



ESTADUAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS - III
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS

RENATO DA SILVA OLIVEIRA

**AS FANTÁSTICAS VIAGENS DE *RIP VAN WINKLE*: ALEGORIA
E TEMPO NA LITERATURA E NO CINEMA**

Guarabira

2015

RENATO DA SILVA OLIVEIRA

**AS FANTÁSTICAS VIAGENS DE *RIP VAN WINKLE*: ALEGORIA E
TEMPO NA LITERATURA E NO CINEMA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentando ao Curso de Graduação em
Letras da Universidade Estadual da Paraíba,
como requisito à obtenção do título de
graduado em Letras.

Área de concentração: Cinema e Literatura

Orientador: Prof. Ms. Auricélio Soares
Fernandes.

Guarabira

2015

O231f Oliveira, Renato da Silva
As fantásticas viagens de Rip Van Winkle: alegoria e tempo
na literatura e no cinema. [manuscrito] / Renato da Silva Oliveira.
- 2015.
58 p. : il. color.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2015.
"Orientação: Auricélio Soares Fernandes, Departamento de
Letras".

1.Texto literário. 2. Arte Fílmica. 3. Alegoria I. Título.

21. ed. CDD 400

RENATO DA SILVA OLIVEIRA

AS FANTÁSTICAS VIAGENS DE RIP VAN WINKLE: ALEGORIA E TEMPO NA LITERATURA E NO CINEMA

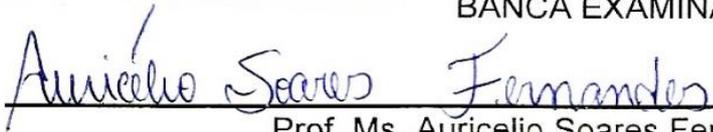
Trabalho de Conclusão de Curso apresentando ao Curso de Graduação em letras da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de graduado em Letras.

Área de concentração: Cinema e Literatura

Orientador: Prof. Ms.. Auricélio Soares Fernandes.

Aprovado em: 25, 11, 15

BANCA EXAMINADORA



Prof. Ms. Auricélio Soares Fernandes (orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr^a Rosângela Neres Araújo da Silva
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Ms. Eveline Alvarez dos Santos
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A Giselle, que me fez conhecer um dos melhores
sentimentos que existe, por estar sempre
ao meu lado me orientando e por ser a principal
responsável pelo meu amadurecimento, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em quem eu creio e que me deu a coragem e persistência necessária para encarar todos os problemas que surgiram durante a graduação e por ter colocado durante esta experiência pessoas que contribuíram de forma positiva na minha formação.

A minha namorada, Giselle, gostaria de agradecer pelo amor, companheirismo, amizade e carinho. Pela força nos momentos difíceis, pelas palavras e por toda a confiança quando diz acreditar que eu farei muito sucesso na vida acadêmica e profissional.

A minha mãe e meu irmão que sempre estiveram presentes em minha vida, me socorrendo nos momentos de aflição ou de esquecimento e me salvando quando eu corria o risco de perder algumas oportunidades de grande relevância para a minha vida acadêmica.

Gostaria de agradecer aqui, aos meus amigos, Antônio, Jusieux, Janielly e Ana Márcia que desde o início do curso foram meus companheiros em todas as atividades acadêmicas, meus cúmplices e que suportaram minha sinceridade.

Aos meus professores de literatura, como João Paulo Fernandes que me fez perceber o verdadeiro significado da literatura na vida de um ser, quando eu, que iniciava o curso de Letras tinha lido pouquíssimos textos literários; à Monaliza Rios que me apresentou o conto que é objeto deste trabalho e por provocar em mim o gosto pela literatura em língua inglesa e quero agradecer principalmente ao meu orientador Auricélio, que serei eternamente grato por tudo que me proporcionou nas aulas de literatura inglesa, americana e nas discussões sobre linguagem audiovisual. Agradeço também por ter sempre exigido que eu tivesse uma visão crítica sobre qualquer leitura literária e por incentivar, acreditar, indicar os caminhos e pela paciência para a concretização deste trabalho.

Agradeço a Rosangela Neres, que foi coordenadora de um projeto que participei e que é uma professora espelho para qualquer pessoa que deseja atuar na docência pelo profissionalismo, educação e sensibilidade com todos. Às professoras Eveline Alvarez e Rosycleia Dantas que durante a graduação foram essenciais para minha formação como professor, por todo o aprendizado sobre a Língua Inglesa e por me apresentarem diversas maneiras de lidar com o ensino de língua.

“Nossas alucinações são alegorias da realidade”

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

Este trabalho tem como finalidade realizar uma análise comparativa do conto “Rip Van Winkle”, de Washington Irving (1819) com a adaptação fílmica “O Dorminhoco” de Francis Ford Coppola, de 1987. A partir do pressuposto de que existe um diálogo entre o texto literário e a arte fílmica, embora cada obra possua suas particularidades, todas as outras artes que derivam da original possuem a sua importância estética, mesmo pertencendo à outra época e contexto sociocultural. Dessa forma, pretendemos observar as divergências e convergências entre conto e filme, realizando assim, um diálogo entre a literatura e o cinema e buscando observar o fantástico e a alegoria presente nas respectivas obras. Esperamos a partir deste trabalho, obter resultados que mostrem as diferentes características entre cada tipo de discurso que aqui abordamos, observando o fantástico-estranho e o maravilhoso e os elementos alegóricos existentes no conto e na adaptação, possibilitando assim, levantar questionamentos, caminhos e interpretações para analisar ambas as artes.

Palavras-Chave: Adaptação. Fantástico. Alegoria.

ABSTRACT

This paper aims to conduct a comparative analysis of the short story "Rip Van Winkle" by Washington Irving from 1819 and the film adaptation "The Sleeper" by Francis Ford Coppola from 1987. We know that there is a dialogue between the literary text and the filmic art, even though each piece has its particularities, all other arts that derive from the original have their aesthetic importance, although belonging to another time and sociocultural context. This way, we intend to look at the differences and similarities between the short story and the film, thus performing a dialogue between literature and cinema and seeking to observe the fantastic and the allegory present in both works. We expect from this work to obtain results that show the different characteristics of each type of speech that we address here, watching the strange and wonderful fantastic, the allegorical and metafictional elements existing in the story and adaptation, thus allowing raise questions, paths and interpretations for analyze these arts.

Key -words: Adaptation. Fantastic. Allegory.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. A SOCIEDADE AMERICANA NOS SÉCULOS XVIII E XIX	13
2.1 Os movimentos políticos de independência nos EUA.....	13
2.2 O Romantismo Americano	14
2.3 Recepção Crítica e análise de <i>Rip Van Winkle</i>	17
3. AS FANTÁSTICAS ALEGORIAS DE <i>RIP VAN WINKLE</i>	22
3.1 Pressupostos teóricos sobre o Fantástico.....	22
3.3 A alegoria e suas categorias.....	31
3.4 Leitura alegórica e alegórico-simbólica em Rip	35
4. CINEMA E LITERATURA	42
4.1 A narrativa cinematográfica.....	42
4.2 Pressupostos sobre Adaptação	44
4.3 Discutindo a adaptação de <i>Rip</i>	48
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	56

1. INTRODUÇÃO

Washington Irving (1783-1859) escritor romântico e norte-americano nasceu na cidade de Nova Iorque, no momento em que o seu país tinha apenas sete anos de existência. Ficou conhecido por seus contos "The Legend of Sleepy Hollow" e "Rip Van Winkle". O grande sucesso de sua obra, Rip Van Winkle se encontra no livro *The Sketch-Book* "Caderno de esboços" de 1819. O conto foi escrito durante um período em que Irving morava na Inglaterra e relata os tempos antes e após a revolução norte-americana baseado em contos germânicos que ele conheceu, ouviu e aprendeu durante um período que passou na Europa.

O autor é considerado o precursor do gênero "short story", suas obras são caracterizadas pela literatura fantástica, por lendas e pelo folclore do povo norte-americano. "Washington Irving representou um elo importante entre a cultura europeia e a nascente cultura autônoma dos Estados Unidos". (VASCONCELOS, HAFEZ, 2006, p. 6).

Em 1987 a história do anti-herói¹ de Irving ganhou uma adaptação do produtor, roteirista e cineasta norte-americano Francis Ford Coppola que foi intitulada "O Dorminhoco". O autor é mais reconhecido internacionalmente por dirigir uma das mais aclamadas trilologias da história do cinema, *The Godfather*.

Em "O Dorminhoco", Coppola junta todas as características do teatro infantil e de filmes experimentais, para realizar uma releitura de Rip, criando um universo de fábula infantil. Esse projeto fez parte de uma série de TV americana chamada *Faerie Tale Theatre* (Teatro dos Contos de Fada), na qual a ideia era recontar contos de fadas em versões mais requintadas, com aspectos de cinema.

