

MANIFESTAÇÕES VERBAIS DO PICTURAL

Brunilda Reichmann (brunilda9977@gmail.cm)

UNIANDRADE, Curitiba, Paraná, Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG – Estágio Pós-Doc)

Resumo: Este trabalho, ao recorrer à categorização de saturação pictural apresentada por Liliane Louvel tenta, primeiro, demonstrar a dificuldade de se apreender com clareza as sutilezas de algumas características do pictural discutidas pela teórica francesa; segundo, propõe, ao inspirar-se em Louvel e ao recorrer aos conceitos de intermedialidade apresentados por Irina Rajewsky e à definição de efrase de Claus Clüver, sugerir algumas modalidades de verbalizações picturais encontradas na ficção. Como ilustração, escolhemos trechos do romance *Tess*, de Thomas Hardy, passagens estas que carregam em si características picturais – algumas ilustram outras não se encaixam nos conceitos existentes, apesar de todas serem manifestações picturais. Visamos demonstrar também se e como a picturalidade do texto é transposta para a tela no filme homônimo de Roman Polanski.

Abstract: This paper, while starting from Liliane Louvel's typology of pictorial saturation, tries, first, to demonstrate the difficulty to apprehend clearly the subtleties of her classification; second, it proposes, inspired in Louvel and using Irina Rajewsky's concepts of intermediality and Claus Clüver's definition of ekphrasis, to enumerate some modalities of pictorial verbalizations found in literature. To illustrate, we chose excerpts from the novel *Tess*, by Thomas Hardy, passages which carry in them pictorialist characteristics – while some illustrate others do not fit into the existing concepts, even though all of them can be considered pictorial manifestations. I intend to demonstrate as well if and how the pictoriality of the text is transposed to the screen by Roman Polanski in his homonymous filmic adaptation.

Palavras-chave: Intermedialidade. Pictural. Romance. Adaptação fílmica.

Keywords: Intermediality. Pictoriality. Novel. Filmic adaptation.

Pictorialidade em textos literários

Liliane Louvel, no artigo intitulado “Nuanças do pictural” (2001), traduzido por Márcia Arbex (2012), discorre sobre elementos picturais que podem caracterizar descrições ou trechos narrativos, demonstrando que o texto literário, com tais características, carrega em si elementos de outra mídia, ou seja, da pintura. Louvel apresenta diferentes graus de saturação pictural na literatura, classificando-os como: efeito quadro, vista pitoresca, hipotipose, quadros vivos, arranjo estético, descrição pictural e ecfrase. Segundo a autora, o efeito quadro produz uma “sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta” (2012, p. 50) à pintura ou ao quadro. Um exemplo citado pela autora é a característica impressionista nos escritos de Katherine Mansfield. A vista pitoresca sugere cenas “suscetíveis de serem pintadas, cenas de rua, de lugares evocadores, etc.” (p. 52), remetendo a seus equivalentes picturais. São evocados por intermédio da memória. A hipotipose (segundo Fontanier, citado por Louvel) “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão energética que, de certa forma, as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva” (p. 54). Nos quadros vivos, “os personagens, dispostos em posições falantes, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação” (p. 55). O arranjo estético ou artístico “encontra-se, preferencialmente, no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir um efeito artístico é, assim, revelada” (p. 57). Na descrição pictural, o texto vem emoldurado e apresenta o maior grau de saturação antes da ecfrase. Há marcadores, operadores de abertura e fechamento no texto, efeitos de enquadramento e utilização do léxico pictórico (p. 58-59). A ecfrase, ainda segundo a autora, é um exercício literário que visa descrever uma obra de arte, passando do visual para o textual. A ecfrase apresenta o maior grau de saturação pictural (p. 60). Com exceção da hipotipose, do arranjo estético e da descrição pictural, todas as outras modalidades mencionadas por Louvel, implicam em uma correspondência ou, para utilizar a expressão da autora, uma equivalência a “escolas de pinturas” ou quadros/pinturas existentes.

Paralelamente aos conceitos apresentados por Louvel, incluímos o de referência intermediária apresentado por Irina Rajewsky no artigo “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” (2005). A autora designa este fenômeno – a alusão

a uma mídia em outra – como referência e explica que é uma modalidade de intermedialidade no sentido mais restrito do termo.

