quase terminado.

Hallorann pôs-se de pé, apoiando as costas na parede e se empurrando.”

COMENTÁRIO: A percepção da independência entre as duas linhas de acontecimentos simultâneos, que se apresentam textualmente conectadas – um trecho se segue ao outro, quase sem interrupção, no texto –, é essencial para a compreensão da narrativa, que se estrutura de acordo com as técnicas da descontinuidade espacial da edição, típicas do cinema.

XI. “He rolled over on his back so he could watch it die. (1)

The Overlook's windows shattered. In the ballroom, the dome over the mantelpiece clock cracked, split in two pieces, and fell to the floor. The clock stopped ticking: cogs and gears and balance wheel all became motionless. There was a whispered, sighing

noise, and a great billow of dust. In 217 the bathtub suddenly split in two, letting out a small flood of greenish, noxious-smelling water. In the Presidential Suite the wallpaper suddenly burst into flames. The batwing doors of the Colorado Lounge suddenly snapped their hinges and fell to the dining room floor. Beyond the basement arch, the great piles and stacks of old papers caught fire and went up with a blowtorch hiss. Boiling water rolled over the flames but did not quench them. Like burning autumn leaves below a wasps' nest, they whirled and blackened. The furnace exploded, shattering the basement's roofbeams, sending them crashing down like the bones of a dinosaur. The gasjet which had fed the furnace, unstoppered now, rose up in a bellowing pylon of flame through the riven floor of the lobby. The carpeting on the stair risers caught, racing up to the first-floor level as if to tell dreadful good news. A fusillade of explosions ripped the place. The chandelier in the dining room, a two-hundred-pound crystal bomb, fell with a splintering crash, knocking tables every which way. (2) Flame belched out of the Overlook's five chimneys at the breaking clouds."

XI. "Em vez disso, rolou, ficando de costas na neve para ver o hotel morrendo.

(1)

As janelas do Overlook se estilhaçaram. No salão de baile, a redoma do relógio partiu-se em duas e caiu no chão. O relógio parou de funcionar: suas peças ficaram imóveis. Houve um barulho sussurrante de suspiro e uma grande onda de poeira. No 217, a banheira de repente se pariu em duas, liberando uma pequena inundação de água esverdeada e fétida. Na Suíte Presidencial, o papel de parede de repente explodiu em chamas. As dobradiças da porta de vaivém do Salão Colorado subitamente se partiram, e a porta caiu no chão do restaurante. Além do arco do porão, as grandes pilhas e pacotes de papel velho se incendiaram e foram consumidas com um assobio de maçarico. Água quente rolou sobre as chamas sem apagá-las. Como folhas de outono queimadas debaixo de um ninho de vespas, os papéis giravam e se enegreciam. A fornalha explodiu, estilhaçando os caibros do teto e do porão, derrubando-os como ossos de um dinossauro. O jato de gás que alimentara a fornalha, agora livre, erguia-se num mastro escandaloso de chamas pelo soalho rachado do saguão. O tapete nos degraus foi tomado pelas chamas que subiam ao primeiro andar rapidamente, como se quisessem dar as espantosas notícias. Uma fuzilaria de explosões rasgou o ar. O lustre no restaurante, uma bomba de cristal de 100 quilos, caiu numa explosão de estilhaços, derrubando mesas para todos os lados. (2) As chamas eram vomitadas pelas cinco chaminés do Overlook em direção às nuvens."

COMENTÁRIO: Complexo plano-seqüência que se inicia com uma subjetiva de Hallorann a observar a explosão do hotel (1) e depois se transforma num passeio de câmara objetiva em travelling de aproximação a percorrer o interior do hotel (2). A percepção da mudança de focalização, que passa de Hallorann para um ponto de vista objetivo, é imprescindível para que se entenda que os eventos mostrados dentro do hotel são testemunhados apenas por um narrador situado fora da diegese e não pelo próprio personagem.

2.14. METÁFORAS CINEMATOGRAFICAS

I. "He closed his eyes and an image immediately arose on the darkened screen of his inner lids:"

I. "E uma imagem imediatamente surgiu na tela escura de suas pálpebras."

II. "The first-floor windows were covered, and the view from the dining room which Jack had so admired on closing day was now no more exciting than a view of a blank movie screen."

II. "As janelas do primeiro andar estavam cobertas, e a vista do restaurante que Jack tanto admirara no dia de encerramento da temporada não era agora mais excitante do que a vista de uma tela branca de cinema."

III. "..., something that was done with. Like a movie that only he could see."

III. "Alguma coisa que já acabara. Como um filme que só ele poderia ver."

IV. "...are like scary pictures, they can't hurt you..."

IV. "São como filmes de terror, não podem feri-lo."

V. "'The truth is, we're guessing. We don't have any idea when he might turn a corner and run into one of those ... air pockets, one-reel horror movies, whatever they are..."

V. "--- A verdade é que estamos fazendo suposições. Não temos a menor idéia de quando ele vai dobrar um corredor e deparar com um daqueles...filmes de terror, sei lá."

VI. "Stairs and hallways and ceilings and rooms aflame like the castle in the last reel of a Frankenstein movie."

VI. “Escadas, corredores, tetos e quartos em chamas como o castelo no último rolo de um filme de Frankenstein.”

VII. “He was reminded of the 3-D movies he'd seen as a kid. If you looked at the screen without the special glasses, you saw a double image — the sort of thing he was feeling now. But when you put the glasses on, it made sense.”

VII. “Lembrou-se dos filmes em terceira dimensão a que assistira quando menino. Se você olhava para a tela sem óculos especiais via uma imagem dupla – o tipo da coisa que sentia agora. Mas depois de colocar os óculos tudo fazia sentido.”

VIII. “If they got out of here, the Overlook might subside to its old semi-sentient state, able to do no more than present penny-dreadful horror slides to the more psychically aware guests who entered it.”

VIII. “Se saíssem daqui, o Overlook poderia voltar a seu estado semi-consciente anterior, capaz de fazer pouco mais do que apresentar slides de terror barato aos hóspedes psiquicamente mais sensíveis que chegassem.”

IX. “It scared him that the road information signs were mostly masked with snow and you could flip a coin as to whether the road was going to break right or left up ahead in the white drive-in movie screen he seemed to be driving through.”

IX. “Apavorava-o ver que as placas da estrada estavam quase mascaradas de neve, e que era preciso jogar uma moeda para saber se a estrada dobraria para a esquerda ou para a direita naquela tela branca de cinema por onde dirigia.”

X. “It was not his daddy, not this Saturday Night Shock Show horror with its rolling eyes and hunched and hulking shoulders and blood-drenched shirt.”

X. “Não era seu pai, não este Show de Horror de Sábado à Noite com os olhos virados, ombros curvados e pesado e camisa ensopada de sangue.”

CAPÍTULO IV

1. A NARRATIVA

Segundo o festejado narratólogo e semiólogo francês Christian Metz (1991a)²², cinco são as características fundamentais da narrativa:

Toda narrativa é um objeto que tem começo e fim – contrariamente ao mundo, que é um contínuo ininterrupto e infindável de eventos, nos quais os objetos particulares existem, toda narrativa é narrativa sobre algo específico, sobre certo número limitado e selecionado de acontecimentos que são dispostos numa linha temporal (objetivamente determinada, na literatura, pela sucessão das páginas e, no cinema, pela sucessão dos planos) criada segundo os interesses do narrador. Ainda que esses acontecimentos não constituam uma novela – por exemplo, apresentem-se, superficialmente, como sucessão de acontecimentos randômicos e sem unidade clara, mais ou menos como o fluxo de eventos exibidos nos seminais filmes de Dziga Vertov –, mesmo assim configuram um recorte arbitrário de eventos, com começo, meio e fim, que não é determinado pelo mundo, mas pelo próprio narrador. Deveras, mesmo nos filmes de Vertov há um primeiro e um último plano, que abrem e fecham a estória contada. Toda narrativa, portanto, seria, nesse sentido, fechada, ao contrário do mundo, que seria aberto (até por isso propício para receber os recortes da narrativa).

Toda narrativa supõe dupla temporalidade – uma, que é aquela pertencente aos fatos narrados e outra, que é aquela pertencente à narração desses fatos. A primeira é a da temporalidade da estória, a segunda, a da temporalidade da leitura (na narrativa literária) ou da temporalidade da visão (na narrativa cinematográfica). Toda narração envolve, portanto, o estabelecimento de relação entre duas dimensões temporais irredutíveis e logicamente sucessivas – os fatos acontecem e depois são narrados²³. Daí a famosa lição de Metz, segundo

²² Metz, Christian. “Notes Toward a Phenomenology of the Narrative” in *Film Language: A Semiotics of the Cinema*.

