

A VIAGEM, A MEMÓRIA E PROCESSOS DE ADAPTAÇÃO EM AS AVENTURAS DE PI: A SOBREVIVÊNCIA ATRAVÉS DO ATO DE NARRAR¹

Dr.^a Anelise R. Corseuil

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
(hcorseuil@terra.com.br)

Resumo: A adaptação homônima do romance de Yann Martel *As aventuras de Pi* (2002) por Ang Lee (2009), filme reconhecido pela crítica e pelo público, exemplifica a prática da adaptação ao estabelecer relações com diversos outros textos literários, filmicos e contextos culturais. Este trabalho focaliza a releitura pós-colonialista das relações entre a Índia e a cultura europeia, mais especificamente a França, engendradas pelo filme e pelo romance. Igualmente importante é o número significativo de sistemas narrativos utilizados nos dois textos e as diferenças entre esses sistemas de produção de significados. Se o final do romance de Yann Martel sugere uma certa fragmentação narrativa, característica de nossa contemporaneidade e do texto pós-moderno, onde todos os níveis discursivos se equiparam, o filme oferece uma experiência mais orgânica e humanista do sentido de narrar.

Palavras-chave: Estudos de adaptação. *As Aventuras de Pi*. Pós-colonialismo. Cinema e literatura.

Artigo recebido em 09 maio 2016.
Aceito em 10 jul. 2016.

¹ Dedico este artigo à Brunilda Reichmann, por ter sido exemplo profissional e pessoal em minha vida acadêmica e por sua impecável atuação na pesquisa e ensino e divulgação dos estudos de adaptação e estudos afins.

² O filme recebeu o Oscar de melhor diretor, fotografia, efeitos visuais e trilha sonora original, além dois prêmios Bafta, dentre outros. Para uma relação completa ver o IDMB (International Movie Database). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0454876/>> Acesso em: 20 maio 2016.

THE JOURNEY, MEMORY, AND PROCESSES OF ADAPTATION IN *LIFE OF PI*: SURVIVAL THROUGH THE ACT OF NARRATION

Abstract: The film *Life of Pi*, by Ang Lee (2009), a homonymous adaptation of Yann Martel's novel (2002), illustrates the processes of adaptation in its relationship with various filmic and literary texts and cultural contexts. Pi's journey is also well adapted to literature, to the movies, as a Hollywood narrative, and to a post-colonialist rereading of the relations between India and the European culture. Equally important is the significant number of narrative systems used in the two texts and the differences between them. If the end of Yann Martel's novel suggests a certain narrative fragmentation – a characteristic of our contemporaneity and of the postmodern novel, where all discourses are leveled – the film offers a more organic and humanistic experience of narration as an attempt to make sense.

Keywords: Adaptation. *Life of Pi*. Postcolonialism. Film and Literature.

Os estudos de adaptação permitem estabelecer um amplo leque de relações, indo além das adaptações da literatura para o cinema e permitindo um transbordamento de questões formais e estéticas para um entendimento de contextos sócio-culturais diferenciados. A adaptação homônima do romance de Yann Martel *As aventuras de Pi* (2002) por Ang Lee (2009), filme reconhecido pela crítica e pelo público, exemplifica essa prática ao estabelecer relações com diversos outros textos literários, filmicos e contextos culturais.³ Este trabalho focaliza a releitura pós-colonialista das relações entre a Índia e a cultura europeia, mais especificamente a França,

³ O filme recebeu o Oscar de melhor diretor, fotografia, efeitos visuais e trilha sonora original, além dois prêmios Bafta, dentre outros. Para uma relação completa ver o IDMB (International Movie Database). Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0454876/>> Acesso em: 20 maio 2016.

engendradas pelo filme e pelo romance. Igualmente importante é o número significativo de sistemas narrativos utilizados nos dois textos e as diferenças entre esses sistemas de produção de significados. Se o final do romance de Yann Martel sugere uma certa fragmentação narrativa, característica de nossa contemporaneidade e do texto pós-moderno, onde todos os níveis discursivos se equiparam, o filme oferece uma experiência mais orgânica e humanista do sentido de narrar.