Intermedialidade no sentido mais restrito de referências intermediáticas, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em zoom, dissolvências, fades e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a ecfrase, referências em [romance ou] filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. (p. 25)

Claus Clüver, em seu artigo “Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts” (1997), trabalha especificamente com o conceito de ecfrase, como evidencia o próprio título do artigo, e define ecfrase como “a representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema de signo não verbal” (p. 26).

Tendo os escritos de Louvel, de Rajewsky e de Clüver em mente, nosso interesse neste trabalho é primeiro sugerir uma classificação que inclua o estilo pictural e uma tipologia alternativa da picturalidade no romance para então demonstrar como algumas passagens do romance *Tess of the d'Urbervilles*, de Thomas Hardy (escritor inglês do final do século XIX), fazem referência a quadro existente ou criam quadros ficcionais e outras “pintam verbalmente” uma paisagem ou inserem um quadro vivo no texto narrativo. Nosso objetivo é também verificar se e como a picturalidade do romance foi transposta ou recriada por Roman Polanski no filme *Tess*.

Estilo pictural e tipologia da picturalidade na ficção

Partindo das abordagens sobre literatura e pintura dos três teóricos mencionados acima, tentamos rever o assunto – picturalidade na ficção – que, primeiro, consideraria o romance como um todo, para então considerar trechos do romance com características picturais.

1 Estilo pictural: remete a características de uma “escola” de pintura ou ao estilo de um pintor (e.g.: impressionismo em Katherine Mansfield e Anton Tchekhov).

2 Tipologias picturais em trechos ficcionais: sugerem elementos picturais, estabelecendo correspondência ou não a pinturas existentes:

- **Descrição pictural**

- **Paisagem verbal** – descrição das características territoriais abarcadas pelo olhar na ficção como se fosse uma pintura (foco na paisagem);
- **Quadro vivo verbal** – descrição de personagem ou personagens na ficção como parte de um *tableau vivant* (foco na personagem);
- **Natureza morta verbal** – criação verbal na ficção que remete às características da pintura assim denominada (foco em seres inanimados, objetos, etc.);
- **Ecfrase** – representação verbal, em texto ficcional, de pintura real ou fictícia (foco na pintura).

- **Referência pictural** – referência na ficção a pinturas existentes.

Referência pictural e ecfrase

Tomemos, primeiro, duas passagens do romance *Tess* que remetem claramente à pintura. Uma delas carrega em si características de referência intermediática apenas; a outra especificamente de ecfrase, segundo ainda os conceitos de Rajewsky, Louvel e Clüver. A primeira passagem incluída abaixo não se caracteriza como ecfrase segundo nenhum dos três críticos porque não representa verbalmente um texto visual, apenas o utiliza como referência para aprofundar o significado da descrição das personagens. Portanto seria uma referência intermediática, segundo Rajewsky.

Essa passagem descreve Angel Clare, personagem do romance – grande amor e marido da protagonista –, caminhando com Lisa-Lu, irmã de Tess, minutos antes do enforcamento desta. Assim Hardy descreve o andar dos dois personagens:

Subindo aquela rua, saídas do precinto da cidade, iam duas pessoas a caminhar rapidamente, como se não dessem acordo da subida difícil. Tinham ido parar naquela estrada saindo de um estreito portão gradeado, num alto muro, um pouco mais abaixo. Mostravam-se ansiosos por se ver longe da vista das casas e da sua gente, e a estrada parecia oferecer-lhes o meio mais rápido de fazê-lo. Embora fossem jovens, caminhavam de cabeças baixas, num andar triste do qual os raios de sol riam-se impiedosos.

Um dos dois era Angel Clare; a outra, uma criatura alta e viçosa – meio menina meio mulher – uma imagem espiritualizada de Tess, mais delgada que esta, mas com os mesmo belos olhos – a cunhada de Clare, Lisa-Lu. **Os seus rostos pálidos pareciam ter-se reduzido à metade de seu tamanho natural. Andavam de mãos dadas e não diziam palavra, e a inclinação de suas cabeças era a dos “Dois apóstolos”, de Giotto.** (p. 441)¹

São vários os quadros de Giotto intitulados *Dois apóstolos*. Um deles, no entanto, parece carregar em si as características descritas pelo romancista: os dois apóstolos estão com as cabeças inclinadas para baixo a ponto dos queixos tocarem o tórax; os olhos dirigem-se também para baixo; as bocas estão cerradas com os cantos voltados para baixo; a expressão é de contrição e tristeza, provavelmente pela morte de Cristo (Fig. 1).