A série americana foi criada pela atriz Shelley Duvall² e exibida no Brasil pela TV Cultura de 1982 a 1987; cada episódio era um conto diferente, além de Rip Van

¹ Anti-herói: Pessoa ou personagem de ficção à qual faltam os atributos físicos ou morais geralmente atribuídos aos heróis.

² Shelley Alexis Duvall (Houston, 7 de julho de 1949) é uma atriz norte-americana que iniciou sua carreira na década de 1970, interpretando personagens estranhas nos filmes de Robert Altman, e mais tarde acabou estrelando filmes de Woody Allen, Stanley Kubrick, Terry Gilliam e Tim Burton.

Winkle, foram apresentados Cinderela, Branca de Neve, Rapunzel, João e o pé de feijão, a bela e a fera, entre outros, todos com no máximo 60 minutos de duração. Entre os diretores que fizeram parceira com a Shelley Duval estava Tim Burton que produziu o episódio de Aladim e sua lâmpada mágica.

Neste trabalho iremos discutir o diálogo entre o conto de Washington Irving e a adaptação de Coppola observando que mesmo ambos retratando do mesmo personagem e enredo, apresentam muitas divergências. As obras foram publicadas em diferentes contextos socioculturais, o conto em 1819, e o filme em 1987, dessa forma perceberemos que cada autor criou sua obra com as particularidades que os definem no âmbito social de uma época.

A adaptação mesmo sendo uma obra derivativa possui uma carga de significado diferente do conto. Através da linguagem audiovisual a obra de Coppola possibilitou que houvesse mais interpretações e visões sobre Rip Van Winkle. De acordo com WOOLF (1926), “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontram expressões nas palavras. (apud HUTCHEON, 2011, p. 23).

No desenvolvimento do presente trabalho, apresentaremos discussões sobre o fantástico e suas categorias em ambas as obras, observando em que aspectos se encontram os elementos dessa categoria narrativa e como isto contribui para o esclarecimento dos acontecimentos sobrenaturais na narrativa e na adaptação.

Em “Rip Van Winkle” e “O Dorminhoco” os autores propõem ao leitor e espectador uma reflexão da situação do povo americano antes e depois da Guerra da Independência dos Estados Unidos. A partir da Alegoria discutiremos como o enredo das obras reflete este momento histórico do país observando os elementos alegóricos e simbólico-alegóricos.

Através da linguagem Verbal de grafia alfabética e da linguagem audiovisual analisaremos também a transposição da narrativa de Irving para a adaptação de Coppola observando os personagens, a ambientação, o tom, o narrador e destacando a originalidade de ambas as obras.

2. A SOCIEDADE AMERICANA NOS SÉCULOS XVIII E XIX

2.1 Os movimentos políticos de independência nos EUA

No século XVIII os Estados Unidos estavam numa crise que alertava sobre o possível fim da monarquia. Houve diversos combates na busca de novos princípios políticos, religiosos e filosóficos que sinalizavam a criação de um novo poder. Foi no território das treze colônias inglesas que ocorreram às primeiras manifestações contra a opressão monárquica. Esta iniciativa de experiência revolucionária acontecia enquanto as colônias desenvolviam uma política, economia e cultura própria.

Durante o século XVIII, as colônias britânicas da América do Norte em crescimento criaram inevitavelmente uma identidade diferente. Cresceram enormemente em termos econômicos e culturais; praticamente todas tinham muitos anos de autonomia. Na década de 1760 a sua população combinada ultrapassava 1.500.000 – ou seis vezes a população de 1700. Contudo, a Inglaterra e a América só iniciaram um processo explícito de separação em 1763, mais de um século e meio após a fundação da primeira colônia permanente em Jamestown, Virgínia.”. (DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS, 2012, p. 56).

A liberdade política e econômica das treze colônias só aconteceu devido o envolvimento da Inglaterra em guerras pela Europa. A Guerra dos Sete Anos, entre os anos de 1756 e 1763, ocorreu pela disputa entre a França e a Inglaterra por territórios coloniais, todos os gastos dos conflitos entre esses países serviram para as colônias investirem nas leis, como a Lei do Açúcar em 1764, que elevou todas as tarifas do açúcar; a Lei do Selo em 1765 que cobrava taxas sobre qualquer papel impresso para jornais, documentos, etc; e a Lei do Chá em 1773, que obrigava os americanos a consumirem chás vindos apenas de embarcações britânicas.

De acordo com “Esboço da História Americana” do Departamento do Estado dos Estados Unidos, em 1774 a Inglaterra decretou um novo conjunto de leis chamado Leis Intoleráveis devido à revolta das treze colônias contra o monopólio do chá, fechou o porto onde aconteceu a revolta e exigiram uma indenização do chá destruído por causa do alojamento de tropas na cidade de Boston. (DEPARTAMENTO DO ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS, 2012, p. 63). A partir dessa perseguição no Primeiro Congresso Continental da Filadélfia os colonos

Thomas Jefferson³ e Benjamim Franklin⁴ entre outros redigiram um documento que exigia a revogação das leis intoleráveis, posteriormente em 1775 no Segundo Congresso resolveram definitivamente romper com a Inglaterra.

Apoiadas pelos Franceses as Treze Colônias entraram em conflito com a Inglaterra, os confrontos foram marcados pela chamada Guerra da Independência. Quando os americanos venceram a guerra, em 1783, tiveram o reconhecimento como independentes através da assinatura do Tratado de Versalhes. Em 1787 determinaram a criação de uma República federalista e em 1789 George Washington foi eleito o primeiro presidente dos Estados Unidos.

A guerra revolucionária com a Inglaterra garante aos ex-colonos a tão sonhada autonomia política e econômica capaz de garantir a esses agora cidadãos norte-americanos o direito à “vida, liberdade e à busca da felicidade”, como tão explicitamente está exposta em sua Declaração de Independência”. (GOMES, 2009, p. 47).

Esta guerra é um marco na história mundial que representa a passagem do século XVIII para o XIX, a partir disso, estava na hora desta nação esquecer as tradições do velho mundo que foi caracterizado por muitas lutas e sofrimento e definir sua identidade a partir do que eram atualmente.

No início do século XIX, a população estadunidense cresce incontrolavelmente e os povos se estendem para todas as terras conquistadas do país, desta maneira estavam descentralizando o poder. Da mesma maneira estava a indústria com suas novas descobertas e invenções e a educação que cada vez mais tornava um interesse em comum na sociedade americana.

2.2 O Romantismo Americano

Durante essas lutas, nasce nos Estados Unidos uma nova literatura que irá representar a total potencialidade que o país possui e “vai desempenhar um imenso papel no posicionamento único que a cultura norte-americana terá no decorrer de

³ Thomas Jefferson foi o terceiro presidente (1801-1809) e o principal autor da declaração de independência (1776) dos Estados Unidos. Foi um dos mais influentes Founding Fathers (os "Pais Fundadores" da nação), conhecido pela sua promoção dos ideais do republicanismo nos Estados Unidos.

⁴ Benjamim Franklin foi um dos líderes da Revolução Americana, conhecido por suas citações e experiências com a eletricidade. Religioso, calvinista, e uma figura representativa do iluminismo.

todo o século XIX” (GOMES, 2009, p. 47). Um novo movimento chamado de “Romantismo” irá representar através de obras literárias a existência substancial norte-americana.

É no século XIX que surge a primeira grande geração de escritores nos Estados Unidos. Nomes como Washington Irving, James Fenimore Cooper, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau e Herman Melville formaram o primeiro grupo de autores que vão dar legitimidade à prosa norte-americana e iniciarão uma tradição literária que vai influenciar autores não só da América, mas do mundo inteiro. (GOMES, 2009, p.47-48).

O Romantismo nasceu no final do século XVIII e se estendeu durante todo o século seguinte. Todas as influências trazidas pelos autores norte-americanos eram heranças de um povo com que os Estados Unidos desejava romper, a Inglaterra. De acordo com McMichael (2001), o movimento literário teve origem na Europa, mas quando chegou na América alterou profundamente suas relações de sentido, visando a natureza como a fonte de bondade e o ser humano com fonte de corrupção. (apud GOMES, 2009, p.49).

Durante este período da literatura norte-americana, o conhecimento pela razão e pela experiência científica era rejeitado pelos autores. O romantismo trouxe uma grande contribuição para a literatura deste século, a “fé na percepção intuitiva”. Os românticos estavam interessados no inexplicável, nos mistérios da natureza e no excesso de emoção (GOMES, 2009, p. 49).