Adaptação em expansão

A auto-reflexividade dos textos ficcionais contemporâneos nos propõe não apenas um pensamento crítico sobre a impossibilidade de pensarmos a criação como obra única, mas também nos leva a avaliar a riqueza das relações intertextuais no nosso momento atual em seus diversos aspectos, nos quais podemos inserir a prática da adaptação e os estudos de adaptação. É importante compreendermos as várias linguagens adaptadas e em constante diálogo, e aqui poderíamos incluir a ópera, a literatura, os quadrinhos, o cinema, as narrativas do vídeo-game, o rádio e todas as mídias e tecnologias virtuais disponíveis.⁴

Além do aspecto metareflexivo da ficção contemporânea, os estudos de adaptação também nos levam a refletir sobre a importância dos filmes e romances ficcionais históricos como forma de adaptar momentos históricos passados a partir da ótica do presente. A adaptação pode ser vista com um sentido mais abrangente e menos condicionado à adaptação de um texto específico, podendo ser compreendida como uma relação que perpassa todas as nossas práticas e perspectivas de aproximação entre períodos históricos diferenciados, espaços e tempos, incluindo adaptações de época ou períodos históricos em textos ficcionais e revisões críticas destes

⁴ Em *Uma Teoria da Adaptação*, Linda Hutcheon expande as possíveis relações a serem estabelecidas entre diferentes linguagens, refletindo tanto sobre literatura e cinema, como também sobre outros meios, tais como a ópera e os videogames.

períodos. O momento atual tem se caracterizado por sua ênfase no revisionismo histórico, que perpassa a produção literária e cultural do nosso momento presente. A grande ênfase à história observada no texto ficcional contemporâneo não precisa ser definida como um pastiche, ou seja, uma paródia destituída de conteúdo político, como formas estéticas transformadas em uma comodidade facilmente consumida por diferentes audiências, como preconiza Jameson (1984, p. 57). Mas ela também pode ser pensada como produção crítica e vital para a narrativa ficcional histórica, que se processa como forma de adaptação entre o presente e o passado e que nos permite repensar a memória coletiva, no que Andreas Huyssen define como processo de musealização (HUYSSSEN, 1995, p. 25). Este processo de afirmação, mas também de estranhamento confirma, assim, a dialética relação entre o presente e o passado. Imagens do passado reconstruídas no presente podem se revelar pela *mise-en-scène* de um filme ou em uma descrição literária, informando-nos sobre um desejo de uma possível sincronia entre o presente e o passado, mas que nunca se concretiza, causando, assim, estranhamento e reflexão crítica. Desta forma, a reprodução do detalhe em filmes que adaptam um passado histórico não é apenas objeto de prazer e de afirmação de uma ideia pré-concebida, mas fonte de estranhamento e de reflexão crítica.

Em filmes como *Walker*, os detalhes recriados na *mise-en-scène* não reafirmam o passado histórico como nostálgico, ou simplesmente como recriações de época, ao contrário, o detalhe da *mise-en-scène* adquire novos significados. Temos a apropriação de imagens do passado para uma reatualização das mesmas a partir de perspectivas próprias e atuais. De certa forma, o filme histórico vai além de mostrar suas fontes, ele nos permite repensar o passado a partir do momento presente, como uma reatualização do passado. Essa tendência nos remete a proposta de Hayden White de equiparar a narrativa ficcional histórica à historiografia oficial, apontando para uma transgressão das fronteiras associadas à ficção e à história. Para White, a narrativa histórica ficcional é capaz de imaginar uma alternativa para as realidades existentes e construir significação para

a fragmentação histórica (WHITE, 1987, p. 157). De forma semelhante, o filme *As aventuras de Pi* utiliza abundantemente imagens de um passado colonial de longas relações entre a Índia e a França, mais especificamente entre Pondichéry e o glamour francês, que, no filme e no romance, se concentra nas piscinas e na vida cultural europeia que dá luz ao nome “Piscine Molitor” ou Pi, o protagonista da história. Entretanto, veremos que a utilização de tal simbolismo, piscinas francesas, revestidas de um azul límpido e reluzente, vem alicerçado em uma leitura crítica, tanto no filme como no romance, dos aspectos contingenciais e colonialistas deste glamour, no que podemos denominar como de leitura pós-colonialista investida no romance e no filme. O nome Piscine Molitor nada mais é do que um nome adaptado do cenário francês e descontextualizado do cenário indiano habitado por Pi. Ao longo do artigo, a leitura pós-colonialista engendrada pelo filme e pelo romance será analisada a partir de uma análise comparativa das relações entre o romance e o filme *As aventuras de Pi*.