²³ Para expressar essa necessária sucessividade das duas linhas temporais poderíamos falar de dupla temporalidade qualificada. O objetivo seria ressaltar que, para existir uma narrativa, não seria suficiente apenas a dupla temporalidade. Além disso, seria imprescindível que essa dupla temporalidade fosse sucessiva, isto é, que as duas linhas de tempo não fossem simultâneas. Sem embargo, esse cuidado revela-se, num só giro, desnecessário, redundante e contraditório ante uma simples constatação: não existe dupla temporalidade quando o tempo é um só, daí porque a expressão “dupla temporalidade simultânea” constitui, a rigor, verdadeira contradição em termos.

a qual “uma das funções da narrativa é negociar um tempo num outro tempo – e é isso que distingue a narrativa da simples descrição²⁴ (que negocia um espaço em um tempo) e também da imagem (que negocia um espaço em outro espaço).”²⁵ Conseqüentemente, toda narrativa é histórica, isto é, demanda a ocorrência de eventos, segundo o antes e o depois. Na hipótese da ausência de ocorrência de eventos não teremos narração – negociação de um tempo em outro tempo –, mas mera descrição – negociação de um espaço em outro tempo.

Toda narrativa é discurso – isto é, trata-se de uma espécie de seqüência de enunciados (ao lado da argumentação, da demonstração, da descrição, etc.) que necessariamente remete a um sujeito da enunciação. No discurso narrativo, portanto, é imprescindível a existência de uma “instância narrativa” diversa da própria narração; instância essa que seja devidamente reconhecida como autônoma pelo receptor da mensagem e à qual ele seja capaz de atribuir a origem da mensagem, segundo o esquema: narrador + mensagem X receptor.

A consciência da narrativa gera a separação lógica entre mundo e narração – ao tomar-se ciência de que a narrativa é uma estrutura discursiva cuja função é transmitir a ocorrência de determinados acontecimentos a um receptor, temos consubstanciada, por corolário, a separação entre o mundo dos fatos narrados (que constitui a diegese) e a própria narração (o referir-se à diegese). Aquele não é proferido por ninguém (não é mero discurso), ao passo que esta é necessariamente transmitida por um narrador. O mundo é imediato e real. A narrativa é mediata e fabricada. Os acontecimentos pertencem ao presente – embora sejam referidos como passados na narrativa –, ao “aqui” e ao “agora”, portanto, à realidade. Já a narração desses acontecimentos pertence ao passado – embora a própria narração seja sempre presente²⁶ –, ao “lá” e ao “então”. É precisamente esse distanciamento espaço-temporal entre fatos e narração que evidencia a existência da narrativa. Caso esse distanciamento não existisse e o lócus (o espaço-tempo) da narração fosse idêntico ao lócus (o espaço-tempo) dos

²⁴ “A narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo põe acento sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição ao contrário, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço. Estes dois tipos de discurso podem portanto aparecer como exprimindo duas atitudes antitéticas diante do mundo e da existência, uma mais ativa, a outra mais contemplativa e logo, segundo uma equivalência tradicional mais *poética*.” (Genette, 1971, p. 265).

²⁵ (Metz, 1991a, p. 18).

²⁶ Não é de se estranhar. Afinal, para existir (e ela existe, visto que é um objeto, uma estrutura discursiva), a própria narração há de ser, também, presente.

fatos narrados não teríamos narração, mas testemunho dos fatos via experiência de primeira pessoa.

A narrativa é um conjunto selecionado de acontecimentos – para Metz, a unidade fundamental da narração (que não se confunde com a unidade fundamental da narrativa) é o acontecimento e a articulação de diversos enunciados sobre dados acontecimentos gera um sistema discursivo passível de análise semiótica. Não seria, portanto, a palavra isolada a unidade fundamental da narrativa literária, mas sim o enunciado, isto é, a articulação das palavras dentro de uma proposição lingüística cujo significado pressuponha a idéia de tempo.

Amalgamando com raro poder de síntese todas essas características essenciais, proclama Metz (1991a, p. 28) que a narrativa é “um discurso fechado que se processa pela desrealização de uma seqüência temporal de acontecimentos.”

2. A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Muito poderia ser dito sobre a aplicação da teoria narrativa ao cinema. Sem embargo, trataremos de examinar três pontos específicos do tema, que nos serão de valia quando falarmos, em seguida, da narrativa literária influenciada pela linguagem cinematográfica – a unidade narrativa fundamental do cinema; a instância enunciativa; as posturas enunciativas²⁷.

2.1. UNIDADE NARRATIVA FUNDAMENTAL

Pensar o cinema como narração levanta, de imediato, a questão concernente à sua unidade narrativa fundamental. Mais rigorosamente, sobre a identificação daquilo que cumpriria função análoga ao enunciado na literatura. Em razão das já apontadas características essenciais do discurso narrativo, do qual o cinema seria instância, Metz (1991b, p. 65)²⁸ defende que esse equivalente fundamental do enunciado, no cinema, seria o plano (a imagem

²⁷ Usaremos o adjetivo mais geral “enunciativo” no lugar de “elocucional” – como o fazem Jost e Gaudreault – para evitarmos referência direta à teoria da ilocução. Não porque a referência seja necessariamente equivocada, mas porque implicaria o uso de arcabouço teórico excessivamente pesado, transbordando aos limites de nossa análise.

²⁸ Metz, Christian. “The Cinema: Language or Language System?” in *Film Language: A Semiotics of the Cinema*.

isolada) e não a seqüência: “The case is, however, that the image (at least in the cinema) corresponds to one or more sentences, and the sequence is a complex segment of discourse.”²⁹

Dessarte, divergindo da opinião de muitos outros autores³⁰ simpáticos à caracterização do cinema como verdadeiro sistema lingüístico³¹, para Metz seria impossível estabelecer relação entre uma palavra isolada e um plano de cinema, simplesmente porque todo e qualquer plano, mesmo isolado, já veicularia uma proposição. Assim, a imagem isolada de um revólver não seria o equivalente ao termo isolado “revólver”, mas o equivalente à proposição “eis um revólver”. É, assim, a assertividade do plano (ou, acrescentaríamos, sua eventual estrutura interrogativa, sua particular “entonação/pontuação”), mais do que sua extensão de significado, que o aproxima da função enunciativa e o afasta da palavra isolada:

“The image is ‘sentence’ less by its quantity of meaning (a concept too difficult to handle, especially in film) than by its assertive status. The image is always actualized. Moreover, even the image – fairly rare, incidentally – that might, because of its content, correspond to a ‘word’ is still a sentence: This is a particular case, and a particularly revealing one. A close-up of a revolver does not mean ‘revolver’ (a purely virtual lexical unit), but at the very least, and without speaking of the connotations, it signifies ‘Here is a revolver!’ It carries with it a kind of here (a word which André Martinet rightly considers to be a pure index of actualization). Even when the shot is a ‘word’ it remains a kind of ‘sentence-word’, such as one finds in certain languages.”³² (Metz, 1991b, p. 67).

Dois aspectos merecem ser examinados no tocante a essa abordagem.

²⁹ “O caso é que, contudo, a imagem (ao menos no cinema) corresponde a uma ou mais sentenças, e a seqüência é um complexo segmento de *discurso*.” (tradução minha).

³⁰ Por exemplo, Richardson (1973, p. 65), que, como já vimos, sugere seja a relação de equivalência estabelecida entre plano (imagem isolada) e palavra.

³¹ Para um apanhado histórico das posições acerca da possibilidade de uma semiótica da imagem ver Santaella; Nöth (1998).

³² “A imagem é ‘sentença’ menos por sua quantidade de significado (um conceito muito difícil de lidar, especialmente em filmes) do que por seu *status* assertivo. A imagem é sempre atualizada. Mais do que isso, até mesmo aquela imagem – algo raro – que pode, em razão de seu conteúdo, corresponder a uma ‘palavra’, ainda assim é uma sentença: Esse é um caso particular, e um particularmente revelador. Um *close-up* de um revólver não significa ‘revólver’ (uma unidade lexical puramente virtual), mas, em última análise, e sem falar de conotações, “Aqui há um revólver!”. Isso carrega consigo um tipo de ‘aqui’ (palavra que André Martinet corretamente considera ser puro índice de atualização). Mesmo quando o plano é uma ‘palavra’, permanece sendo um tipo de ‘sentença-palavra’, muito como se passa em certas línguas.” (tradução minha).