No final do século XVIII, os autores ainda não tinham um estilo narrativo único que representava a atual sociedade, nesta época as obras eram sermões e manifestos, foi a partir do Romantismo que surgiram os poemas, os contos e romances que realmente representavam os americanos. De acordo com Gomes (2009),

O primeiro autor que atinge esse propósito é Washington Irving (1783 – 1859). Pode-se dizer que Irving é o autor que desperta o interesse do mundo para a produção literária que estava se desenvolvendo nos Estados Unidos. Ainda assim, as obras do autor funcionam como um meio termo entre a sensibilidade romântica importada de Inglaterra e da Alemanha e a necessidade de construir uma mitologia na qual uma narrativa norte-americana pudesse se sustentar (p. 50)

O trabalho mais conhecido do autor é o *The Sketch Book of Geoffrey Crayon* publicado em séries entre 1819 e 1820 que traz uma inspiração de uma viagem à Europa, onde teve contato direto com o romantismo inglês e com contos alemães. A obra foi o primeiro livro norte-americano a fazer sucesso na América e na Europa. Irving escreveu 34 contos que retratavam o espírito folclórico para uma literatura em fase de fortalecimento, através de uma herança europeia. Os contos mais famosos da obra são *Rip Van Winkle* e *A Lenda do Cavaleiro sem cabeça*, intitulado em inglês como *The Legend of Sleepy Hollow*. “Na jovem história literária americana, a obra de Irving é inconstante. Perdendo pouco a pouco a verve satírica, ela oscila entre o tom romanesco, o humor leve por vezes excêntrico e a cor local dos costumes” (ROYOR, 2009, p.26).

Depois de Irving, na literatura norte-americana, James Fenimore Cooper abordou enredos inspirados na Guerra da Independência, como *O Espião* (1821), *Os pioneiros* (1823), *O último dos Moicanos* (1826) que retrata as guerras coloniais entre os franceses e Ingleses, entre outras obras.

Em seguida, destacava-se na literatura Edgar Allan Poe (1809 – 1849), que com sua “imaginação analítica” está entre os autores mais sombrios da história da literatura. Através de *O Corvo* (1845) “o narrador deleita-se no próprio desespero, numa lenta agonia romântica, criadora de símbolos”. (ROYOR, 2009 p.33). Além desta obra que é seu maior sucesso, Poe publicou *O barril do amontilhado* (1846), *Ligeia* (1838), *A queda da casa de Usher* (1839), entre outras obras que o caracterizou como mórbido e provocador.

Na tentativa de buscar uma voz genuína para uma literatura em formação, outros autores decidiram experimentar estilos de escrita que nem sempre se relacionavam diretamente com a natureza ou temas essencialmente norte-americanos. Ao contrário de Emerson, Thoreau e Cooper, por exemplo, alguns escritores voltaram-se para o estudo de aspectos mais sombrios da natureza humana, em que a valorização do self não aproxima o homem do divino, mas de seus temores e aspectos mais sombrios. (GOMES, 2009, p. 59).

Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864) também é dos autores que representou os Estados Unidos por meio da ficção. O autor sempre transcrevia seus textos da dolorosa herança cultural de uma colônia puritana, a Nova Inglaterra. Através de *O jovem Godman Brown* (1846) e *A letra escarlata* (1850) o autor “filia-se ao espírito

do romantismo ao fazer ressurgir a “verdade do coração e a energia interior de personagens em luta contra a alienação que os submete a um poder sombrio” (ROYOR, 2009, p.36).

Ainda, citamos também nesse mesmo contexto, Herman Melville, conhecido mundialmente pela obra *Moby Dick* (1852), que inicialmente não teve uma boa aceitação como arte mesmo com o sucesso fácil de seus relatos de aventuras no mar. *Moby Dick* é a metáfora da humanidade, em que o narrador volta toda sua atenção. Além desta, Melville escreveu o *Vigarista* (1857) que é uma fábula ambientada num barco do Mississippi. (ROYOT, 2009, p.37).

Durante muito tempo houve comparações que colocavam a literatura de um país como superior ou inferior a outra. Com o surgimento da literatura norte-americana, muitos críticos estavam a apreciá-la na intenção de compará-la à inglesa. Entretanto, mesmo apresentando características e heranças da literatura inglesa, a literatura norte-americana conseguiu sua identidade e fugiu dos padrões europeus.

2.3 Recepção Crítica e análise de *Rip Van Winkle*

Rip Van Winkle, descendente de holandeses, morava numa pequena vila aos pés das montanhas Catskill, em Nova York. Um ser amigável, mas preguiçoso, amado por todos, exceto por sua esposa, a senhora Dame Van Winkle. Num dia de outono, depois de muitas brigas, foge de casa por causa de sua esposa que estava sempre mal humorada, ele começa a vagar nas montanhas com seu único e fiel amigo, o seu cão chamado Wolf.

Após se encontrar com um homem de vestes estranhas pedindo ajuda para carregar um barril, é levado para um lugar estranho, um anfiteatro⁵. Depois de beber na companhia de vários seres estranhos “com uma antiga roupa flamenca”, é levado para a sombra de uma árvore e cai num sono profundo. Depois de vinte anos ele acorda com a barba no comprimento dos pés e volta para a aldeia onde morava.

⁵ Anfiteatro: É uma arena oval ou circular rodeada de degrau a céu aberto.

Quando chega à sua casa percebe que tudo está velho e acabado, ver que na vila muita coisa mudou, o lugar onde costumava ficar com seus amigos não era o mesmo e no lugar de uma grande árvore havia uma bandeira com listras e estrelas. Descobre que seus amigos morreram numa guerra e que sua esposa morreu por ter arrebentado um vaso sanguíneo de tanto gritar com vendedores.

Todas as pessoas eram diferentes, conversavam sobre política, ele não percebia que havia ocorrido a Revolução Americana durante os anos em que esteve na aldeia. Foi reconhecido por um amigo e encontrou sua filha e o filho que era sua réplica e tinha o mesmo nome. Depois de esclarecer todos os acontecimentos e perceber a transformação que tinha ocorrido, continuou sua vida contando suas aventuras nas montanhas para as crianças.

O conto de Irving através de sua linguagem “comum” causou um grande impacto na literatura da época, devido a profunda reflexão crítica que o texto apresenta sobre a vida dos americanos. Como citado anteriormente, Irving foi o primeiro autor do Romantismo americano a conseguir retratar na literatura a cultura de seu povo.

O primeiro triunfo de Washington Irving é exatamente uma obra, em tom irônico, que procura arquitetar uma tradição para a mais nova metrópole dos Estados Unidos: Nova York. Como nativo da cidade Irving conhecia muito bem a origem holandesa da região e suas excentricidades. Assim, sob o pseudônimo de Diedrich Knickerbocker, o autor publica em 1809 *History of New York*. Trabalho de narrativa histórica, mas ao mesmo tempo satírico, este livro dá origem a uma geração de escritores inspirados pela paródia de Irving que viria a ser conhecida como a “Escola Knickerbocker” de literatura, muito conhecida em Nova York, nas primeiras décadas do século XIX. (GOMES,2009, p.49).

O conto foi encontrado entre os papéis de Diedrich Knickerbocker um bom e velho cavalheiro de Nova York que se interessava pela história holandesa da província e a cultura e costumes de seus colonos. Numa nota final que Knickerbocker escreveu sobre Rip Van Winkle, ele relata que ninguém sabe realmente se o que o protagonista viu nas montanhas é verdadeiro, mas o próprio Rip contou para Knickerbocker a história várias vezes num encontro entre os dois, o que o fez acreditar nela. Apesar desta crença, sempre que se discute sobre a veracidade da história há uma negação contra ela. Mesmo com muitas

especulações sobre a precisão do conto, através do folclore holandês o autor nos coloca a frente de uma obra que foi considerada inquestionável no sentido de autoria.

Desde 1819, *Rip Van Winkle* é caracterizado como o reflexo da formação da cultura americana e tem oferecido uma contribuição fundamental nas formações educacionais quando se tratando de temáticas sobre os Estados Unidos. Assim, *Rip*, tanto na literatura, quanto em outras artes, tem sido um apoio nos esclarecimentos sobre o início da política do país.

Em uma variedade de línguas e edições o conto se popularizou no mundo inteiro por apresentar em que se tornou os EUA depois de sua independência. A história também foi reflexo para o comércio, há diversas atrações turísticas que levam as pessoas à conhecerem as montanhas Catskill, o rio Hudson e jardins com o nome de Rip.