Adaptação e os Estudos Culturais

Pode-se pensar a prática a adaptação como transgressão de fronteiras disciplinares, identificada também por vários críticos culturalistas como Stuart Hall, James Clifford e Robert Stam. Para eles, a transgressão de fronteiras disciplinares no momento atual vem associada à influência e proliferação de imagens e narrativas no momento pós-moderno, fabricando polêmicas, ícones culturais e fatos históricos que fazem parte de um imaginário coletivo globalizado. O termo definido por Alison Landsbergh como *prosthetic memory*, ou “memórias postiças”, utilizado para descrever como a memória popular pode ser moldada por tecnologias de massa que possibilitam ao espectador incorporar como experiência individual eventos históricos não vivenciados (LANDSBERGH, 1996, p. 21), resume bem a influência que ícones e imagens podem passar a exercer no imaginário coletivo. Apesar de a produção e a disseminação destas memórias não estarem organicamente relacionadas com a experiência pessoal do

indivíduo, o que pode viabilizar uma certa alienação, elas também possibilitam um engajamento com fatos passados que podem servir como uma base mediadora para uma identificação coletiva. As imagens de Zapruder do assassinato de J. F. Kennedy, ou as das torres gêmeas do World Trade Center, em chamas, destruídas por aviões, ou a reencenação dos três soldados de *Iwojima* levantando a bandeira americana durante a Segunda Guerra Mundial no cenário do World Trade Center ilustram a influência que imagens documentadas podem exercer no imaginário de uma coletividade globalizada. Da mesma forma em que filmes históricos como *JFK*, *Schindler's List* ou *Forrest Gump* apresentam personagens e fatos históricos que fazem parte do imaginário coletivo. Neste sentido, utilizo aqui o termo “adaptação” para sugerir um sentido maior de nossas práticas culturais e criativas, como uma constelação de imagens, narrativas, mídias e tecnologias que nos cercam em práticas transdisciplinares e que formam o tecido dos estudos de adaptação.

As aventuras de Pi de Yann Martel, intertextualidade e diálogo

O debate gerado pelos empréstimos literários tomados por Yann Martel em *As aventuras de Pi* do romance de Moacir Scliar *Max e os felinos* ilustra as práticas da adaptação e a abrangência do termo. Martel foi acusado de plágio quando seu romance foi associado ao nome de Scliar. Em diversas entrevistas concedidas por Scliar, o autor deixa claro que não houve plágio e que “é normal autores se inspirarem uns nos outros para comporem suas obras”.⁵ Em entrevista dada ao *Estadão*, Martel esclarece o seguinte:

Artistas buscam inspirações em muitas fontes. Um único exemplo: *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, é baseada num episódio do *Decameron*, de Boccaccio (sic). Não apenas a premissa – garoto encontra garota de família inimiga –, mas quase todos os detalhes da trama. Você vai acusar Shakespeare de plágio? A premissa maravilhosa

⁵ Disponível em: <<http://tvig.ig.com.br/cinema/moacyr-scliar-discute-polemica-sobre-plagio-de-seu-livro-que-deu-origem-a-filme-indicado-ao-oscar-50f4087b00fbf856b7000>> Acesso em: 20 maio 2016.

de Scliar me inspirou a escrever um livro muito diferente do dele. Não é segredo. O texto mencionado está na internet há dois meses. Foi publicado inclusive pelo maior jornal canadense, National Post, e, numa versão menor, pelo Sunday Times, de Londres, uma semana depois de eu ganhar o Booker Prize. Por falar nisso, você viu *E la Nave Vã*, de Fellini? Eu não, mas vi um pôster do filme. Nele, há um homem num barco salva-vidas com um rinoceronte. Será que haveria o mesmo escândalo se eu dissesse que me inspirei nele? Ou se dissesse que me inspirei na Arca de Noé? Artistas emprestam e pegam emprestado. Uma resenha de um livro de Scliar me inspirou. Sinto por ele respeito e admiração. Somos ambos escritores tentando encantar e mudar o mundo com nossas histórias.⁶