O primeiro diz respeito à própria validade da analogia, pois, para ser pertinente, teríamos de ser capazes de efetivamente estabelecer qual o enunciado (ou enunciados) contido(s) numa dada imagem. A dificuldade aí é evidente. Por menos ambígua que seja a imagem, ela nunca afirmará (ou indagará, ou exclamará, etc.), literalmente, nada, mas apenas mostrará, de modo mais ou menos evidente, aquilo que pretende dizer. Toda atribuição enunciativa à imagem ou a um plano, por mais evidente que o enunciado possa parecer a alguém, sempre implicará certa dose de arbitrariedade, pois acarreta ir além do que ela simplesmente mostra: “...all images are polysemous; they implice, underlying their signifiers, a ‘floating chain’ of signifieds, the reader are able to choose some and ignore others.” (Barthes, 1977, p. 38).³³ Nessa senda, há quem vá ainda mais longe:

“In order to understand an image, therefore, it is necessary to follow procedures with no indication, within the image itself, ‘of their nature, or of the order in which they are to be carried out’. In other words, any reading of an image consists of ‘applying’ to it processes that are essentially external to it. This reading does not result from an internal constraint, but from a cultural constraint. (...) Seen from this angle, the elementary mechanism of the production of meaning could be described as follows: (a) The spectator proposes a meaning, and puts it to the test in the structure of the image. (b) If this proposition seems compatible with the constraints of the structure of the image, meaning is then produced.”³⁴ (Odin, 2000, p. 55)

O segundo aspecto diz respeito às conseqüências da analogia. Na hipótese de ser procedente, o estatuto lingüístico (estrito senso) do cinema, em princípio, restaria ameaçado (se é que isso constitui um sério problema da perspectiva semiótica – para Metz, obviamente, não constitui, é precisamente o que ele pretende demonstrar – e não refletiria

³³ “...todas as imagens são polissêmicas; elas fazem implicações, acentuando seus significantes, uma corrente flutuante de significados, o leitor é capaz de escolher alguns e ignorar outros.” (tradução minha).

³⁴ “Para entender uma imagem, portanto, é necessário seguir procedimentos sem indicação, dentro da imagem mesma, ‘da sua natureza, ou do modo como elas devem ser tratadas’. Em outras palavras, qualquer leitura de imagem consiste em aplicar um processo que lhe é essencialmente externo. Essa leitura não resulta de uma determinação interna, mas de uma determinação cultural (...) Visto desse ângulo, o mecanismo elementar da produção de significado pode ser descrito da seguinte maneira: a) O espectador propõe um significado e o põe à prova na estrutura da imagem. b) Se a proposição parece compatível com as determinações da estrutura da imagem, então o significado é produzido.” (tradução minha). Para Odin, a imagem, portanto, diria mais sobre o que ela não é do que sobre o que ela é. Traçar limites exegéticos mínimos, numa teoria pragmatista assim tão radical, parece ser extremamente difícil, o que nos faz lembrar a catadupa de críticas assacadas por opositores do pragmatismo lingüístico radical contra o relativismo semântico.

apenas anacrônica obsessão logocêntrica, talvez de matriz saussuriana, sem maior importância no contexto atual dos estudos sobre semiologia). Com efeito, se o plano, a um só tempo, é a unidade mínima e irreduzível do cinema e equivale (em alguma medida) ao enunciado, então o que cumpriria o papel da palavra isolada no cinema? A resposta, aparentemente, é a seguinte: nada. “The cinema has no phonemes; nor does it, whatever one may say, have words.”³⁵ (Metz, 1991b, p. 65). Não haveria “palavra” na linguagem cinematográfica, mas somente significados transmitidos por meio de enunciados (somente haveria “frases”). Não havendo um análogo para a “palavra”, difícil seria evidenciar, em sentido técnico, a existência de linguagem³⁶.

Deveras, segundo clássicas lições de teoria da linguagem, a existência de dupla articulação constituiria condição necessária para a caracterização de um dado sistema comunicacional como linguagem estrito senso. Ora, tal se afigura impossível quando, como parece ser o caso presente, à partida, nega-se a existência do análogo de um dos elementos essenciais que deveriam ser articulados (i.e. a palavra). Nesse sentido, não tendo a “linguagem” cinematográfica as estruturas de articulação básicas correspondente ao fonema e ao morfema nas línguas naturais, a utilização do termo “linguagem”, na expressão “linguagem cinematográfica”, seria metafórico. Provavelmente poderíamos admitir, do ponto de vista teórico, que o nível de articulação ilocucional que existe no cinema – isto é, da articulação entre planos – cumpriria função articular análoga àquela exercida nas línguas naturais pelo morfema. Registre-se, contudo, a posição contrária de Metz (1991b: p. 61): “There is nothing in the cinema that corresponds, even metaphorically, to the second articulation.”³⁷

No entanto, não reside aí o problema da caracterização do cinema como linguagem. O problema reside no fato de que não seria de modo algum evidente onde se situaria, nessa “linguagem cinematográfica”, o primeiro nível de articulação, a saber, o

³⁵ “O cinema não tem fonemas, nem tampouco, seja lá o que se diga, palavras.” (tradução minha).

³⁶ Santaella e Nöth (1998, p. 48) asseveram que: “um sistema construído semioticamente e análogo à linguagem deve mostrar necessariamente as seguintes características estruturais: (1) um repertório de *signos* limitado; (2) regras de ordenação para as unidades mínimas distintivas do signo, as chamadas *figuras*, que (3) existem independentemente do tipo e da quantidade dos *discursos* que o sistema semiótico pode gerar. Já que imagens não preenchem estes requisitos, apesar de apresentarem uma dimensão semântica incontestável, elas não podem valer como um sistema semiótico, segundo Benveniste (1969:134)”. Deve-se notar, entretanto, que a afirmação radical de Benveniste de que o cinema não poderia valer nem mesmo como sistema semiótico provavelmente se deve à tradição saussuriana (já em parte superada), no sentido de que a linguagem é o paradigma daquilo que devemos entender por tal.

³⁷ “Não há nada no cinema que corresponda, ainda que metaforicamente, ao segundo nível de articulação.” (tradução minha).

fonêmico. Se a presença de um duplo nível de articulação (embora não somente de um duplo nível) é mesmo condição necessária para que um dado sistema comunicacional seja considerado linguagem, então sistemas que apresentem apenas um único nível de articulação – ou mesmo que apresentem, eventualmente, outros níveis, os quais, contudo, nem de modo vago, possam ser relacionados ao nível fonêmico e morfêmico das línguas naturais – estarão excluídos, por definição.

Demais, se o cinema, na linha de Metz³⁸, não constitui propriamente uma linguagem, mas sim um tipo de combinação semiótica de códigos³⁹, então não há como se falar em tradução, em sentido técnico, para referir o fenômeno da influência do cinema na literatura. Trata-se muito mais de questão de adaptação, de transposição inter-midiática, semelhantemente ao que ocorre entre teatro e literatura.

2.2. INSTÂNCIA ENUNCIATIVA

Outro aspecto interessante concerne à identificação da instância enunciativa. Afinal, porque no cinema seria necessário um narrador? Diferentemente do teatro, no qual a estória é representada, no cinema, por mais simples que seja o filme – por exemplo, um único plano a retratar, em tempo real e sem solução de continuidade, cena banal do cotidiano –, a estória é contada. A distinção reside principalmente no seguinte: a) no cinema, ao contrário do teatro, há uma separação fenomenológica entre os fatos narrados e a recepção pelo espectador, justamente porque, sendo o cinema um registro de algo que já passou, o filme dirige-se sempre a platéia futura; b) no cinema, ao contrário do teatro, existe intermediação entre os fatos narrados e o espectador, que é realizada pela câmera. Essas duas diferenças fundamentais tornam o cinema, ao contrário, em grande medida, da arte dramática, marcadamente uma narrativa⁴⁰. São também essas duas características⁴¹ que levam a quase

³⁸ Para uma exposição didática sobre a evolução das posições de Metz e também para uma crítica dessas posições, especialmente no tangente à validade da aplicação geral do critério da dupla articulação fonêmica/morfêmica à existência de outras formas de articulação sintagmática no cinema, bem como à possível confusão categorial entre linguagem e narração, conferir Buckland (1999).