São diversas as discussões e interpretações que podemos realizar a partir dessa obra de Washington Irving. Se observarmos o comportamento de Rip e sua esposa, podemos perceber que o casal tem um perfil diferenciado para a época. De acordo com Nunes (2000), no século XVIII,

“homens e mulheres possuíam vocações específicas que indicariam diferentes lugares sociais. A vocação/natureza feminina estava dirigida à função materna e ao doméstico (privado), em função do destino que a “natureza” havia determinado à mulher. Ser de outra forma seria “antinatural” (p.37).

Partindo desta concepção se observarmos a Senhora Van Winkle, a personagem possuía um comportamento adequado ao que lhe era destinado na época, cumpria com seus deveres, mas estava sempre reclamando do comportamento de seu marido.

De manhã, à tarde e à noite, sua língua estava em ação sem trégua, reclamando de tudo o que ele dizia ou fazia. Rip só tinha um modo de responder: encolhia os ombros, balançava a cabeça, erguia os olhos, mas não dizia nada. Isso, porém, provocava uma nova enxurrada de queixas e só lhe restava, então, ir para fora de casa — o único lugar que realmente pertence a um marido dominado pela esposa. (IRVING, 2006, p. 63).

Para a época, o personagem principal não estava cumprindo com seu dever de marido, ao contrário, estava sempre fora de casa, fugindo de sua mulher e fazendo qualquer trabalho que não fosse o de sua família. “Numa palavra, Rip estava sempre pronto para cuidar dos negócios de quem quer que fosse, exceto dos dele próprio. Mas cumprir os deveres para com a família e manter sua fazenda em ordem, ele achava impossível”. (IRVING, 2006, p.62). Rip era um anticapitalista que preferia ter pouco para não se esforçar ou ter dificuldade. “Preferia definhir com um centavo a trabalhar por uma libra”, e dessa maneira vivia sua vida apenas com seu cão fiel, o único que sempre estava ao seu lado. Renaux, 2002, discute algumas características sobre o personagem.

Todas estas características anti-heroicas e cômicas que compõem a persona de Rip – tornando-o o oposto dos colonizadores holandeses de Nova York, tão econômicos, trabalhadores e prósperos quanto os puritanos da Nova Inglaterra, como também o oposto do herói idealizado da época romântico, viril e corajoso. (RENAUX, 2002, p.97).

O próprio nome do protagonista nos propõe uma reflexão sobre o seu comportamento no enredo. “Rip” em alguns países de língua Inglesa é utilizado como uma sigla escrita nas lápides⁶ de alguns mortos, em Inglês “Rest in Peace” em latim significa “Requiescat in pace”, que em português significa “descanse em paz”.

Partindo desta definição, Irving utilizou uma palavra que faz grande referência ao personagem, sua placidez e tranquilidade com que vivia em sua aldeia; o bom temperamento ao lidar com a senhora Van Winkle são características referentes ao seu próprio nome. Irving (2006) nos apresenta semelhantes distinções no trecho a seguir:

O grande defeito de caráter de Rip era uma insuperável aversão a qualquer tipo de trabalho útil. Não era falta de assiduidade ou perseverança, pois ele seria capaz de sentar numa rocha úmida, com uma vara, e ficar pescando o dia todo, sem uma queixa, mesmo que sua isca não fosse mordida nem uma só vez. (p.62)

O “descanse em paz” além de referir ao comportamento do protagonista, pode-se considerar que faz alusão ao sono de Rip nas montanhas Catskill depois de

⁶ Lápide é uma pedra que contém uma inscrição gravada para registrar a morte de uma pessoa, normalmente localizada sobre o túmulo ou anexa a ele.

“alguns” goles de licor, “por fim, seus sentidos se enfraqueceram, seus olhos se turvaram, sua cabeça foi gradualmente tombando e ele caiu num sono profundo” (IRVING, 2006, p. 69).

No nome do personagem também há o “Van” que é uma herança dos holandeses e é um indicativo de origem nobre, e o “winkle” que, de acordo com o dicionário *Lingualy*, significa “retirar a força”. Rip foi para as montanhas por causa de sua esposa que exigia que ele trabalhasse e como trabalhar não fazia parte dos seus propósitos, ele se sentiu forçado a caçar esquilos. O próprio nome “Dame” da senhora Van Winkle faz relação as mulheres que são apontadas para Ordens de Cavalaria e se tornam uma Dame. Tais Ordens valorizam a coragem e a dedicação na promoção da fé cristã e do bem comum. Em relação à personagem percebemos que ela sempre esteve preocupada com o comportamento de seu marido, querendo que ele se tornasse um homem comum que possuísse os mesmos interesses que os outros moradores da aldeia.

Essas descrições sobre as características de Rip e Dame são expostas por um narrador onisciente que sabe tudo sobre a história. De acordo com Gancho (1991), este tipo de narrador não apenas observa, mas narra o que se passa com os personagens e o que eles estão sentindo, de acordo com cada situação. (p. 27).

O conto de Washington Irving nos apresenta uma ambientação que se modifica ao decorrer do enredo. Podemos observar que antes da passagem de Rip pelas montanhas, o ambiente é caracterizado como uma aldeia antiga e casas castigadas pelo tempo, enquanto que, em sua volta, a casa estava abandonada e no lugar da pousada, local de conversa com os amigos, tinha um Hotel. Neste momento da narrativa, assim como o próprio Rip, o narrador deixa o leitor em dúvida da real situação do enredo, mas depois descreve que “Ao invés da grande árvore que costumava proteger a calma pousada holandesa, havia um mastro com uma bandeira; nela, uma estranha mistura de estrelas e listras”, (IRVING, 2006, p.72), assim conseguimos compreender a transformação que havia acontecido com aquele povo.

Assim como a ambientação varia durante o enredo da história, o tom da narrativa também se modifica pela forte ligação com o ambiente, as primeiras descrições do narrador constroem um efeito humorístico pelo modo em que são

apresentadas as relações entre os personagens. Durante o tempo em que Rip está nas montanhas, especificamente no anfiteatro, o ambiente possui uma caracterização sombria e melancólica, “havia algo estranho e incompreensível no desconhecido que inspirava medo e impedia a intimidade da conversa”. (IRVING, 2006, p.67). Depois da misteriosa experiência nas montanhas, Rip volta ao mundo real e todas as relações apresentadas pelo narrador resultam num tom satírico.

Cercaram-no, olhando-o dos pés à cabeça com grande curiosidade. Perguntaram em quem ele tinha votado. Rip arregalou os olhos, sem entender nada. Um homem puxou-o pelo braço e perguntou se ele era federalista ou democrata. (IRVING, 2006, p.72)

Com o protagonista agora confuso e sem entender estes questionamentos, a sátira é presente nos diálogos dos personagens devido às discussões sobre política. Rip não conhecia a democracia ou a federação, esta intervenção política tinha o objetivo de apresentar as mudanças ocorridas depois da independência dos Estados Unidos.

Na jovem história literária americana, a obra de Irving é inconstante. Perdendo pouco a pouco a verve satírica, ela oscila entre o tom romanesco, humor leve por vezes excêntrico e a cor local dos costumes. Depois dele, a paisagem americana não seria mais descrita com a única paleta de cores de Walter Scott. (ROYOT, 2009, p.26)

Como percussor do romantismo americano, Washington Irving trouxe em Rip essas características de sátira, humor e ironia aliando-se ao fantástico e a alegoria que discutiremos nos tópicos seguintes. A obra realiza uma crítica à sociedade americana da época, em meio às guerras, através da magia e dos costumes holandeses.

3. AS FANTÁSTICAS ALEGORIAS DE *RIP VAN WINKLE*

3.1 Pressupostos teóricos sobre o Fantástico

O ser humano convive com diversos fenômenos que são inexplicáveis há muito tempo. Dessa forma, os acontecimentos que fogem das leis naturais intrigam gerações e diferentes culturas. Estes fenômenos fazem com que o homem busque

explicações através da imaginação para aquilo que parece sobrenatural. Nesta vertente, a arte tem grande participação nas temáticas que envolvem estes mistérios. A literatura intencionalmente ou não, nos traz esta experiência que representa o inexplicável, estranho e o maravilhoso, que são subcategorias da denominada literatura fantástica.

Na tentativa de encontrar definições para a literatura fantástica, no final dos anos de 1960, Tzvetan Todorov apoiou-se em definições feitas anteriormente por diversos estudiosos e contribuiu com o conceito mais conhecido de “fantástico”. Suas discussões foram um marco para a Crítica Literária e chamaram a atenção de estudiosos do mundo inteiro. Mas antes de discutirmos sobre estes conceitos, devemos imaginar que, quando falamos sem nenhum embasamento teórico que algo foi fantástico, imaginamos que foi surreal, que o fato foge da normalidade ou da própria realidade, ou seja, o indivíduo se encontra numa hesitação que o próprio Todorov explica quando define o fantástico em suas discussões.