As relações intertextuais são cruciais às artes. E o assunto já foi narrativizado por autores como Jorge Luis Borges em seu conto “A Biblioteca de Babel” e “Pierre Menard, o autor de Quixote”, além de outros textos como *Beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. Como bem define Linda Hutcheon “a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experimentamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Além de *Max e os felinos*, o texto de Martel nos remete a outras referências literárias: a narrativa de *Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, sendo que um dos personagens do conto de Poe se chama Richard Parker, tal qual o tigre de Bengala de Pi. No conto de Poe, Richard Parker é um marinheiro que, após se amotinar no navio baleeiro Grampus, sobrevive ao naufrágio do navio em uma tempestade para ser canibalizado por seus companheiros; o nome do personagem de Poe associa-se a outro Richard Parker, um marinheiro que teria realmente sido vítima de canibalismo.⁷ Em termos de narrativa de viagem, o romance também nos remete a *Moby Dick* de

⁶ Ver “Acusado de plagiar Scliar, Yann Martel se defende”. Entrevista dada ao Estadão em 7/11/2002. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2002/not20021107p2691.htm>> Acesso em: 20 maio 2016.

⁷ Ver *The New York Times on the web The Ultimate Taboo*, Claude Rawson. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/books/00/04/16/reviews/000416.16rawsont.html>> Acesso em: 20 maio 2016.

Herman Melville, com a história do naufrágio e da narrativa em primeira pessoa pelo protagonista Ishmael. No mesmo gênero temos *Robinson Crusoe* de Defoe, onde o naufrágio, canibalismo e a sobrevivência são elementos comuns entre as narrativas.

Outra questão correlata ao gênero “narrativa de viagem” é o uso de vários níveis narrativos para o relato da história, como espécie de engendramento narrativo. Tanto o filme como o romance potencializam a importância do ato de narrar, utilizando vários extratos narrativos. No romance temos quatro níveis narrativos: o autor implícito não nomeado; Pi, o sobrevivente do naufrágio; o relato de um dos japoneses da companhia seguradora; e em menor grau, pois apenas é mencionado como uma das primeiras fontes da história de Pi, temos Mamaji ou o nadador. No texto fílmico temos cinco níveis narrativos, pois além dos quatro já mencionados, tem-se o aparato cinematográfico como outra instância narrativa.

O narrador-câmera pode ser definido pela montagem do filme, reveladora da interferência do narrador na organização dos eventos da história. Na edição ou na montagem, diferentes planos, situados em um segmento espaço-temporal, podem ser articulados de forma subsequente e sequências podem ser organizadas, não apenas linearmente, mas também em uma variedade de formas. A montagem, determinada pela forma como uma história é contada, aponta para a existência de um mediador que organiza os eventos da história no tempo e no espaço: o narrador. O termo narrador não está necessariamente associado a uma individualidade, mas revela a presença de um agente organizador da diegese. A primeira sequência do filme de Ang Lee nos remete ao narrador câmera. A sequência apresenta imagens do zoológico anteriores ao relato de Pi, ou seja, imagens produzidas pelo narrador câmera e não pela narrativa indireta do escritor ou pelo *voz over* de Pi.

Além da edição, outras técnicas também indicam a presença de um narrador. Aqui incluo a focalização, a *mise-en-scène*, a cinematografia e o uso do som. Os estudos de Genette sobre