³⁹ “Film is not a language for Currie because it is not like a natural language. But for Metz, even though film is not like a natural language, it is still a language (a semiotic system).” (Buckland, 1999, p. 100). “Filme não é linguagem para Currie porque não é como uma linguagem natural. Mas, para Metz, mesmo que o filme não seja como a linguagem natural, ainda assim é uma linguagem (um sistema semiótico). (tradução minha). A afirmação de que, para Metz, um sistema semiótico qualquer constituiria linguagem é, contudo, claramente problemática.

⁴⁰ Marcadamente porque, em verdade, tanto a literatura quanto o teatro podem, sim, conter representação e narração, embora de forma atípica. A crítica sobre a ambigüidade da oposição geral entre cinema e teatro com

unanimidade dos teóricos⁴² a identificar a necessária existência de um narrador no cinema, seja esse narrador explícito ou implícito, esteja dentro ou fora da diegese, fale diretamente com o espectador ou não, profira ou não juízos expressos de valor.

base na simplória dicotomia drama X narração é realizada, entre outros, por Tzvetan Todorov em “As Categorias da Narrativa Literária”. Contudo, para o que nos propomos aqui, bastam-nos as observações superficiais que já fizemos.

⁴¹ Existe também uma terceira via possível de argumentação – originária da filosofia da linguagem – em favor da postulação do grande imagista. De acordo com a teoria dos atos de fala (Searle, 1981), falar uma língua é “comportar-se de acordo com determinadas regras”. Como esse comportamento é sempre finalístico, isto é, expressa o desejo de um agente em fazer-se entender por outro, o corolário é que não pode existir intenção significativa sem um interlocutor concreto ao qual se possa atribuir essa intenção. A aplicação da teoria dos atos de fala ao âmbito das enunciações cinematográficas acarreta, portanto, a necessidade da existência de uma instância enunciativa, que efetivamente pratique os atos de fala. Na ausência de um narrador explícito, impõe-se pressupor, necessariamente, a existência de um narrador oculto (o grande imagista).

⁴² Notável exceção feita a David Bordwell. Sustenta o famoso autor a desnecessidade da postulação geral de um narrador implícito no cinema, principalmente nos casos em que sua ausência dificilmente é sentida pelo espectador:

“Most films, however, do not provide anything like such a definable narrator, and there is no reason to expect they will. On the principle that we ought not to proliferate theoretical entities without need, there is no point in positing communication as the fundamental process of all narration, only to grant that most films ‘efface’ or ‘conceal’ this process. Far better, I think, to give the narrational process the power to signal under certain circumstances that the spectator should construct a narrator. When this occurs, we must recall that this narrator is the product of specific organizational principles, historical factors, and viewer’s mental sets. Contrary to what the communication model implies, this sort of narrator does not create the narration; the narration, appealing to historical norms of viewing, creates the narrator.” (Bordwell, 1988, p. 62).

“A maioria dos filmes, entretanto, não apresenta nada como um narrador definível, e não há razão para esperar que o faça. Segundo o princípio de que não devemos proliferar desnecessariamente entidades teóricas, não há razão para colocar a comunicação como o processo fundamental de toda narração, apenas para declarar que a maioria dos filmes ‘apaga’ ou ‘oculta’ esse processo. Muito melhor, penso, é dotar o processo de narração do poder de sinalizar, sob certas circunstâncias, ao espectador a possibilidade de que ele construa o narrador. Quando isso ocorre, nós precisamos lembrar que o narrador é o produto de específicos princípios organizacionais, fatores históricos e estados mentais dos espectadores. Contrariamente ao que o modelo comunicacional implica, esse tipo de narrador não cria a narração; a narração, apelando a normas históricas de exame, cria o narrador.” (tradução minha).

A posição de Bordwell, a rigor, é ainda mais radical. Não somente a exigência do narrador deveria ser abandonada, como postulado necessário na teoria fílmica, mas até a caracterização da narração cinematográfica como um tipo de discurso fundado em enunciados:

“Enunciation theory has provided a major impetus for the dissection of film style, and it has set cinephiles thinking about narration in more sophisticated ways. Yet because a film lacks equivalents for the most basic aspects of verbal activity, I suggest that we abandon the enunciation account.” (ibidem, p. 26).

“A teoria da enunciação deu um enorme ímpeto para a dissecação do estilo do filme e deixou cinéfilos pensando sobre narração de maneiras mais sofisticadas. Ainda assim, porque falta ao filme os mais básicos equivalentes dos aspectos da atividade verbal, sugiro que abandonemos a abordagem enunciativa.”

A ousada proposta de abandono da teoria enunciativa, contudo, parece, ao menos em primeira análise, introduzir ainda mais problemas do que pretende resolver.

Identificar o agente concreto que cumpre o papel do narrador no cinema pode, eventualmente, trazer complicações muito particulares e marcadamente distintas daquelas encontradas na literatura. Tratemos de dois exemplos distintos.

O primeiro refere-se à polifonia derivada da ocorrência de dupla narrativa no cinema sonoro⁴³. É o que verificamos na famosa ficção, realizada em simulado tom documental, *A Bruxa de Blair (The Blair Witch Project)*, de 1999, filme no qual toda a seqüência derradeira se desenrola com base na dissociação espacial entre a banda visual e a banda sonora, de sorte que o espectador vê o que se passa, num dado momento, com determinado personagem e ouve o que se passa, no mesmo momento, com outro personagem. Essa possibilidade cinematográfica de dupla narrativa – uma que é sonora e outra que é imagética – mostra que a identificação da instância narradora, no cinema, pode demandar a existência de um nível mais abstrato de narração: o mega-narrador ou o grande imagista⁴⁴. Dessarte, no caso da mencionada seqüência final de *A Bruxa de Blair*, há evidente divisão entre os pontos de vista dos dois personagens, supostos narradores focais⁴⁵, de modo que a narração não mais se apresenta como sendo feita por cada um deles separadamente, em cada momento pontual da estória, mas simultaneamente pela composição orientada de seus pontos de vista. Orientada porque essa composição não é randômica; segue uma expressa finalidade, consubstanciada na montagem e diretamente relacionada à própria intencionalidade do filme. A questão é: a quem se poderia atribuir essa intencionalidade? Não poderia sê-la aos próprios personagens, pois são eles que têm seus pontos de vista ordenados, segundo interesses de uma instância superior. A intencionalidade somente poderia pertencer, portanto, a um agente que, a modos de um demiurgo, fosse capaz de ordenar a realidade de acordo com seus propósitos, manipulando os pontos de vista particulares dos personagens para compor uma secção do seu próprio ponto de vista “geral”. Um agente que, por isso mesmo, esteja situado fora da diegese, num nível narrativo mais abstrato do que o dos personagens (ainda que esses se apresentem como os narradores aparentes da estória). É a essa instância narrativa abstrata que muitos

⁴³ Dupla narrativa porque as imagens podem contar uma estória e o som outra, diversa daquela.

⁴⁴ Gaurdeault e Jost (2009) defendem, com certa ousadia, que também o teatro apresentaria uma instância narrativa, que se manifestaria em cada encenação particular da peça, sempre a conter algo de único em si. Essa observação vai muito além do que precisamos neste passo para ressaltar as diferenças mais evidentes entre cinema e teatro. Limitamo-nos, portanto, a fazer o registro, sem problematizar o assunto.

⁴⁵ Estamos a considerá-los narradores não porque tais personagens, de fato, realizem um relato verbal de eventos passados (em voz *off* ou *over*), mas porque a estória nos é mostrada a partir das câmeras que eles, os personagens, carregam consigo no curso dos acontecimentos e que funcionam, portanto, como materializações de seus pontos de vista particulares.

teóricos denominam de instância do grande imagista ou do mega-narrador, entre outras nomenclaturas.

O segundo exemplo da necessidade da postulação teórica de um mega-narrador achamos em filmes relatados segundo as lembranças de um dado personagem. É o caso paradigmático de *Pacto de Sangue (Double Indemnity)*, de 1944, filme no qual a estória nos é contada por um narrador explícito e intradieético⁴⁶ – um detetive de seguros que, baleado e a aproximar-se de seus momentos finais, registra em um gravador a narração dos eventos que o conduziram à derrocada. No ponto em que o filme passa a vivificar em imagens o relato verbal do detetive, opera-se interessante e ostensiva ampliação do ponto de vista narrativo. Dessarte, eventos são tributados ao acervo de memórias do personagem que não poderiam fazer parte de seu arquivo de lembranças. Seja porque implicam a assunção de perspectiva visual ou auditiva que não era a do personagem no momento dos eventos narrados; seja porque envolvem a descrição de tal grau de minúcias que seria impossível a quem quer que fosse recordá-las; seja porque, simplesmente, não foram de modo algum testemunhados, em primeira pessoa, pelo narrador. Nesses casos, ocorre evidente ampliação cognitiva do ponto de vista do narrador declarado, que somente pode ser explicado se postularmos, mais uma vez, a existência de uma instância maior e mais abstrata da narrativa, à qual a narração explícita está subordinada: a instância mega-narrativa ou do grande imagista⁴⁷. Não por outra razão, Gaudreault e Jost (2009, p. 68) afirmam que toda narração explícita é, na verdade, uma subnarração, pois dependente, em última análise, da instância mega-narrativa: “Em um sentido, podemos então considerar que no cinema uma narrativa, que é o feito de um narrador visualizado (...), não é, de fato, nada além de uma *subnarrativa...*”.