A literatura Fantástica apresentada no final do século XVIII, descrevia as experiências humanas da modernidade em meio a grandes transformações sociais e culturais, como exemplo, temos Washington Irving com seus contos *The Legend of Sleep Hollow* e *Rip Van Winkle* que descrevem essas experiências através de elementos fantásticos.

Quando discutimos sobre o fantástico, não observamos simples transferências que essa literatura pode provocar nos leitores, do real para o sobrenatural, ou seja, de um mundo para o outro, mas as manifestações sobrenaturais que podem provocar na vida real. Quando prevalecer a normalidade nos fatos ou ações cotidianas este é o melhor momento do fantástico se manifestar, mesmo que vagarosamente, este gênero pode percorrer um caminho significativo para ser o principal acontecimento do enredo. Pierrer Georges Castex 1951, pioneiro dos estudos sobre a literatura fantástica na França, destaca que,

O fantástico [...] é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angustias e dos seus horrores. (P.-G. CASTEX, 1951, p.8 apud, CESERANI, 2006, p.46).

Roger Caillois afirma que o fantástico viola o que mais parece imutável, essa aparição é essencial porque não deveria aparecer numa realidade estável, comum e que parece extremamente tranquilo. O autor afirma que o fantástico em sua definição é como algo inadmissível, inesperado numa realidade inalterável. Enquanto isso, Louis Vax, estudioso do surrealismo artístico, modifica os conceitos de Roger Coillois para o inexplicável, apresentando um “conflito” entre a realidade e o que parece possível e acrescenta em seu conceito que o fantástico possui a “sedução” como forte elemento em si mesmo.

Para impor, o fantástico não deve somente fazer uma irrupção no real, mas precisa que o real lhe estenda os braços, consista com a sua sedução (...) O fantástico ama aparecer a nós, que habitamos o mundo real no qual nos encontramos, de homens como nós, postos repentinamente na presença do inexplicável. (L. VAX, 1965, p.88 apud CESERANI, 2006,p.47).

Os conceitos expostos anteriormente serviram de base para que Todorov tomasse para si um conceito sobre a Literatura Fantástica. Na década de 1970, o autor expõe sua definição ao mundo e mesmo sendo alvo de muitas críticas, visto que sua definição era simples, abstrata ou restrita construiu um conceito claro e centrado para um assunto bastante amplo e discutido.

Em um mundo que, seguramente, é nosso, aquele que nós conhecemos, sem diabos, sem sílfides, nem vampiros, verifica-se um evento que, entretanto, não se pode explicar com as leis do mundo que nos é familiar. Aquele que percebe o evento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e, em tal caso, as leis do mundo permanecem aquelas que são, ou o evento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas então esta realidade é governada por leis de nós desconhecidas. (TODOROV, 2010, p.48).

Para Todorov, o fantástico só acontece quando estamos diante de um acontecimento sobrenatural que provoca uma hesitação em um ser que só conhece as leis naturais da vida. Este ser é o leitor que precisa considerar o mundo dos personagens como um mundo de viventes e hesitar observando se os fatos ocorridos são reais ou imaginários. Para Todorov (2010), “[...] o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor; e esta experiência deve

ser o medo” (p.16). Este medo para Todorov não é uma condição extremamente necessária, mas uma característica do gênero.

Segundo Ceserani (2006), a definição formulada por Todorov reduziu os diversos discursos como o filosófico, psicológico e literário a apenas um, o discurso literário e “retórico”. Além disso, o autor preferiu ser claro, objetivo e direto, construindo um sistema delimitando o assunto em três termos, o fantástico, o estranho⁷ e o maravilhoso⁸, que foram termos vagamente abordados anteriormente por estudiosos da área.

A literatura que corresponde ao fantástico-estranho apresenta acontecimentos sobrenaturais que no enredo não podem ser explicados racionalmente, mas ao longo da história, o personagem e leitor acreditam no sobrenatural e recebem ao final em esclarecimentos pelas leis naturais. Diferente do estranho-puro que apresenta fatos surpreendentes, mas podem ser explicados racionalmente e são entendidos pelo personagem e leitor, um estilo característico dessa categoria é o Horror.

O fantástico-maravilhoso narra acontecimentos sobrenaturais que extrapolam as forças naturais, sugerindo a presença do sobrenatural que é aceitável e não implica na reação dos personagens. O maravilhoso puro não causa reações nem no personagem, nem no leitor implícito. Os contos de fadas são caracterizados por esta categoria, já que não provocam nenhuma surpresa no leitor; são situações que não apresentam explicação e acontecem fora da nossa realidade, tempo e espaço.

De acordo com Ceserani (2006), primeiramente é necessário que exista o maravilhoso para que o fantástico consiga realizar uma hesitação no personagem e no leitor. É necessário expor o maravilhoso como ação e conseqüentemente o fantástico consiga o seu lugar no enredo como uma reação num ser que desconhece os acontecimentos que fogem das leis naturais (p.58).

⁷ “Os acontecimentos que com o passar do relato parecem sobrenaturais, recebem, finalmente, uma explicação racional. O caráter insólito desses acontecimentos é o que permitiu que durante comprido tempo o personagem e o leitor acreditassem na intervenção do sobrenatural”. (TODOROV, 2010, p. 25).

⁸ “Os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito. A característica do maravilhoso não é uma atitude, para os acontecimentos relatados a não ser a natureza mesma desses acontecimentos”. (TODOROV, 2010, p.30).

Além dessas discussões sobre o maravilhoso e o fantástico, os estudiosos também discutem sobre as relações que existem entre o fantástico e o medo. Como citamos anteriormente, de acordo com Todorov, “o medo está frequentemente ligado ao fantástico, mas não como uma condição necessária”. (TODOROV, 2010, p. 41) Mas para Roas, “o objetivo do fantástico vem a ser precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, [...] definitivamente, questionar a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos” (ROAS, 2012, p. 119 apud GARCIA, FRANÇA, PINTO, 2013, p.12). Para o autor, é através do medo que o leitor pode se encontrar num “estranhamento da realidade”, num espaço ameaçador que é essencial para que o fantástico realize o efeito necessário na tentativa de levar o leitor a uma transgressão causada pela percepção de que as situações, personagens e objetos pertencem a uma ordem diferente da realidade.

O relato fantástico nos situa inicialmente dentro dos limites do mundo que conhecemos, do mundo que (digamos assim) controlamos, para em seguida rompê-lo com um fenômeno que altera a maneira natural e habitual em que ocorrem os fatos nesse espaço cotidiano. E isso transforma tal fenômeno em impossível e, como tal, inexplicável, incompreensível. Em outras palavras, o fenômeno fantástico supõe uma alteração do mundo familiar do leitor, uma transgressão dessas regularidades tranquilizadoras às quais me referia antes. O fantástico nos faz perder o chão a respeito do real. E diante disso não cabe outra reação que não o medo. (ROAS, 2012, p.122 apud GARCIA, FRANÇA, PINTO, 2013, p.13).

Diante dessas discussões, observamos que mesmo Todorov e outros estudiosos franceses alegando que “o medo não é exclusivo do fantástico”; Roas afirma que mesmo não sendo exclusivo para o gênero, o medo é um efeito fundamental e uma condição necessária para a transgressão da realidade. Da mesma maneira, Bessière faz oposição a Todorov quando discute que,

Os temas de super-homens, dos grandes antepassados, dos seres vindos de outro lugar, dos monstros, não só traduzem o medo e o afastamento da autoridade, mas também a fascinação que exercem e a obediência que suscitam: o insólito expõe a fragilidade do indivíduo autônomo e o encontro de um mestre legítimo. (BESSIÈRE, 2009, p.15 apud GARCIA, FRANÇA, PINTO, 2013, p.15).

O medo é essencial numa narrativa fantástica para que haja uma sensação de temor e terror no leitor, “o critério do fantástico não se situa na obra, mas na experiência particular do leitor”. Mesmo que Todorov não destaque que o medo é

um efeito necessário, todas as histórias que apresentam fatos sobrenaturais, com exceção dos contos de fadas, possuem esse poder de provocar no leitor uma sensação de não entender onde se encontra, se os fatos são imaginários ou pura realidade. De acordo com o autor, a narrativa fantástica é único gênero literário que permite causar este efeito sobre o leitor.

3.2 O Fantástico em Rip

Todorov (2010) quando discute sobre a literatura fantástica apresenta a seguinte definição: “O fantástico implica, portanto, não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’”. (TODOROV, 2010, p.19).

No início da narrativa de *Em Rip Van Winkle* há uma atmosfera fantástica que descreve elementos sobrenaturais existentes nas montanhas Catskill. São simbolizadas como “morada de espíritos” e como uma região de lendas de heróis que foram às montanhas e não voltaram nunca mais. Mas Rip, ao contrário, teve uma aventura neste mundo à vista do rio Hudson e voltou pra sua aldeia mesmo que depois de longos 20 anos.