perspectiva levaram à definição do focalizador no cinema.⁸ Através do focalizador é possível distinguir-se a atividade do narrador que organiza as ações do universo ficcional, da atividade dos personagens enquanto posição que eles ocupam no texto e através da qual a ação é vista. O focalizador é o agente que vê e sente e é através de sua sensibilidade que o espectador de um filme pode entender as emoções dos personagens e a visão que eles têm do mundo ficcional, sem que a manipulação do narrador se torne visível. Enquanto que no romance, o pensamento e as ações dos personagens são intermediados pelo discurso direto ou indireto do narrador, no cinema ocorre um apagamento dessa intermediação através da focalização dos eventos pelo próprio personagem, sem a aparente intermediação do narrador. Em relação à *mise-en-scène* podemos incluir todos os elementos previamente selecionados e anteriores à filmagem, tais como iluminação, cenário, vestuário, maquiagem e posicionamento dos atores, carregando alta carga semântica. Finalmente temos elementos da cinematografia como o enquadramento dos planos, a movimentação da câmera e uso de lentes. A conjunção destes elementos nos permite perceber o aparato cinematográfico como um sistema narrativo, independente dos narradores da diegese propriamente dita, ou o que chamamos mais comumente como narrativa em *voz over*.⁹

No caso específico do filme *As aventuras de Pi*, duas sequências demonstram a importância deste sistema narrativo para a compreensão das diferenças entre o texto fílmico e o texto literário em termos de suas possíveis significações: a primeira é a sequência em que Richard Parker, em uma espécie de *flashback*, relembra os animais durante o naufrágio. O tigre focaliza, nas profundezas do Pacífico, os animais e a família de Pi, ao afundarem durante o naufrágio. A sequência se apresenta como uma memória traumática da perda. Mas obviamente o tigre não poderia ter visto o naufrágio da

⁸ Focalizador é aqui utilizado como o personagem através do qual sentimos e não apenas vemos as ações. Ver Corseuil (2001, p. 67-79).

⁹ Ver Corseuil (2003, p. 295-304).

família de Pi, de forma que a sequência vem corroborar a ideia de que Richard Parker é fruto da imaginação de Pi, como espécie de *alter ego*, criado para que Pi pudesse sobreviver ao trauma da violência.¹⁰ A segunda sequência é o final do filme, em que a câmera enquadra o sorriso do escritor ao ler o relatório dos japoneses ao surpreender-se com o fato de eles terem escolhido a história fantástica dos animais e não do assassinato da mãe pelo cozinheiro. A essa segunda história podemos chamar de a história real: temos uma abertura de câmera e a rápida leitura, em voz *off*, atestando que, para os japoneses, “a sobrevivência de um garoto com um tigre de Bengala durante 227 dias no Pacífico é única na história de naufrágios”. Ao finalizar a leitura o escritor sorri e confirma ao espectador duas possibilidades: 1. a de que os japoneses preferiram relatar a história dos animais e 2. a possibilidade de que talvez a história real, da morte, carnificina e canibalismo só tenha sido contada ao escritor e nunca aos japoneses. Nesse último caso, poderíamos concluir que o laço de confiança entre Pi e o escritor canadense seja mais estreito no filme do que no livro. No final do romance, sabemos que o escritor só soube da segunda versão do naufrágio via transcrição de fitas e relatórios disponibilizados ao escritor pelos próprios japoneses da companhia seguradora que entrevistaram PI em um hospital mexicano. Ou seja, no romance, Pi nunca contou ao escritor a versão real, por falta de coragem ou confiança, ou pela impossibilidade de superar o trauma da perda ou até mesmo pela incapacidade de relatar os atos de canibalismo.

Canibalismo, Piscinas e Pós-Colonialismo

A partir da cena traumática da perda, do naufrágio e do canibalismo, o cozinheiro adquire centralidade na narrativa, tanto no romance como no filme, sugerindo uma possível chave de leitura pós-

¹⁰ Ver dissertação de mestrado (BRONISLAWSKI, 2015).

colonialista para a história de Pi. O cozinheiro estaria associado à imagem da França como império cultural e econômico na Índia, mais especificamente em Pondicherry, lugar de nascimento de Pi. Além da figura do cozinheiro, o nome do nadador, Piscine Molitor Patel, nos remete também à França, ao glamour que cercava a piscina mais famosa de Paris da década de 1930, vinte anos antes da independência de Pondicherry da França. No romance temos uma interessante descrição sobre o processo que dá origem ao nome do protagonista e às raízes de seu nome,