Figura 1 – *Dois apóstolos*, de Giotto
Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=Giotto>

Ao referir-se ao quadro de Giotto, Hardy sugere que os personagens Angel e Lisa-Lu, como os apóstolos, não estão apenas com as cabeças inclinadas, mas mostram-se também contritos e tristes pelo enforcamento de Tess. O primeiro está prestes a perder a esposa e a segunda, a irmã. A postura corporal e o estado de espírito do casal são configurados “como se” fossem figuras trasladadas do quadro *Dois apóstolos*, de Giotto.

O segundo trecho do romance, anterior ao transcrito acima, demonstra a utilização de elementos característicos da ecfrase, que para Rajewski é uma das várias manifestações de referência intermediática. Louvel vê a ecfrase como um exercício literário que visa descrever uma obra de arte, passando do visual para o textual. Para ela a ecfrase apresenta o maior grau de saturação pictural. Mas é a definição de Clüver que desejaria lembrar agora. Ao definir ecfrase, o estudioso alemão deixa explícito que a representação verbal de um texto visual fictício seria também considerada ecfrase. A citação que segue abaixo é um afastamento do real em segundo grau: é uma representação ficcional de pinturas fictícias.

Ao entrar na casa onde passarão a noite de núpcias, o casal – Angel e Tess – dirige-se ao andar superior de uma antiga mansão dos d’Urbervilles. Tess, ao subir as escadas, assusta-se ao ver dois quadros retratando duas mulheres. Não há referência a nenhum quadro de pintor famoso, mas a impressão causada na protagonista é contundente a ponto de levar o marido a questionar a senhora que cuida da casa sobre os mesmos. A descrição sobre os quadros é vívida e perturbadora o suficiente para apreender também a atenção do leitor.

No topo da escada, Tess parou e estremeceu.

– Que é, – disse ele.

– Essas mulheres horríveis! – respondeu com um sorriso. – Como me deixaram assustada.

Ele ergueu o olhar e distinguiu dois retratos em tamanho natural, em painéis embutidos na alvenaria. Como o sabem todos os visitantes da mansão, aqueles **quadros** representam mulheres de meia-idade, em data de uns duzentos anos atrás, cujos semblantes uma vez vistos, não podem jamais ser esquecidos. **Os traços fisionômicos, compridos e angulosos, os olhos estreitos, o sorriso falso de uma, tão sugestivo de implacável perfídia; o nariz adunco, os dentes grandes, o olhar atrevido da outra,**

dando a impressão de uma arrogância raiando pela ferocidade, assombram depois os sonhos de quem os vê.

– De quem são esses retratos, – perguntou Clare à empregada.

– Gente antiga me contou que eram damas da família d’Urberville, antigos donos dessa mansão – disse – Porque estão embutidos na parede não podem ser arrancados.

O desagradável do caso era que, além de seu efeito sobre ela, os traços mais delicados de Tess podiam ser indubitavelmente rastreados naquelas formas exageradas. (p. 243-244)

Vale lembrar que Walter Moser, ao analisar o conto “O cavaleiro Glück” em seu artigo “As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade” (2006), observa a descrição do protagonista feita por Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann e comenta um dos momentos-chave do conto. Moser diz que

Desde seu primeiro encontro, o narrador nos oferece o retrato do personagem principal. Trata-se de um verdadeiro tópos narrativo, que se torna freqüentemente uma peça retórica de ousadia, realizada no modo ecfrástico: **o escrito presta contas das características visuais de um rosto.** Segundo uma lógica que Lavater explicitou melhor que todos na segunda metade do século XVIII, **os traços visuais de uma fisionomia dão acesso, “em profundidade”, ao caráter, às qualidades, até mesmo à alma do personagem.** (MOZER, 1998-1999, p. 51)

O mesmo acontece nessa passagem do romance de Hardy. Os retratos não têm apenas um efeito aterrorizador sobre Tess, como, mais importante e significativo, o narrador onisciente nos alerta sobre os traços visuais da protagonista que poderiam ser rastreados naquelas fisionomias, dando assim, como explica Moser, acesso ao caráter, não apenas das mulheres descritas, mas da própria Tess, fazendo o leitor deparar-se com aspectos aparentemente opostos da personalidade da personagem descritas por Hardy, aspectos estes que a levariam a assassinar uma pessoa.