Quem quer que tenha subido pelo rio Hudson deve lembrar-se das montanhas Kaatskill, que se avistam ao longe. Cada mudança de estação e de tempo e cada hora do dia provocam alguma mudança nas cores e nos contornos mágicos dessas montanhas. Todas as boas esposas da região as tomam como barômetros, pois, de acordo com sua aparência, conseguem prever o tempo. (IRVING, 2006 p.61)

No Conto de Irving e na obra cinematográfica de Coppola as montanhas foram caracterizadas com elementos que as fazem ser encantadoras e ao mesmo tempo misteriosas e perigosas. As cores como o azul, a cor púrpura e o acinzentado no filme dão essa expectativa de lugar belo e maravilhoso, mas inacessível.

Do outro lado, avistou um vale profundo, selvagem, solitário e erçado; o fundo estava repleto de pedaços de rochas e escassamente iluminado pelos reflexos do sol poente. Por algum tempo Rip permaneceu ali, deitado, meditando sobre aquela cena. A noite estava avançando pouco a pouco. As montanhas começavam a lançar suas sombras azuis sobre os vales (IRVING, 2006 p.66).

O sinal de que a noite estava por vir simboliza o início do perigo e do medo. No conto, essa passagem do dia para a noite, a presença da voz que o chama, o cachorro amedrontado e de um corvo, são elementos que anunciavam um momento sobrenatural que estava por vir, a representação da figura estranha que parecia um vizinho fez com que Rip se envolvesse num ambiente fantástico.

No filme de Coppola, além desses elementos, o som e a cor das luzes também nos revelam os perigos oferecidos pela magia das montanhas e nos apresenta uma atmosfera repleta de mistérios que possibilita o contato do natural com o sobrenatural. “As cores e contornos mágicos” que Irving retrata no conto são características que Coppola recriou em “O Dorminhoco”. As montanhas com suas cores e formas mágicas são elementos fantásticos, da mesma maneira que o cão que desaparece depois que Rip vai ajudar um dos personagens do anfiteatro, não há explicação natural para esse desaparecimento. Quando Rip se encontra em meio ao desconhecido o cão vai embora, deixando o protagonista em perigo.

Quando observamos o comportamento do personagem principal no conto e no filme percebemos que ele não enxerga os perigos que poderiam surgir em sua viagem às montanhas, tanto que o narrador descreve que a preocupação maior dele eram as ameaças de sua mulher. “Ele viu que escureceria muito antes de poder chegar à aldeia e suspirou profundamente ao pensar nas ameaças da Senhora Van Winkle que ele teria de enfrentar” (IRVING, 2006 p.66). Inconsciente, Rip foge da mulher para um dos lugares mais altos da montanha e se encontra entre a realidade e o sonho.

Partindo de uma leitura de Todorov (2010) sobre o fantástico, o autor expõe que “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2010, p.16). Irving e Coppola nos apresentam essa característica, ressaltando que o personagem principal não tem conhecimento dos perigos em que se encontra, mesmo este sendo um contador de histórias de fantasmas, lendas, índios e fadas.

Irving e Coppola, mesmo cada um com suas particularidades, possibilitaram em suas obras elementos fantásticos e as tornaram misteriosas. No momento em que Rip ouve um ser estranho chamá-lo e que acaba levando-o para “um pequeno anfiteatro” o protagonista vive um momento de arrebatamento, pois está presente

num lugar aparentemente sobrenatural. A cavidade pode ser simbolicamente o lugar dos mortos ou até mesmo de deuses ou heróis se esconderem. A fantástica experiência de Rip é retratada por Irving no conto no seguinte trecho:

Ao entrarem no anfiteatro, apareceram outros motivos de espanto. No centro havia um grupo de homens esquisitos jogando um antigo jogo de bola holandês. Vestiam, todos, roupas estranhas. Seus rostos, também, eram especiais. Um tinha uma grande barba, rosto cheio e olhinhos de porco. (IRVING, 2006 p.67)

Irving permitiu que Rip se encontrasse num ambiente totalmente fantástico, onde não havia explicação racional para os fatos. O silêncio que era presente no anfiteatro era misterioso, os “homens esquisitos” mesmo estando jogando não se mostravam alegres, continuavam sérios, ouvindo apenas o som das bolas que soavam naquele lugar, como se fossem trovoadas. Na construção de definições para o gênero fantástico, Todorov (2010) em “*Arte e a Literatura fantástica*”, afirma diz que “O relato fantástico [...] nos apresenta em geral à homens que, como nós, habitam o mundo real mas que de repente, encontram-se ante o inexplicável” (pág. 5)”. Todorov ainda afirma que o fantástico constrói uma relação entre o real e o imaginário. Neste momento da narrativa, Rip se encontra neste estado, em meio ao espanto, ele não percebe se tudo é um sonho ou realidade.

O fantástico é extremamente presente no anfiteatro já que percebemos a suspensão do tempo e do espaço num mundo onde há o mistério e o estranho. O narrador descreve: “O grupo em seu conjunto lembrava a Rip as figuras de uma velha pintura flamenga, que ele vira na sala de Dominic Van Shaick, o vigário da aldeia, trazida da Holanda no tempo da colonização”. (IRVING, 2006 p.68). Essas “figuras” são elementos fantásticos, porque por um lado elas são reais, por outra está fazendo parte do mundo ficcional. De fato, a narrativa fantástica é toda criação literária que não dá importância a realidade vivida no mundo e não apresenta fronteira entre real e irreal.

Em “O Dorminhoco”, Coppola nos apresenta um diálogo entre Rip e o líder do grupo dos homens estranhos que diz ser um comandante que vem visitar as montanhas de vinte em vinte anos há cento e cinquenta anos para saber se a atual geração está cuidando da montanha. A partir dessa conversa Rip percebe que eles são fantasmas. Coppola recriou estes personagens na intenção de traduzir quem eles eram, no conto Irving descreveu como eles se vestiam e o que faziam no

anfiteatro, enquanto Coppola através do diálogo entre os personagens nos revelou a origem deles.

O jogo de boliche - originado na Europa durante a Idade Média e trazido à América precisamente pelos primeiros colonizadores holandeses sob o comando de Henry Hudson - confere novamente um ar de “autenticidade histórica” a esta cena pelas relações que podemos estabelecer entre ambos: seriam esses homens jogando boliche a própria tripulação “ressuscitada” de Henry Hudson, que subiu o rio em 1609 e portanto aproximadamente cento e cinquenta anos antes da época em que se passa a narrativa? (RENAUX, 2002, p.100).

No mundo fantástico em que Rip se encontra, ele desempenha alguns costumes que realizava no mundo real, um dos “homens esquisitos” pedem para que Rip sirva a bebida do barril para os outros e da mesma maneira ele vai provando do líquido e acaba num grande sono.

O sono serviu como fuga da realidade, diversas lendas e histórias relatam que o herói ao invés de morrer, dorme nas cavernas para aguardar quando o país precisasse dele. No conto de Washington Irving e na adaptação de Coppola, o anti-herói dorme enquanto o país está em guerra e só volta depois que ocorre um giro transformador no mundo. No trecho a seguir, o narrador descreve o momento em que Rip,

Ao acordar, descobriu-se na colina verde de onde tinha visto pela primeira vez o velho que vinha subindo a montanha. Esfregou os olhos — era uma esplêndida manhã ensolarada. Pássaros saltitavam e cantavam por entre a mata. “Com certeza”, pensou Rip, “não devo ter dormido aqui a noite toda”. Recordou o que acontecera antes de adormecer. (IRVING, 2006, p. 69).

O ato de “esfregou os olhos” é símbolo do folclore por que “esfregar” é sinal de cura e prevenção. A partir do momento em que Rip esfrega os olhos ele se liberta de todo poder mágico que lhe foi imposto e volta à realidade que será de fato muito estranha.

O fato de Rip perambular pelas florestas quando queria escapar da mulher rabugenta e, assim, ter escalado “inconscientemente” até um dos pontos mais altos das montanhas, já revela encontrar-se não apenas num local remoto e portanto afastado de sua realidade espacial, mas simultaneamente num estágio intermediário entre realidade e sonho, o que é confirmado pelas conotações simbólicas das montanhas como região sobrenatural e morada de espíritos, cujas “solidões silenciosas” propiciam o encantamento (REUNAX, 2002, p.98).