Graças à administração colonial, Mamaji passou dois anos estudando em Paris. Foi a melhor época da vida dele. Era o início dos anos 1930, quando os franceses ainda estavam tornando Pondicherry tão gaulesa quanto os ingleses tentavam tornar todo o resto da Índia britânico. Não lembro exatamente o que Mamaji estudou. Algo ligado ao comércio, suponho. Ele era um excelente contador de histórias, mas elas não incluíam nada sobre os estudos, torre *Eifel*, *Louvre* ou os cafés do *Champs-Élysées*. Tudo o que contava tinha a ver com piscinas e competições de natação. Por exemplo: havia a piscina *Deligny*, a mais antiga da cidade, construída em 1796 [...] Mas, aos olhos de Mamaji, nenhuma delas se equiparava à piscina Molitor. Na verdade, aquela era a glória aquática de Paris, aliás, de todo o mundo civilizado.

Foi assim que surgiu meu nome quando cheguei a este mundo, um último e bem-vindo acréscimo à família, três anos depois do nascimento de Ravi: Piscine Molitor Patel, nascido em 1961, sete anos após a independência de Pondicherry. (MARTEL, 2012, p. 23)

No filme temos também uma longa sequência explicativa da origem do nome “Piscine Molitor”, onde a câmera e a narrativa em voz *over* constroem um panorama da França da década de 1930 e o glamour associado às elegantes construções francesas. O nome de Piscine Molitor sugere duas leituras, não necessariamente antagônicas: 1. ressoa uma influente cultura colonialista francesa; e 2. revela a arbitrária escolha de um nome, Piscine Molitor, transformado em Pi (número matemático) ao longo de sua juventude. A arbitrariedade dos nomes realçada no romance ilustra a ausência de sentidos do momento contemporâneo. Observemos que o nome do tigre de Bengala, Richard Parker, também é uma casualidade, pois

CORSEUIL, Anelise R. A viagem, a memória e processos de adaptação em *As aventuras de Pi: A sobrevivência através do ato de narrar*. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 56-70.

Data de edição: 31 jul. 2016.

decorre de uma irônica troca de nomes. Nesse caso a pletora de nomes, narrativas e histórias que se justapõem no romance e de forma menos significativa no filme, sem uma aparente hierarquização ou sentido profundo, podem sugerir essa leitura contemporânea do romance, *As aventuras de Pi*, como uma narrativa predominantemente pós-moderna.

Uma segunda questão é o ato canibal executado pelo cozinheiro francês, que é rapidamente narrado por Pi. Se no período das grandes viagens de navegação o canibalismo foi utilizado por viajantes europeus para definir o outro, o indígena, como selvagem, *As aventuras de Pi* inverte os papéis ao colocar o cozinheiro francês como o selvagem e os indianos como os civilizados e vegetarianos. As elaboradas descrições de canibalismo do período do descobrimento das Américas reproduziam com fidelidade o que o narrador tinha visto, surgindo com o relato de Colombo sobre os encontros com os caribes, como ficaram conhecidos, dos quais deriva o termo "canibal" (WASSERMAN; CORSEUIL, 2010, p. 195). Para as autoras, a narração e as ilustrações mais dramáticas talvez sejam de Hans Staden, no relato sobre os meses em que foi prisioneiro de uma tribo brasileira, enquanto era preparado para o sacrifício, relato esse escrito por um amigo ao retornar ao seu local de origem, na Alemanha, e ilustrado por outra pessoa de acordo com sua orientação. Acusações de canibalismo eram, então, comuns, sempre no intuito de rotular inimigos com o símbolo da selvageria (WASSERMAN; CORSEUIL; 2010; p.196-197). A partir deste contexto histórico-cultural sobre o canibalismo, podemos interpretar a figura do cozinheiro como o grande representante da cultura gastronômica francesa, aquele capaz de comer de tudo, cujo gosto e conhecimento culinário ultrapassam o de qualquer outra cultura ocidental ou oriental. A narrativa de Pi nos ofereceria, assim, uma inversão de lugares, onde a bestialidade é ocupada não pelo colonizado, o Indiano, mas pelo Francês, o colonizador.