Nenhum desses dois momentos picturais no romance foram utilizados por Polanski ao transpor o romance para a tela e não é difícil entender-se o porquê, apesar de considerar a transposição como adaptação

remissiva (REICHMANN, 2013). No primeiro exemplo, quando o quadro de Giotto é trazido à mente do leitor, estamos no *dénouement* do romance, portanto essa passagem poderia muito bem ser retirada, pois os espectadores do filme sabem que Tess não ficará impune após haver assassinado Alec. Esse desfecho fica claro quando ela é presa em Stonehenge, cena final do filme. E na Inglaterra daquela época a pena por assassinado era morte por enforcamento. O fato de Hardy nos levar a “assistir” Angel e Lisa-Lu nesse momento sinistro sublinha o caráter questionável do personagem masculino que segue o conselho de Tess e vê na irmã mais jovem a pureza que não encontrara na esposa. Não há como o leitor não se indignar com as inúmeras injustiças praticadas por Angel. Possivelmente a tacanha noção do duplo padrão de Angel será perpetuada, pois Lisa-Lu lembra a irmã que ele rejeitara na noite de núpcias e que depois, arrependido, volta para resgatar, mas a encontra junto com seu sedutor, Alec d’Urberville. Tess entregara-se novamente a ele para garantir a sobrevivência da mãe e dos irmãos menores. Depois, minutos antes do enforcamento, Angel leva Lisa-Lu em sua última visita à Tess. Insensibilidade maior não poderia haver para com a mulher que o amara com tamanha intensidade a ponto de dar sua vida em troca de poucos momentos de felicidade. O romancista não poupa Angel em nenhum momento e no final não existe golpe de misericórdia. Angel continua a ser o mesmo homem insensível e preconceituoso, apesar de ter retornado do Brasil em busca de Tess. Polanski, ao contrário, poupa o personagem masculino ao eliminar este último comentário sobre seu caráter, finalizando a narrativa fílmica com a prisão de Tess. Sendo assim, os últimos momentos entre Angel e Tess nos impressionam, como espectadores, pela consideração e carinho do marido para com a esposa.

A descrição dos quadros com mulheres horríveis na mansão tampouco faz parte do cenário pictural do filme. Novamente há explicação plausível para essa omissão. Seria muito difícil para o espectador demorar-se na observação dos rostos, e ainda assim seria questionável se conseguiria apreender traços de Tess nas mulheres horríveis de pinturas. Adaptações fílmicas exigem, quase sempre, maior rapidez e dinamização, eliminando longas passagens reflexivas. Há um tempo a ser respeitado.

Paisagem verbal e quadro vivo verbal

As duas passagens sobre as quais falaremos a seguir não são referências intermediáticas nem ecfrases, não fazem referência nem verbalizam quadros existentes ou fictícios, mas permanecem emoldurados na mente do leitor ou espectador. Isso ocorre devido à carga energético-emocional que acompanha elementos da linguagem visual, sem qualquer relação a quadros existentes. Estamos, portanto, no campo do imaginário e das lembranças (se considerarmos o romance) e das lembranças (se considerarmos apenas o filme). Os momentos não são estáticos, mas carregam em si a imobilidade da pintura: o primeiro pela luminosidade e percepção da paisagem pela personagem e o segundo pela descrição da beleza e imobilidade da protagonista. As focalizações são diversas, indo do narrador onisciente, passando por Tess e finalmente pelo olhar de Angel. Vejo esses dois momentos como paisagem verbal e quadro vivo verbal respectivamente.

No primeiro desses momentos Tess revê o vale onde nascera ao retornar à casa paterna. Apenas quatro meses a separam do local, mas a descrição da paisagem revela a dor e a tensão emocional da protagonista.

Era uma manhã de domingo, pelos fins de outubro, cerca quatro meses depois da chegada de Tess Durbeyfield a Trantridge e umas poucas semanas após a cavalgada noturna pela Floresta de Caça. **A hora não era muito depois do nascer do dia, e a luminosidade amarelada do horizonte por trás dela, alumia a serra para cujo lado estava voltado seu rosto – a fronteira do vale onde, ultimamente, fora uma estranha – e que teria que galgar pra chegar ao seu lugar de nascimento.**

A ladeira era a mesma pela qual D'Urberville descera com ela tão loucamente naquele dia em junho. Tess percorreu o restante de sua extensão sem parar, e, ao chegar à borda da escarpa, **fixou o mundo verde conhecido lá do outro lado, agora semi velado pela névoa. Dali era um lugar sempre belo; naquele dia era terrivelmente belo para Tess, pois desde a última vez em que seus olhos tinham dado ali, aprendera que a serpente silva onde cantam suavemente os pássaros.** (p. 93-94)