A passagem de Rip do sobrenatural para a realidade provoca um estranhamento que Todorov (2010) pode explicar através do fantástico estranho. O personagem se encontra numa realidade em que acredita no sobrenatural, mas que racionalmente não sabe explicar e posteriormente há esclarecimentos pelas leis da natureza. Como característica dessa categoria podemos considerar o sono do personagem que durou 20 anos. Além disso, o fantástico estranho não provoca reações apenas no próprio personagem, mas no leitor que também acredita no sobrenatural e enxerga os esclarecimentos no final da narrativa.

Há outra categoria do fantástico que também se enquadra na obra, o maravilhoso, que apresenta fatos sobrenaturais e excedem as leis da natureza, sem implicar a reação que provoquem nos personagens. Tal aspecto é perceptível quando o personagem aceita os acontecimentos sobrenaturais que experimentou, estando assim, fora do fantástico puro.

Todos os elementos fantásticos até aqui apresentados em ambas as obras, nos levam a enxergar a suspensão do tempo e do espaço no momento em que Rip se encontra no anfiteatro, este momento é realçado quando Rip relaciona estas figuras a um quadro flamenco que ele tinha visto, enquanto estas figuras são historicamente reais, elas também estão afastadas da realidade.

3.3 A alegoria e suas categorias

Ezra Pound (2006) no *ABC da literatura* descreve que a “literatura é linguagem carregada de significado” (p. 32), dessa forma imaginemos o quanto existem de estratégias que ajudam o leitor a desvendar os mistérios dessa arte. Tanto a literatura, quanto o cinema, o teatro e a pintura são repletos de significados que estão à mostra ou não; dessa maneira há uma estratégia que necessita da imaginação e de relações entre elementos figurados e reais que esclarecem esses significados, podemos assim denominar este processo de interpretação de Alegoria⁹.

A alegoria através da articulação de metáforas não pretende buscar simples conceitos, mas desenvolver um pensamento mais crítico e abrangente sobre

⁹ “a) uma coisa (res) em palavras e outra em sentido; b) algo totalmente diverso do sentido das palavras”. [...] “a transposição semântica de um signo presente para um signo ausente”. (HANSEN, 2007, p.29 apud FREITAS, 2014, p.252).

determinada arte. Neste trabalho discutimos sobre a alegoria visando a literatura e a linguagem audiovisual que são objetos deste estudo.

Quando exploramos um conjunto de metáforas, conseqüentemente estamos atrelados à alegoria. Esse processo não supõe apenas que estamos diante de vários significados ocultos, mas de uma unidade impactante. Mas não podemos confundir alegoria com metáfora, “Uma forma de distinguir metáfora e alegoria é a proposta pelos retóricos antigos: a primeira considera apenas termos isolados; a segunda, amplia-se a expressões ou textos inteiros” (CEIA, 1998, p.1). Podemos considerar também que a metáfora é mais própria da poesia, enquanto a alegoria constrói mais relações com todos os gêneros artísticos.

A alegoria é um dos recursos literários mais discutidos ao longo dos anos e só teve sua conquista de sentido pela teoria da literatura apenas na metade do século XX, depois de receber diversas críticas de desvalorização e repúdio. S.T. Coleridge é um dos autores que critica a alegoria como “uma forma artificial” e “produto de disjunção entre a razão e a imaginação”, [...] “Trata-se, portanto, de uma visão herdada da tradição retórica antiga, em que a alegoria é tropo, ornato, mero recurso instrumental numa argumentação persuasiva”. (GRAWUNDER, 1996 p. 26). O fato é que desde o romantismo, o símbolo¹⁰ estava usurpando a alegoria e, de acordo com as concepções da época, a alegoria não sobreviveria à revolução industrial. Os românticos foram os principais exploradores da alegoria buscando distinções quando ela foi desacreditada como arte e confundida com o símbolo. Hansen (2006) apresenta a diferença entre o símbolo e alegoria da seguinte maneira:

Oposta ao símbolo, a alegoria é teorizada como forma racionalista, artificial, mecânica, árida e fria. Retoricamente, a alegoria diz b para significar a, como se escreveu, observando-se que os dois níveis (designação concretizante b e significação abstrata a) são mantidos em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. Além disso, a alegoria pode funcionar por mera transposição: o significado da designação b pode ser totalmente independente do significado da abstração a. (HANSEN, 2006, p15-16 apud SOUSA, 2011, p.32).

Santo Agostinho foi defensor da alegoria e sempre ensinou que a bíblia precisava ser lida visando a alegoria que não estava nas palavras, mas nos

¹⁰ “O símbolo em sua origem, é um sinal visível de algo que não se encontra ali presente de forma concreta, algo que pode ser nele percebido”. (LURKER, 1997, p. 656 apud RIBEIRO, 2010, p. 46-47).

acontecimentos históricos descritos nos textos bíblicos. Para Santo Agostinho, tudo em sua existência representa outra realidade e parte da ideia de que Deus nunca se manifesta diretamente, mas usa de sua criação para revelação de significados posteriores. Dessa maneira, podemos entender que tudo na natureza é signo de outro signo, o santo via a alegoria como uma “alegoria da realidade natural”.

Além da bíblia, há outras obras alegóricas que recorrem ou destacam o texto bíblico como o Auto da Alma de Gil Vicente que usa a alegoria para recontar num tom moralista a parábola da samaritana e o *Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, que retrata a salvação de Cristo por meio da peregrinação daqueles que pretendem conquistar o reino no céu.

Além das sagradas escrituras durante o Renascimento, a alegoria se manifestou através das obras artísticas que apresentavam sentidos ocultos pelas imagens e discursos. Segundo Hansen 2006 a alegoria a partir do Renascimento não seria apenas uma “antiga constituição retórica”, mas uma tradução figurada de sentido próprio, utilizada como um dispositivo de invenção do artista. Essa característica predominou por muito tempo no meio das artes, passando pelo Barroco, Romantismo e Classicismo. Neste universo clássico das artes o símbolo foi a maior representação da alegoria pela história e arbitrariedade de significados.

João A. Hansen, em “A alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora” destaca dois modos alegóricos:

Uma alegoria construtiva ou retórica e uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. [...] a alegoria dos poetas, maneiras de falar, é mimética³, procedimento construtivo da ordem de representação, a alegoria dos teólogos, modo de interpretação dos textos sagrados, é maneira de entender. (HANSEN, apud GRAWUNDER 1996, p.20)

Dessa forma, para realizar uma leitura dessas obras é necessário seguir a alegoria hermenêutica dos teólogos que tende a interpretar os textos sagrados na busca da eterna repetição de sentido que é a presença de Deus em toda a natureza. “A tradição alegórica afasta-se da rigidez de procedimentos que viam Deus como Causa e Efeito de todas as coisas, escapando do movimento circular que sempre retornaria a um final Divino”. (FREITAS, 2014, p.259).

Ainda, de acordo com Grawunder (1996), não podemos considerar duas alegorias, mas “diferentes momentos de visão alegórica”.

A “alegoria dos teólogos” ou “alegoria hermenêutica” diz respeito a uma técnica interpretativa apropriada pelos padres e teóricos da Igreja Católica na Idade Média que visa a decifração das Escrituras Sagradas. Diferentemente da alegoria dos poetas, que trabalha como uma transposição semântica entre os sentidos discursivos, a alegoria hermenêutica realiza a transposição semântica entre os eventos da realidade terrena e as verdades bíblicas, depositadas em homens, ações, acontecimentos e coisas. Desse modo, o sentido espiritual não está alegorizado nas palavras, mas sim nas coisas que são representadas por elas. (FREITAS, 2014, p. 255)

Hansen, quando dialoga sobre conceitos de alegoria, destaca que essas visões podem ser entendidas como “falar alegoricamente” e “interpretar alegoricamente”. Na alegoria dos poetas utiliza-se a forma de falar e escrever vinculada a retórica da Antiguidade, quando a maneira de interpretar na busca de entendimento adequar-se a alegoria dos teólogos que busca respostas nas Escrituras Sagradas. (HANSEN, 2006, p. 8 apud FREITAS, 2014, p.250).

Hansen (2006) classifica a alegoria em perfeita, imperfeita e incoerência. Encontramos a alegoria imperfeita nos textos bíblicos depois de Cristo e principalmente nas parábolas se encontram em seu sentido próprio, com um maior nível de clareza, uma transição que dá abertura ao significado quando se compara ao enigma. As fábulas também fazem parte dessa classificação, após a leitura deste gênero, podemos ler a “moral da história” e em seguida o apólogo.

A alegoria perfeita apresenta ao leitor seu sentido fechado e dificulta qualquer caminho que facilite o contato com o significado, apenas quem elaborou o texto tem o poder de desvendá-lo, mesmo que este poder possa ser visto a partir de outro sentido. Esta alegoria não é clara e apresenta seus elementos alegóricos inteiramente implícitos.