Gostaria de concluir com uma análise da sequência final do romance e do filme. Enquanto o romance justapõe narrativas tão

dísparos quanto a narrativa direta do escritor canadense, em itálico, da narrativa indireta desse mesmo escritor ao narrar fatos da vida de Pi e da transcrição das fitas dos japoneses, bem como de seus relatórios, além de várias alusões à mediação de Mamaji, “um grande contador de histórias”, o filme parece tecer uma narrativa mais unívoca, mas não menos sugestiva, em que todas essas vozes se entrelaçam através da diegese: as duas histórias, Pi com seus animais, e a outra versão da viagem, inenarrável e real, parecem fundir-se melhor no filme através da presença do escritor e para quem o protagonista finalmente revela um grande segredo, o segredo do trauma. Ao confidenciar a história do trauma diretamente ao escritor, sem a ajuda de fitas gravadas e posteriormente transcritas ao (leitor), como ocorre no romance, o filme nos coloca mais perto da focalização de Pi e resgata uma dimensão afetiva inexistente no romance. Concluiria sugerindo que, se o romance apresenta uma visão mais pós-moderna e fragmentada das narrativas que compõem nosso universo real e imaginário, o filme revela um olhar mais humano e afetivo. No filme, as duas histórias se unem de forma que uma não sobreviva sem a outra. Nesse sentido, o filme dá uma dimensão humanista para o sofrimento e o trauma. O filme não nos apresenta apenas mais um relato de um naufrago dentre canibais, mas dá a essa narrativa uma dimensão psíquica e humana, pois que ela só faz sentido e só pode ser contada através dessa outra história de animais, de forma que a perda e o trauma assumem no filme uma dimensão maior e mais significativa. A adaptação fílmica situa, desta forma, o texto literário em contextos narrativos e culturais diferenciados, para audiências mais abrangentes, mas não menos significativos. Igualmente importante, ambas as obras reatualizam a narrativa sobre canibalismo, dando a ela um significado político, pós-colonialista, resignificando as narrativas de viagem, o canibalismo e o exotismo, onde indianos e franceses são justapostos, sem, no entanto, abdicar do sentido afetivo do ato de narrar, como cura para o trauma, que aqui pode ser visto no sentido mais subjetivo, mas não menos político.

REFERÊNCIAS

BRONISLAWISKI, P. *"I'll tell you a story that will make you believe" in narratives: the role of metafiction in the novel and in the film Life of Pi*. (Dissertação de Mestrado). Curso de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários/UFSC, 2015.

CORSEUIL, A. R. Literatura e cinema. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá/UEM, 2003, p. 295-304.

_____. John Huston's adaptation of James Joyce's "The Dead": the interrelationship between description and focalization. *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 7, p. 67-79, 2001. Disponível em: <file:///C:/Dialnet-JohnHoustonsAdaptationOfJamesJoycesTheDead-4925255.pdf>. Accesses on: May 20, 2016.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2013.

JAMESON, F. "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review*, 146, p. 53-92, July-August 1984

HUYSEN, A. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.

LANDSBERGH, A. *Prosthetic memory: the logics and politics of memory in modern American culture*. (Tese de Doutorado), University of Chicago, 1996.

LEE, A. *As Aventuras de Pi*, filme. Diretor Ang Lee. Roteiro David Magee. 2012. 2h.07minutos.

MARTEL, Y. *As aventuras de Pi*. Trad. Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

REICHMANN, B. T. Variações intermediáticas: adaptação como transposição cômica e como animação de contexto cultural. *Crítica Cultural*, v. 10, p. 269-281, 2015.

WASSERMAN, R.; CORSEUIL, A. Canibais Viajantes. In: *Cinema, globalização e interculturalidade*. Andréa França e Denilson Lopes (Orgs). Chapecó: Argos, 2010. p. 193-218.

CORSEUIL, Anelise R. A viagem, a memória e processos de adaptação em *As aventuras de Pi*: A sobrevivência através do ato de narrar. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 56-70.
Data de edição: 31 jul. 2016.

The New York Times on the web The Ultimate Taboo, Claude Rawson.
Disponível em: <<https://www.nytimes.com/books/00/04/16/reviews/000416.16rawsont.html>> Acesso em: 20 maio, 2016.

WHITE, H. *The content of the form: narrative discourse and historical representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.