Na primeira passagem em negrito (“a luminosidade amarelada do horizonte”) o léxico da pintura está sendo utilizado. É o narrador onisciente que pinta a cena. Ao voltarmos à classificação de Louvel, parece óbvio que estariam descartadas as classificações “efeito quadro” (porque não remetem a “escolas” de pintura como o impressionismo, o realismo, etc.); a hipotipose (porque não há intensa vivacidade ou energética); o arranjo estético ou artístico (porque não há um arranjo artístico); a descrição pictural (porque apesar de haver utilização do léxico pictórico, no sentido da luminosidade – luz e névoa, nesse exemplo –, não há marcadores nem operadores de abertura e fechamento no texto); a ecfrase (porque não inclui a verbalização de uma obra de arte, passando do visual para o textual).

Restariam, ainda com ressalvas, a vista pitoresca (que sugere cenas “susceptíveis de serem pintadas, cenas de rua, de lugares evocadores, etc.”, mas esta remete a equivalentes picturais) e o quadro vivo (“os personagens, dispostos em posições falantes, reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizam-se numa evocação”, novamente remetendo a quadros ou personagens históricos). Portanto, passo a classificá-la como paisagem verbal, de acordo com a nossa leitura de saturação pictural apresentada na segunda parte deste trabalho.

A focalização passa dos olhos do narrador para os olhos da personagem. Ele descreve, como se fosse uma pintura, o brilho amarelado nas costas de Tess. Depois é ela quem fixa o olhar e vê o verde e a névoa, é ela que percebe a terrível beleza daquela paisagem. Só ela pode perceber este aspecto, pois a terrível beleza está nos olhos de quem contempla: daquele vale saíra, poucos meses antes, como uma jovem inocente e ingênua e regressava agora mortificada por ter permitido que seu corpo fosse usado como “moeda de troca”.

Na citação que segue, onde são mencionados “personagens, dispostos em posições falantes”, voltamos às características apontadas por Louvel sobre o quadro vivo, mas não há cena histórica reproduzida no romance de Hardy. A passagem pictural à qual nos referimos, é um quadro vivo verbal do cotidiano de uma mulher comum, não eternizada pelas pinceladas de um artista.

Próximo ao desfecho do romance, encontramos Angel em busca de Tess, depois de ter passado cerca de um ano em local próximo a Curitiba, no Brasil, e retornado com a saúde abalada para a Inglaterra. Finalmente, após muita insistência, é informado pela mãe de Tess que ela está no balneário

Sandbourne. Angel viaja para lá e chega cerca das 23h. Consegue informação sobre o paradeiro de uma Sra. d'Durberville na manhã seguinte. Ela está na hospedaria Casa das Garças. Ao lá chegar é conduzido à sala da frente e a senhora que o atende vai verificar se Tess está acordada. Enquanto espera, Angel pensa: “– Pobre de mim! Que irá ela pensar de mim, tão alterado como estou! – disse entre si; e a porta abriu-se” (p. 420). Neste trecho do romance, Tess, ao chegar à porta e ver Angel, fica atônita e imóvel. A focalização é novamente subjetiva: é através dos olhos de Angel que observamos a beleza e imobilidade de Tess. Segue a descrição que poderia ser considerada um quadro vivo verbal:

Tess apareceu no limiar – nada mostrando do que tinha esperado ver nela – aliás espantosamente o contrário. A sua grande beleza natural estava, se não realçada, tornada mais evidente pelas suas vestes. Estava folgadoamente envolta num roupão de casimira cinza-branco, bordado com tonalidades de meio-luto, e usava chinelas da mesma cor. O pescoço emergia de uma gola de rendas e a bem lembrada trança de cabelos negros de sua cabeça pendia parcialmente de seus ombros – resultado evidente da pressa.

[...] Tess não se adiantara, ficando quieta na abertura da porta. Mero esqueleto amarelado que era agora, sentia ele o contraste entre ambos e pensou que a sua aparência a desgostasse. (p. 420-42)

A bela figura de Tess está emoldurada pela porta e ela permanece estática como se fosse uma pintura. Ao utilizar a focalização de Angel – vemos Tess através dos olhos dele – tornamo-nos (co)admiradores da esplêndida beleza e do elegante traje de dormir que ela usa.