⁴⁶ Evidentemente, referimo-nos a narrador explícito a partir do momento em que o detetive inicia o relato de sua estória. Antes disso, não há narrador explícito, mas apenas o grande imagista.

⁴⁷ Mencionamos dois casos em que, a nosso ver, a postulação teórica de um mega-narrador se faz necessária. Gaudreault e Jost (2009, p. 75), contudo, vão além e afirmam que essa presença é essencial em todo e qualquer filme que envolva mais do que mera “mostração” (isto é, mais do que a apresentação de um plano único no qual seja registrada ação em tempo real e sem solução de continuidade):

“Assim, para se chegar a produzir uma narrativa fílmica pluripontual, seria necessário primeiramente fazer apelo a um mostrador, que seria essa instância responsável, no momento da filmagem, pelo ‘encaixe’ dessa multitude de ‘micronarrativas’ que são os planos. Interviria, em seguida, o narrador fílmico, que, apoderando-se dessas micronarrativas, inscreveria nelas, pelo intermédio da montagem, seu próprio percurso da leitura, consecutivo ao olhar que ele teria inicialmente posto sobre essa substância narrativa primeira – os planos. Em um nível superior, a ‘voz’ dessas duas instâncias seria de fato modulada e regada por esta instância fundamental que seria, então, o ‘meganarrador fílmico’, responsável pela ‘meganarrativa’ – o filme.”

Esse segundo exemplo – da ampliação do ponto de vista do narrador declarado – constitui o fenômeno que Gaudreault e Jost denominam de ocularização (e auricularização) narrativa. Por ocularização (e auricularização) entendem os autores citados, justamente, a relação surgida entre o que o narrador declarado deveria ver (e ouvir) e o que é efetivamente mostrado (e escutado), em consequência da ausência de identidade entre o que o primeiro vê (e ouve) e aquilo que nós espectadores, destinatários da narração, vemos (e ouvimos):

“É a partir dessa constatação que podemos propor, segundo Jost (1983), a separação entre o ponto de vista visual e o ponto de vista cognitivo, dando um nome a cada um. Segundo esse sistema, a ‘ocularização’ caracteriza relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*. (...) ‘Focalização’ continua a designar o ponto de vista cognitivo adotado pela narrativa.” (Gaudreault; Jost, 2009, pp. 167-168).

Na narrativa literária clássica, essa relação não apresenta grande importância teórica porque, ao contrário do cinema, naquela o leitor não ouve nem vê nada, mas apenas tem acesso ao texto no qual o narrador declara o que ele próprio viu e ouviu. Assim, a existência, na literatura clássica, de tal ampliação de foco narrativo, em princípio apontaria mais para um simples equívoco na manipulação das técnicas narrativas por parte do escritor do que para alguma complexidade narrativa mais profunda. Já no cinema, mídia na qual o espectador tem acesso imediato ao registro do som e da imagem em movimento (característica que constitui verdadeiramente a essência do cinema), a relação ganha interesse teórico novo, pois permite que se conceba a existência de um específico ponto de vista imagético e auricular (não metafórico) distinto do ponto de vista do narrador ostensivo – o ponto de vista do grande imagista ou do mega-narrador.

2.3. POSTURAS ENUNCIATIVAS

Francesco Casetti (1998) relaciona os tipos de “posturas enunciativas” (ou “configurações enunciativas”) gerais que podem ser assumidas pelo narrador no discurso cinematográfico. Ei-las:

- a) configuração objetiva – trata-se dos planos nos quais não se ressalta a posição correspondente a um determinado ponto de vista de personagem, o qual é identificado com o de uma “testemunha” não designada e situada fora da diegese. O objetivo é dissimular as marcas da enunciação (i.e. narrativa), de modo a chamar a atenção para seu conteúdo, em lugar da subjetividade do emissor ou do receptor da mensagem (constitui a conhecida *nobody’s shot* do cinema americano);
- b) configuração objetiva irreal – trata-se dos planos nos quais se ressalta a onipotência da câmera sobre a realidade diegética, de modo a gerar pontos de vista bizarros ou inverossímeis. O objetivo é colocar em evidência as possibilidades técnicas de filmagem em detrimento da manutenção de certo padrão de normalidade estabelecido pela narrativa ordinária do filme⁴⁸;
- c) configuração subjetiva – trata-se dos planos nos quais se ressalta a posição correspondente ao ponto de vista de determinado personagem. O objetivo é fazer coincidir, no limite, o ponto de vista do espectador com o ponto de vista do personagem, de modo que este sirva de intermediário ostensivo para o acesso à realidade diegética por aquele;
- d) configuração da emissão – trata-se dos planos nos quais se ressalta a posição correspondente ao espectador, que é interpelado diretamente pelo personagem. Assim, por exemplo, nas hipóteses em que o personagem olha para a câmera ou mesmo endereça mensagens diretas ao espectador.

3. A NARRATIVA LITERÁRIA INFLUENCIADA PELO CINEMA

⁴⁸ Exemplos dessa configuração objetiva irreal temos, a nosso ver, em filmes como *Robin Hood* (1991) – na seqüência em que o disparo de uma flecha nos é mostrado por meio de câmera posicionada na própria flecha – e em *Amarelo Manga* (2002) – numa das seqüências iniciais, quando a câmera, situada numa grua perpendicular ao eixo da ação, flagra o despertar de uma personagem em seu quarto para depois acompanhá-la em seu trânsito por toda a residência, como se telhado não houvesse na casa.

Passaremos agora a examinar como os três aspectos acima destacados, no concernente à narrativa cinematográfica, exercem papel seminal no desenho teórico da narrativa literária tributária do cinema.

3.1. UNIDADE NARRATIVA FUNDAMENTAL

Já tivemos por diversas vezes a oportunidade de ressaltar a fundamental natureza imagética da prosa cinematográfica. A questão que se coloca agora é determinar se essa natureza imagética se refletiria também no concernente à unidade narrativa fundamental. Mais especificamente, determinar se há algo na prosa cinematográfica que, do ponto de vista da identificação de sua unidade narrativa básica, torne-a distinta da literatura *tout court*.

À partida, é bom ressaltarmos o óbvio: a literatura cinematográfica, por mais que seja tributária da linguagem fílmica, não é cinema estrito senso, pela singela razão de que não atende ao requisito mínimo da narração efetuada mediante a exibição de um registro ordenado de imagens em movimento. Por maior que seja seu compromisso com a imagetização da narrativa, a prosa cinematográfica será sempre dependente da intermediação da palavra escrita, da sugestão de cenas mediante o uso do registro escrito da língua. Por outro lado, pecaria por absoluta falta de sofisticação declarar que o compromisso com o imagismo constituiria apenas minúcia de importância narrativa reduzida, uma vez que o impacto que tal compromisso provoca na forma de construir-se o discurso literário, conforme já demonstramos, é assaz profundo, atingindo mesmo o nível sintático do texto. Nem tanto ao mar, nem tanto a terra. Se a prosa cinematográfica ainda é (formalmente) literatura – pois se baseia na comunicação artística de idéias mediante recurso à palavra escrita – e ao mesmo tempo converge, no limite, para a linguagem tipicamente cinematográfica, então seria de se esperar que sua unidade narrativa básica manifestasse essa ambivalência essencial: não fosse nem puramente o enunciado (da literatura ortodoxa) nem puramente o plano (do cinema, segundo lições de Metz). A nosso ver, a unidade narrativa fundamental da literatura cinematográfica é, justamente, o resultado desse hibridismo, da mescla do que ela “ainda é” e do que ela “anseia ser”; a saber, o enunciado-plano.