Ao contrário das duas primeiras referências à pintura eliminadas por Polanski, essas duas últimas cenas são minuciosamente recriadas pelo cineasta. Aliás, o filme inteiro é uma homenagem à pintura, na saturação das cores, no uso da luz e sombra, da nitidez e obscuridade, das tomadas panorâmicas e close-ups, etc. Mas as duas passagens do romance citadas acima, ambas marcadas por tensão emocional, são nosso foco. Na primeira, quando Tess, ao caminhar de volta para casa, é iluminada pela luz amarelada do sol nascente e envolta pela névoa e pelo verde quando avista o vale onde nasceu. No filme, Polanski desmembra esse momento em dois. Tess caminha de volta para a casa sob o sol nascente, mas neste caminhar sozinha não avista sua terra natal. Caminha em uma estrada com uma curva adiante

à direita de quem olha antes de Alec alcançá-la. Essa estrada que desaparece na curva, com sua carga simbólica, parece prenunciar que o caminho de Tess nesta terra é sinuoso e curto, e que ela não pode prever o final – o que é uma constatação da realidade da protagonista ao finalizarmos a narrativa (Fig. 2).



Figura 2 – *Tess*, de Roman Polanski (41:57).

É quando aceita ser levada para casa na charrete de Alec, logo após, que Polanski a faz avistar a vila onde nascera (Fig. 3). Ela diz: “Nasci ali” e Alec não perde a oportunidade de ser sarcástico e insensível. Responde: “Bem, todos temos que nascer em algum lugar”. O diálogo no filme continua assim:

- Por que não aproveitar a vida?
- Fiquei cega por algum tempo, só isso.
- Isso é o que toda mulher diz.
- Como ousa falar assim? **Nunca lhe passou pela cabeça que algumas mulheres podem sentir aquilo que toda mulher diz?**

Ao ver sua opinião novamente ser tratada com leviandade e grosseria, Tess se enfurece e exige que Alec pare para que ela possa descer da charrete. As falas do roteiro são bem próximas do diálogo no romance:

- Meus olhos ficaram impressionados pelo senhor algum tempo, e foi tudo.
- Não entendi a sua intenção até que já era demasiado tarde.
- Isso é o que diz toda mulher.
- Como pode atrever-se a usar essas palavras? – exclamou ela, voltando-se impetuosamente para ele, os olhos a fuzilar, enquanto o espírito latente (do qual ele iria ter melhor conhecimento um dia) despertava nela. – Meu Deus! Eu seria capaz de derrubar o senhor desse carro! **Nunca lhe passou pela cabeça que algumas mulheres podem sentir aquilo que toda mulher diz?** (p. 95)



Figura 3 – *Tess*, de Roman Polanski (43:08).

Assim como no romance, é importante observar que os dois personagens dirigem-se para o oeste, tendo suas costas banhadas pela luz do sol nascente, como se estivessem a ligar as pontas do ciclo que encadeia a vida e a morte. O movimento do leste, representado pelo brilho amarelado que envolve as costas dos personagens, para o oeste, ponto cardeal para o qual caminham, sugere que o destino de ambos é o declínio, o fim, a morte. Os dois personagens estarão mortos dentro de poucos anos: Alec é assassinado por Tess e ela é enforcada pelo assassinato. O ciclo se fecha. A focalização, em ambas as tomadas representadas pelas figuras 2 e 3, está conectada ao olhar do narrador ou *camera-man*, mas nossa visão é, tirando a distância física que nos separa da personagem, a mesma de Tess.