O enunciado-plano caracteriza-se por sua tensão dialética natural, resultado da luta encarniçada empreendida pelo que nele é conteúdo para conquistar também a forma. Constitui uma espécie de entidade transemiótica embriagada no desejo de transcendência, cuja

existência deve-se ao congênito fracasso de seu projeto radical de metamorfose. Quando o componente cinematográfico revela-se mais dependente da semântica do que da sintaxe – isto é, quando a influência do cinema impacta mais fundamentalmente o conteúdo da enunciação do que sua estrutura –, temos mais um “enunciado” do que um “plano”, ou menos um enunciado-plano e mais um “enunciado-que-carrega-um-plano”. De outra parte, quando o componente cinematográfico alcança a dimensão sintática da narrativa e dita, ao menos em parte, a forma específica pela qual a articulação entre os enunciados se estabelece, temos então o verdadeiro “desejo de transcendência” manifestado, o verdadeiro “plano” aprisionado num “enunciado”. Formalmente literatura, materialmente cinema. Quase um *tertium genus*.

3.2. INSTÂNCIA ENUNCIATIVA

Para iniciar o tema, de valia retomar a distinção que fizemos no Capítulo II entre subjetivas implícitas e explícitas de câmera. Voltar a essa distinção, neste passo, é interessante porque nos permitirá colocar em relevo traço marcante de *O Iluminado*, qual seja, a existência de gradação entre as posições narrativas estanques de primeira e terceira pessoa. Dessarte, enquanto na narrativa literária clássica o foco narrativo em primeira ou terceira pessoa assume a forma do “tudo ou nada”, isto é, ou bem a narrativa é realizada em primeira ou bem o é em terceira pessoa (o que facilmente se constata pela pessoa da conjugação empregada), na narrativa literária influenciada pela linguagem cinematográfica, mais do que uma diferença qualitativa, a distinção reside no grau. Assim, quanto mais a narração literária aproximar-se do ponto de vista imagético e auricular de dado personagem (i.e. em regra, quanto mais junto da posição do personagem estiver a “câmera” postada), tanto mais essa narração estará próxima, materialmente, da posição de primeira pessoa, ainda que a forma verbal expressa permaneça atrelada à conjugação em terceira pessoa. Em verdade, essa gradação material entre narrativa em primeira e terceira pessoas é em muito semelhante àquilo que, a partir dos estudos realizados pelos formalistas russos, tornou-se conhecido na teoria literária como focalização⁴⁹. Já não se cuidaria tanto, pois, de determinar se a narrativa assume, nominalmente, a forma de primeira ou terceira pessoa, mas de determinar a partir de qual ponto de vista, substancialmente, é a estória contada: se de um narrador que sabe (em rigor, declara) mais, menos ou tanto quanto sabem os personagens.

⁴⁹ Vide, por exemplo, Todorov (1971).

A preocupação com o foco material da narrativa traz à baila a questão da focalização *versus* ocularização/auricularização. Já tivemos oportunidade de ressaltar que, na literatura clássica, essa distinção não parece assumir maior importância, de vez que possível divergência entre aquilo que o narrador sabe (focalização) e aquilo que o narrador vê (ocularização) e escuta (auricularização) pode, eventualmente, ser desprezada, em razão da natureza mediata (não rigidamente imagética) da narrativa clássica. Contudo, a distinção ganha relevo não só em se tratando de cinema, mas também da literatura tributária da arte fílmica. Sim, porque, ao contrário da literatura clássica, na qual a focalização tem seu núcleo no que o personagem “sabe”, na literatura cinematográfica, dada sua estruturação imagética essencial, a focalização tem seu núcleo no que o personagem “vê” (e “escuta”). Para utilizar a nomenclatura de Gaudreault e Jost (2009), a focalização, na prosa cinematográfica, é centrada no ponto de vista visual (e possivelmente auricular) e não no ponto de vista cognitivo, como ocorre na literatura clássica.

Em suma, quanto mais explicitamente for sugerido o uso de câmera subjetiva na prosa cinematográfica, tanto maior será a possibilidade de gerar-se distância narrativa entre ocularização/auricularização e focalização – quanto mais evidente for a existência de um narrador intradieético, maior a chance de que algo que ele tenha supostamente visto ou ouvido não possa ser, coerentemente, atribuído ao seu ponto de vista auricular/imagético. Reversamente, quanto menor for o grau de subjetivização imagética da cena sugerida pelo narrador (isto é, quanto menos marcadores dêiticos⁵⁰ houver para aproximar o que a narração relata, sonora ou visualmente, do ponto de vista imagético/auricular de dado personagem), tanto menor será o grau de ocularização/auricularização da narrativa – quanto mais evidente for a inexistência de um narrador intradieético, menor a chance de que algo que se relate tenha sido visto ou ouvido tenha de ser atribuído ao seu ponto de vista imagético/auricular. É

⁵⁰ Marcadores dêiticos são aqueles índices constantes de certos enunciados que remetem diretamente à instância proferidora do discurso. Nas línguas naturais, assim funcionam os advérbios de tempo e lugar que exprimem aproximação, como os termos “aqui” e “agora” e o pronome “eu”. Em se tratando de cinema, esses índices revelam-se, por exemplo, no emprego de técnicas que promovem a subjetivização da câmera (e apontam, portanto, para a existência de uma instância narrativa intradieética). É bom ressaltar que a eventual inexistência de marcadores dêiticos explícitos não implica, necessariamente, uma narrativa impessoal no campo da literatura. Conforme assevera Barthes (1971, p. 49):

“...pode haver, por exemplo, narrativas, ou pelo menos episódios, escritos na terceira pessoa e cuja instância verdadeira é entretanto a primeira pessoa. Como decidir isto? É suficiente <<rewrite>> a narrativa (ou a passagem) do *ele* para *eu*: enquanto esta operação não atrai nenhuma outra alteração do discurso a não ser a própria troca dos pronomes gramaticais, é certo que se permanece em um sistema de pessoa...”.

por essa razão que Jost e Gaudreault (2009, p. 172) afirmam que a ausência de narrador intradieético (i.e. de subnarração) implica grau zero de ocularização/auricularização:

“Quando a imagem não é vista por nenhuma instância intradieética, nenhum personagem, quando ela é um puro *nobody's shot*, como dizem os americanos, falaremos de ocularização zero. O plano remete então ao grande imagista, cuja presença pode ser sentida com maior ou menor intensidade.”

Em *O Iluminado* a possibilidade (e eventualmente a efetiva ocorrência) de grandes distâncias narrativas entre focalização e ocularização/auricularização é notável, em razão da existência de inúmeros trechos, conforme nossa pesquisa aponta, nos quais se sugere, mormente quando a sugestão é explícita, o emprego de câmeras subjetivas. Assim também se passa com a possibilidade de existência de um mega-narrador ou grande imagista.

3.3. POSTURAS ENUNCIATIVAS

A literatura clássica, assim como o cinema clássico, foi marcada por um tipo de narração que acentuava a abordagem realista da natureza e da sociedade. Esse objetivismo narrativo, do qual já falamos no Capítulo I, encontra-se, em grande medida, superado na literatura tributária da arte fílmica. Em *O Iluminado*, nossa pesquisa quantitativa revelou que a sugestão de cenas e seqüências está calcada, na maioria dos casos, em planos subjetivizados, nos quais o ponto de vista de um dado personagem – suas impressões visuais e auditivas – é o canal que proporciona acesso ao universo diegético da obra. Isso não quer dizer, evidentemente, que a sugestão de planos fulcrados num ponto de vista pseudamente neutro, isto é, no ponto de vista de um meganarrador situado fora da estória, esteja ausente. Não está e, como também demonstra nossa pesquisa empírica, é freqüente em *O Iluminado*. Contudo, exsurge inegável, a nosso sentir, que a construção de cenas e seqüências de cunho subjetivista dita o tom geral da narração na obra objeto de nosso estudo. Para lançar mão da já referida classificação de Casetti, a prosa de *O Iluminado* privilegia a configuração subjetiva em

detrimento da configuração objetiva, o que revela a aproximação da literatura cinematográfica com um tipo moderno de cinema que acentua os marcadores dêiticos na narração⁵¹.

Sem embargo, a influência das posturas enunciativas típicas do cinema na prosa cinematográfica não termina aí. Há muitos outros indícios do emprego de recursos avançados de filmagem na prosa de *O Iluminado*. Apontaremos duas passagens do livro que nos parecem emblemáticas.

A primeira consta do Capítulo 56, intitulado *A Explosão (The Explosion)*. No último trecho do capítulo, o narrador passa a relatar-nos os momentos finais do hotel, progressivamente devorado por explosões e pelo fogo. O ponto de vista visual, primeiramente centrado em Hallorann, dele logo se destaca para assumir o ponto de vista do grande imagista. Como se estivéssemos a ser conduzidos por uma câmera em grua, somos introduzidos no interior do hotel, atravessamos paredes, entramos em quartos, subimos escadas, descemos ao porão. Tudo com o fito de converter-nos em testemunhas, de nos fazer “ver e ouvir” os derradeiros esgares e lamentos do hotel ao enfrentar sua trágica extinção. O que temos aqui é um exemplo claro de utilização da configuração objetiva irreal de Casetti, na qual a onipotência da “câmera” se sobrepõe à normalidade aparente do mundo, tal qual plasmado no universo da estória. Afinal, um olhar que atravessa paredes e obstáculos de todo tipo e está simultaneamente em todo o canto, a acompanhar os mínimos detalhes da destruição do hotel, quebra a normalidade narrativa interna que foi estabelecida no correr da obra, de modo a ressaltar o assombroso poder desvelador da narrativa sobre o próprio conteúdo da narração.

A segunda passagem consta do Capítulo 46, intitulado *Wendy*. Nesse trecho, encontramos a personagem a preparar, junto ao fogão, uma omelete para seu filho. Mergulhada em preocupações atinentes à sua segurança e a de Danny, Wendy sente-se,

⁵¹ Essa aproximação é especialmente acentuada no concernente a hodiernos filmes de horror psicológico, como o são o já mencionado *A Bruxa de Blair*, a própria adaptação de *O Iluminado* para as telas, magistralmente dirigida por Stanley Kubrick, e também a grande parte dos recentes filmes de horror vindos do Extremo Oriente, como *O Chamado (Ringu)*, de 1998, *Pulse (Kairo)*, de 2001, e *O Olho do Mal (Gin Gwai)*, de 2002, entre muitos outros, nos quais é maciça a utilização de câmeras subjetivas. Certamente não se trata de mera coincidência. Como nos filmes de horror psicológico as impressões dos personagens envolvidos nos eventos fantásticos constituem a mola propulsora da estória (o “assim eu percebo”, do personagem, é mais importante do que o “assim de fato é”, da realidade do filme), nada mais coerente do que a estrutura sintática da obra, apoiada nas modernas possibilidades técnicas de filmagem, assuma a forma subjetiva, por meio da assunção de marcadores dêiticos, privilegiando a narração em primeira pessoa e a focalização nos personagens. Sem embargo, também nos filmes de horror explícitos, como nos *gialli* italianos e nos *slashers* americanos (subgêneros de filmes violentos sobre psicopatas e matadores seriais), o emprego de câmeras subjetivas parece ser disseminado, conforme anota Hutchings (2004). As razões profundas dessa aproximação, bem como de sua especial intensificação nas últimas décadas, é tema assaz interessante, mas cuja investigação nos desviaria demasiadamente de nosso foco de estudo.

repentinamente, espreitada e, com uma faca na mão, volta-se em direção à presença (que supostamente a espreita), mas não flagra viva alma. A construção da narrativa é interessante porque, justamente no início da sequência, a focalização (mais rigorosamente, a ocularização), que até então se centrava em Wendy, parece destacar-se da personagem para assumir alguma outra posição narrativa que não pode ser trivialmente identificada com nenhum outro personagem (até porque Wendy está sozinha ali na cozinha). Em tese, constituiria exemplo de *nobody's shot*. No entanto, essa aparência de objetividade narrativa é quebrada quando Wendy, de forma súbita, volta-se com a faca na direção da suposta presença. A impressão gerada é de que Wendy – notar que o texto é construído de modo que o leitor, como se fosse um *voyeur* mais e mais atrevido, a aproximar-se paulatinamente da personagem – volta-se para a “nossa” presença, isto é, para a presença “inconveniente” do leitor/espectador, e nos flagra a observá-la. Às súbitas, o que seria uma *nobody's shot* transforma-se no ponto de vista de uma testemunha, nós, que, de algum modo, tornamo-nos perceptíveis dentro do próprio universo diegético. É a personagem a interpelar-nos diretamente, a nós leitores/espectadores, como se estivesse a ameaçar com a faca nossa “presença” em sua cozinha. O exemplo, aqui, é de configuração da emissão, em que a ênfase enunciativa recai sobre o destinatário da narração.

CONCLUSÃO

Creemos que seria absurdo, nesta altura, contestar a profunda construção imagética de *O Iluminado*. Contentar-nos em enunciar essa obviedade, no entanto, depois do estudo empírico que empreendemos, trairia, a nosso ver, excesso de cautela. O objetivo desta dissertação não é apenas o de indicar que *O Iluminado* – obra paradigmática de um autor paradigmático da moderna ficção de horror – inscreve-se na torrente de ficção literária que hoje voluptuosamente bebe no imagismo, mas dar um passo adiante e afirmar que essa construção imagética mostra-se verdadeiramente tributária da arte fílmica.

Os mais céticos dirão que é impossível demonstrar cabalmente que esse tipo de imaginação visual, claramente presente em novos escritores (e também em alguns precursores mais antigos), deve-se à absorção de influências diretamente provindas do cinema. E não se pode dizer que estejam necessariamente errados. É difícil imaginar – e pior ainda executar – uma experiência científica mediante a qual se possa estabelecer que a correlação encontrada entre as ocorrências de narrações imagéticas na literatura e no cinema constituiriam, a rigor, um tipo de relação direta de causalidade. Colocada a questão nesses termos tão estritos, a resposta em sentido positivo exigiria algo muito próximo da malfadada “prova diabólica”. Talvez nunca fosse feita, de modo análogo ao sucedido em muitas outras discussões que, no passado, quedaram sem solução mais pela excessiva rigidez das condições subjacentes à pergunta do que pela excessiva lassidão constante da resposta. A solução, aqui, parece ser buscada menos numa prova decisiva e inquestionável e mais num acúmulo de evidências em determinado sentido. E há, indubitavelmente, um conjunto robusto de evidências no sentido da influência do cinema na moderna literatura. Desde evidências de natureza mais histórica ou “pragmática”, como a efetiva colaboração de escritores famosos na redação de roteiros em Hollywood (casos de William Faulkner e de F. Scott Fitzgerald, para listar apenas dois nomes sumamente reconhecidos no mundo literário), até evidências de natureza mais “científica”, como a análise estrutural de textos literários produzidos desde o nascimento do cinema.

Obviamente nossa escolha para estudo de caso, nesta dissertação, não foi nem remotamente neutra. *O Iluminado*, à partida, pareceu-nos ótimo candidato para comprovar essa influência, o que restou plenamente confirmado após o término de nossa pesquisa. Sem embargo, embora tenhamos estudado um único caso, somos da opinião de que *O Iluminado*,

obra de central importância na extensa produção literária de Stephen King – autor que, de seu turno, é um dos mais festejados e comercialmente bem sucedidos escritores de horror da atualidade –, fornece exemplo representativo de uma nova e pujante cepa de escritores profundamente impactados pela linguagem cinematográfica.

A seguir apresentaremos, condensadamente, nossas conclusões finais, de modo a articular em caráter de generalidade as conclusões parciais constantes dos capítulos anteriores:

I – A influência da linguagem cinematográfica na moderna literatura, marcadamente de horror, verifica-se tanto em nível semântico como em nível sintático. O nível semântico abarca aquelas influências reunidas sob a classificação “visual” e “aural” e diz respeito à construção do significado de cada proposição tomada isoladamente. O nível sintático abarca aquelas influências reunidas sob a classificação “temporal” e “editorial” e diz respeito à construção dos encaixes entre proposições (portanto, diz respeito às condições estruturais para a geração do significado geral de blocos de proposições, de proposições tomadas em conjunto). As influências de nível semântico não determinam, completamente, a inteligibilidade das proposições. Isto é, não estabelecem núcleos de significados cujo eventual não reconhecimento ou desconsideração pelo destinatário da enunciação resulte no completo insucesso da comunicação. Assim, por exemplo, possível desprezo do leitor pela descrição visual excessivamente carregada não implica, necessariamente, o desentendimento do cerne da narrativa. É perfeitamente possível acompanhar a linha narrativa essencial de uma estória, mesmo em se cuidado de prosa cinematográfica, sem que se tenha de atentar, como regra geral, para todo o universo de minúcias visuais (e sonoras) descritas pelo narrador. Certamente haverá perda relativa de conteúdo – tanto maior quanto mais imagético for o texto –; haverá, pois, perda relativa de significados (as implicações contextuais, v.g., das cores, do tipo de mobília, das luzes, das atmosferas, dos ruídos, etc), mas, em princípio, a linha básica da estória, salvo situações muito especiais, poderá ser minimamente entendida. De outro lado, as influências de nível sintático determinam, completamente, a inteligibilidade das proposições. Isto é, estabelecem balizamentos mínimos cujo eventual não reconhecimento ou desconsideração pelo destinatário da enunciação resulta no completo insucesso da comunicação. Assim, por exemplo, a incapacidade do leitor em reconhecer episódica descontinuidade espacial ou temporal da montagem (das ligações estabelecidas num bloco de proposições), que acarreta o desentendimento do núcleo essencial da narrativa. Em relação às

influências semânticas existe grau de entendimento do conteúdo da narração tributária do cinema; em relação às sintáticas, não: ou bem se entende tudo ou bem não se entende nada. As influências semânticas concorrem para a construção do conteúdo de cada proposição; as sintáticas estabelecem condições para a inteligibilidade de blocos de proposições.