Na segunda passagem, quando Angel retorna para resgatar a esposa, a focalização permanece a mesma: observamos Tess do mesmo ângulo que Angel. Em nenhum dos casos Polanski utilizou a câmera subjetiva, mas nos posicionou logo atrás da personagem que olha na mesma direção que olhamos. Observemos agora a figura seguinte (Fig. 4). Em primeiro lugar, Tess não é emoldurada por uma porta como no romance, mas permanece atônita e imóvel na escada. Ela está usando um traje de dormir belíssimo, ainda mais requintado do que o descrito pelo romancista. Seu cabelo não sugere a pressa com que o prendera para encontrar Angel no romance. Tem um estilo sofisticado e está bem arrumado. Um pouco inverossímil para quem acabara de levantar-se da cama e para o perfil da personagem que, apesar do traje, continua a ser uma moça simples. Vejamos o espaço físico: o ambiente é claro, mas há uma saturação de linhas que se cortam no espaço onde se encontram Angel e Tess. Momentos antes de ver a esposa, ele observara um jardineiro podando uma cerca viva ao redor da hospedaria onde Tess se encontra. O aparar do arbusto, os choque entre linhas verticais e horizontais da escada, as linhas inclinadas entrecruzando-se na porta ao lado de Angel inundam o ambiente com sugestões de oposição, desencontro e corte. Haja vista que os dois corrimãos da escada não seguem paralelamente. Afastam-se em sentidos opostos depois da primeira metade da escada (Fig. 4). Mas Polanski só nos permite ver a continuidade no corrimão da direita, sob o ponto de vista de quem olha. O da esquerda, utilizado pela atriz, é cortado de nossa vista. Assim será com Tess e Angel. Ele continuará com sua vida, ao passo que Tess será enforcada pelo assassinato de Alec.



Figura 4 – *Tess*, de Roman Polanski (2:26:39).

Felizmente Polanski não nos leva até o momento do enforcamento de Tess como Hardy. Para os espectadores que não sabem que a pena de morte na Inglaterra do século XIX era o enforcamento, Polanski dá essa informação na tela que tem como pano de fundo a estrada onde Tess e Angel, precedidos e ladeados por policiais, caminham em direção à prisão (Fig. 5).

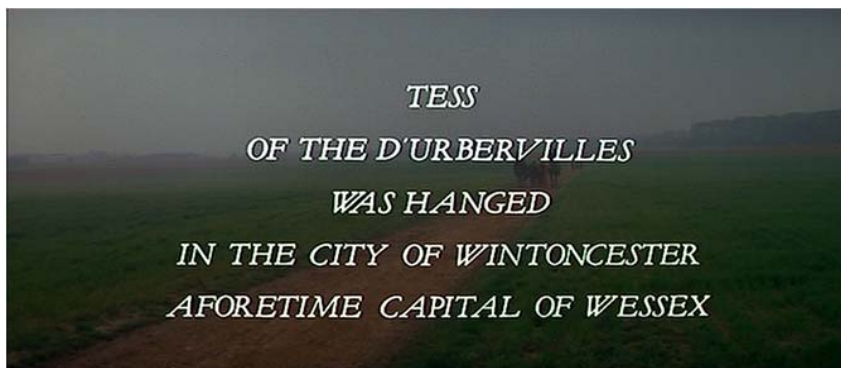


Figura 5 – *Tess*, de Roman Polanski (2:49:36).

Assim Polanski conclui sua adaptação, sem mostrar o último ato sórdido de Angel, ou seja, visitar Tess antes do enforcamento, acompanhado por Lisa-Lu. Tanto o filme como o romance mostram que Tess não é apenas vítima de Alec e da vida, como observa a maioria dos leitores, mas vítima de seu amor por um homem injusto e insensível, que a abandona na noite de núpcias e lhe sugere que, se pelo menos o homem que a seduziu estivesse morto, seria diferente. Tess mata Alec, pois, na sua ingenuidade, pensa ser a única maneira de consumir seu amor por Angel – nome mais sugestivo não poderia haver.

Notas

¹ Todas as citações da tradução do romance *Tess* são da edição incluída nas Referências ao final do trabalho, portanto apenas os números das páginas serão incluídos depois das citações. Todas as ênfases são da autora deste trabalho.

REFERÊNCIAS

CLÜVER, Claus. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representation of Non-Verbal Texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans, HEDLING, Erik (orgs.). *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam and London: Rodopi, 1997, p. 19-33.

HARDY, Thomas. *Tess*. Trad. Neil R. da Silva. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1981.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-69.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 6, 1998-1999, p. 42-65.

POLANSKI, Roman. *Tess: uma lição de vida*. DVD Vídeo. 172min.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15-45.

REICHMANN, B. Adaptação remissiva e digressiva: transposição de metaficção para o cinema. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p. 129-144, Jan./Jun., 2013.

Brunilda T. Reichmann

Estágio Pós-Doutoral no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. PhD em Literatura Comparada pela Nebraska University in Lincoln – UNL, EUA. Professora Titular do Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa da UFPR (aposentada). Professora Titular do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE- PR.

Artigo recebido em 11 de maio de 2013.

Artigo aceito em 03 de junho de 2013.