II – O enunciado-plano é a unidade básica da narrativa literária tributária do cinema. Verdadeiramente só existe enunciado-plano quando a influência da linguagem cinematográfica na literatura reverbera no nível sintático, estrutural. Quando essa influência é atestada sob o ponto de vista meramente semântico, é o conteúdo e não a forma da proposição que realmente sofre o impacto do cinema. Daí porque, nesse último caso, parece mais adequado falar de um “enunciado-que-carrega-um-plano” do que de um enunciado-plano.

III – É no mínimo problemática a classificação do cinema como verdadeira linguagem. O estado atual da discussão indica que essa caracterização deve ser vista mais em termos figurativos do que em sentido literal – posição para a qual hoje nos inclinamos. Sendo assim, seria impróprio falar, tecnicamente, em tradução no concernente à absorção de influências do cinema pela literatura. O fenômeno estaria mais próximo das trocas recíprocas verificadas no teatro e na literatura, nas adaptações. Sem embargo, como figura de linguagem, é mais fértil a metáfora quando falamos do impacto de influências sintáticas (e não meramente semânticas) do cinema na literatura, justamente porque as influências estruturantes (sintáticas) revelam algum tipo de relação entre articulações enunciativas previamente existentes, o que já constitui um primeiro indício, embora insuficiente, para a caracterização de dado sistema comunicacional como linguagem estrito senso.

IV – O objetivo da prosa cinematográfica é encurtar – utopicamente, eliminar – a distância narrativa estabelecida entre o lócus da narração e o lócus dos fatos narrados, de modo que o leitor “veja” e “escute” o que o narrador “vê” e “escuta”. É aproximar, enfim, o espaço-tempo da leitura do espaço-tempo da diegese, para criar a ilusão de que a narração foi superada, cedendo lugar à experiência direta de primeira pessoa⁵². Inversamente à narrativa

⁵² Empregando linguajar teórico bem distinto daquele que utilizamos nesta dissertação e sem fazer nenhuma referência direta à narrativa literária influenciada pelo cinema, Roland Barthes (1971, pp. 50-51), ao tratar de certa tendência narrativa encontrada em escritores modernos, conclui de forma muitíssimo similar:

“Este rigor – procurado por certos escritores contemporâneos – não é forçosamente um imperativo estético; o que se chama romance psicológico é ordinariamente marcado por uma mistura dos dois sistemas, mobilizando sucessivamente os signos da não-pessoa e os da pessoa; a <<psicologia>> não pode com efeito – paradoxalmente – acomodar-se com um puro sistema da pessoa, pois reduzindo toda a narrativa à instância única do discurso, ou caso se prefira ao ato de locução, é o conteúdo

realista clássica, que pretendia dissimular os sinais da narração mediante a adoção de um ponto de vista supostamente neutro (na literatura, por meio da narração, geralmente não onisciente, em terceira pessoa; no cinema, por meio da narração segundo a configuração objetiva de Casetti), a narrativa da prosa cinematográfica tende a ressaltar os marcadores dêiticos de sorte a provocar a identificação (ou, num nível menos intenso, a aproximação) do leitor com o narrador-personagem. Na prosa cinematográfica não se escondem os sinais da narração, mas, ao reverso, se os enfatizam, de modo tão veemente que o leitor é sugado para dentro do universo diegético. De seu cômodo refúgio na posição de testemunha dos eventos relatados (como na literatura e cinema clássicos) é açoitado para assumir a agônica posição de partícipe dos fatos “narrados”.

V – A assunção pela prosa cinematográfica de um tipo de narração visualmente (e sonoramente) centrada franqueia a ocorrência de dessemelhança entre aquilo que o eventual narrador intradieético efetivamente “vê” e “ouve” e aquilo que ele *deveria ser capaz* de “ver” ou “ouvir”. Essa dessemelhança justifica a distinção teórica, realizada por Jost e Gaudreault, entre o ponto de vista visual (e auricular) e o ponto de vista cognitivo. O primeiro corresponde àquilo que os autores batizam de “ocularização da narrativa”; o segundo, ao já consagrado conceito de focalização narrativa. A distância criada entre o ponto de vista imagético (e auricular) e o ponto de vista cognitivo do narrador intradieético demanda a suposição da existência de instância narrativa superior, a quem se possa atribuir esse “olhar” de maior amplitude. Trata-se da instância do grande imagista ou do meganarrador, que, similarmente ao cinema, também encontra justo motivo para ser postulada no âmbito da prosa cinematográfica.

mesmo da pessoa que é ameaçado: a pessoa psicológica (de ordem referencial) não tem nenhuma relação com a pessoa lingüística, que não é jamais definida por disposições, intenções ou traços, mas somente por seu lugar (codificado) no discurso. É esta pessoa formal que se tenta hoje em dia fazer falar; trata-se de uma subversão importante (o público tem a impressão de que não se escrevem mais <<romances>>) pois ela visa a fazer passar a narrativa, da ordem puramente constativa (que ocupava até o presente) à ordem performativa, segundo a qual a significação de uma fala (*parole*) é o ato mesmo que a profere: hoje, escrever não é <<narrar>>, é dizer que se conta, e relacionar todo o referente (<<o que se diz>>) a este ato de locução; é porque uma parte da literatura contemporânea não é mais descritiva, mas transitiva, esforçando-se para realizar na fala (*parole*) um presente tão puro, que todo discurso se identifica com o ato que o produz, todo logos sendo reduzido – ou estendido – a uma lexis.”

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. “Rhetoric of the Image” in *Image – Music – Text*. Tradução de Stephen Heath. New York: New and Wang, 1977.

_____. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” in *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

BORDWELL, David. *Film Art: An Introduction*. Sétima ed. New York: McGraw-Hill, 2007.

_____. *Narration in Fiction Film*. London: Routledge, 1988.

BUCKLAND, Warren. “Film Semiotics” in *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell, 1999.

CASETTI, Francesco. *Inside the Gaze: The Fiction Film and its Spectator*. Tradução de Nell Andrew; Charles O’Brien. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

CORRIGAN, Timothy. *Film and Literature: An Introduction and Reader*. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

GENETTE, Gérard. “Fronteiras da Narrativa” in *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

GIBSON, Christine M. *Cinematic Techniques in the Prose Fiction of Beatriz Guido*. LaVergne, Tennessee: Dissertation.com, 2001.

HUTCHINGS, Peter. *The Horror Film*. Essex: Pearson Longman, 2004.

JOST, Françoise; GAUDREAU, André. *A Narrativa Cinematográfica*. Tradução de Adalberto Müller; Ciro Inácio Marcondes; Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UnB, 2009.

KUNDU, Gautam. *Fitzgerald and the Influence of Film: The Language of Cinema in the Novels*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2008.

METZ, Christian. “Notes Toward a Phenomenology of the Narrative” in *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Tradução de Michael Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

_____. “The Cinema: Language or Language System?” in *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Tradução de Michael Taylor. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

NANCLARES, Gustavo. *Los Orígenes de la Teoría y Crítica Cinematográficas en España y su Influencia en el Discurso Narrativo de la Vanguardia Hispánica*. 2005. Tese não publicada (Doutorado em Linguagens Hispânicas e Literaturas) – University of California, Santa Barbara.

ODIN, Roger. “For a Semi-Pragmatics of Film” in *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.

RICHARDSON, Robert. *Literature and Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SEARLE, John. *Os Actos de Fala: Um Ensaio de Filosofia da Linguagem*. Tradução de Carlos Vogt et al. Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

STAM, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 2000.

TODOROV, Tzvetan. “As Categorias da Narrativa Literária” in *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto; Milton José Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.