O Enigma singulariza-se pela ausência de clareza, a imagem é obscura, a analogia entre o sentido literal e o sentido figurado é cerrada, não permitindo ao ouvinte desvendar o véu figurativo, pois só quem a elabora pode revelar-lhe. Por isso é chamada “perfeita”. [...] Se o enigma é caracterizado pela falta de clareza, retoricamente ele é erro, porquanto o que não se entende, não pode persuadir. (CARVALHO, 2007, p.183).

A alegoria incoerência se manifesta por meios de diferentes metáforas que não são harmonizados ou apresentam concordância produzindo um mixe de significados inadequados e incoerentes. Esta categoria não apresenta um único campo semântico nem o mesmo acervo de significados, não há especificação de

combinação de termos e nos impede de compreender exatamente os signos apresentados.

Além das parábolas que correspondem à alegoria imperfeita, muitas obras literárias apresentam as mesmas características, a exemplo de Rip Van Winkle que nos proporciona uma viagem ao real e irreal ao mesmo tempo que é caracterizado por alegorias que envolvem o leitor na busca de transpor um sentido figurado para um real.

3.4 Leitura alegórica e alegórico-simbólica em Rip

Dentre as três classificações que Hansen (2006) coloca sobre a alegoria, Rip Van Winkle se encontra na alegoria imperfeita. Irving possibilita ao leitor o encontro com diversos significados que são entendidos através de seus enigmas e signos. Tanto no conto “Rip Van Winkle”, quanto na obra cinematográfica de Francis Ford Coppola, podemos perceber a presença de uma alegoria que possibilita múltiplas interpretações do que parece estar oculto.

O conto de Washington Irving por meio de seu personagem principal construiu diversas relações sobre um determinado momento histórico dos Estados Unidos. O autor nos impõe vários significados e mistérios que qualquer leitor curioso tentaria desvendar, sabendo que, em apenas uma “noite de sono” deu tempo acontecer uma revolução num povo, numa cultura e nação. Dessa maneira, visualizaremos “Rip Van Winkle” como um texto alegórico na tentativa de esclarecer os acontecimentos do conto.

O texto alegórico, por conceituação, institui-se no duplo textual de natureza analógica, pluralidade metafórica representativa de mais de uma realidade, histórica, ideal ou ficcional. Sendo assim, significativamente oferece mais de uma informação, oferece ao seu intérprete a possibilidade de exercício hermenêutico que ultrapassa os limites do emotivo, para envolvê-lo em sua unidade emotivo-intelectual, como ser histórico. (GRAWUNDER 1996 p. 28)

Através da ficção e de uma linguagem que podemos considerá-la alegórica, Irving referiu o conto à Revolução Americana ou Independência dos Estados Unidos. O enredo relata a passagem dos Estados Unidos de Colônia para República através de metáforas que representam a história da sociedade americana e demonstraram mudança de ideais de um povo que lutaram contra os domínios da Inglaterra.

Na linguagem audiovisual, a alegoria também possui seu espaço como uma expressão concreta de ideias abstratas, não se restringe apenas a linguagem verbal, mas através da linguagem não-verbal como a pintura, o desenho, a escultura e o cinema que também podem manifestar um conjunto de acepções. A imagem por meio de seus elementos pode apresentar diversos significados que são confirmados através da sociedade, da política, da época ou cultura de um povo, como em *Rip Van Winkle*, que por meio da linguagem verbal provoca a imaginação e faz com que o leitor perceba a presença da alegoria e em *O Dorminhoco*, que através da linguagem audiovisual expõe uma representação histórica e social.

O texto alegórico não pode ser só analisado como um todo, mas observando o contexto que gerou tal alegoria na tentativa de construir um diálogo entre eles que supere ambos e possibilite um significado. A alegoria é uma reprodução que expõe seu signo com exatidão e fidelidade, mostrando o seu significado. De acordo com Ferreira 2007:

A representação icônica do signo alegórico permite, por meio de um artifício visual, transcrever as propriedades culturais que são atribuídas ao elemento visual que ele representa. A partir dos traços que caracterizam o conteúdo dos elementos visuais, é possível reconhecer, além das propriedades que lhes são atribuídas pela convenção, outros significados por eles evocados. (FERREIRA, 2007, p.10)

Normalmente a alegoria é associada à fábula, ao apólogo e à parábola que buscam explicitamente através dos elementos concretos um sentido abstrato de significado moral, tanto que estes gêneros são confundidos entre si. Mas a alegoria também se constrói através do conto, da novela, da epopeia e de vários gêneros literários; as narrativas consideradas alegóricas nem sempre terão a finalidade de realizar uma conclusão moral, muitas apresentam uma complexa metáfora de sentido literal e figurado.

No conto, Rip vai à procura de esquilos nas montanhas Catskill perto da aldeia e do rio Hudson e depois de vinte anos volta para rever a família e os amigos encontra uma sociedade diferente, onde as casas, as roupas, os assuntos e costumes são todos desconhecidos para o personagem:

Agora, tinha chegado aos limites da aldeia. [...] Toda a aldeia tinha mudado. Estava maior e mais povoada. Havia fileiras de

casas que ele jamais tinha visto antes e as que lhe eram familiares tinham desaparecido. [...] Correu para o seu velho refúgio, a pousada da aldeia — mas ela também tinha desaparecido. Estava em seu lugar uma construção de janelas largas, sobre cuja porta estava pintado: “Hotel União, de Jonathan Doolittle”. Ao invés da grande árvore que costumava proteger a calma pousada holandesa, havia um mastro com uma bandeira; nela, uma estranha mistura de estrelas e listras — tudo isso era incompreensível e estranho. (IRVING, 2006, p. 71-72).

Rip, ao se deparar com essa nova realidade se encontra como se aquele lugar não fosse realmente à aldeia em que ele morou um dia. Enquanto na ida as montanhas, a colônia era governada pelo Rei George III, em sua volta além da bandeira do país, havia naquele lugar um presidente da república chamado George Washington.

Mas, o conto não se restringe a essa leitura casual. Nas entrelinhas do enredo podemos observar também a representação da Senhora Van Winkle como o poder Britânico sobre Rip que representava a América, o protagonista representava o continente como visto pela Inglaterra. Depois de tantas reclamações, brigas e insatisfações, Rip resolve caçar nas montanhas Catskill para se livrar do poder da mulher. Essa caça pode-se entender como as lutas dos Estados Unidos contra a Inglaterra. A volta de Rip das montanhas depois de apenas 20 anos para a aldeia vendo que a senhora Van Winkle estava morta, significava que Rip não enfrentaria mais problemas e que nenhum poder existiria sobre ou contra ele.

A luta da Senhora Van Winkle contra Rip tentando aborrecê-lo até a morte sobre o que ele deveria cumprir para ser um bom marido e as reclamações em público e nos grupos dos amigos, mostra a tentativa da personagem de arruinar com a vida do marido, mas ele, como um bom homem e disposto a ajudar toda a vizinhança não estava disposto a concentrar-se apenas a mulher. Se nos referirmos as nações, a Inglaterra estava sempre tentando dominar e tornar os Estados Unidos seu dependente, dessa forma assim como Rip, sua colônia estava preocupada em ganhar a lealdade de sua nação na busca de sua independência.

Quando Rip decidiu fugir de sua esposa e foi as montanhas em busca de esquilos, encontrou seres que o levaram para um “anfiteatro”. Neste ambiente completamente misterioso, os personagens de aparência estranha estavam jogando

boliche, “Nada interrompia o silêncio da cena, exceto o ruído das bolas, que, ao rolar, ecoavam através das montanhas como barulho de trovão”. (IRVING, 2006, p.67) dessa maneira, a partir de uma leitura alegórica consideremos os barulhos do jogo como os canhões da revolução em que se encontrava o país.

Todo colonizado considera o colonizador um intruso devido às condições que, no caso da Inglaterra impuseram sobre os americanos, invadiram as terras alheias e tiraram a calma de um povo pacífico. Alegoricamente, essa perturbação no conto é representada pelos “personagens de aparência estranha” que levaram Rip a uma estranha e perturbadora experiência quando o desejo dele era livrar-se dos problemas com a esposa.

A alegoria no conto de Washington Irving serviu para fortalecer a identidade dos Estados Unidos como um país recém-nascido. Durante muito tempo Rip desejava se tornar independente de sua mulher, assim como América da Inglaterra. Antes da Revolução o povo americano parecia desmotivado e benévolo devido à repressão causada pela Inglaterra, à guerra serviu para despertar a autoestima e o espírito efervescente da sociedade.

Quando tratamos de linguagem cinematográfica a interpretação alegórica exige uma análise que considere uma variedade de dimensões, como a própria narrativa e as composições sonoras e visuais que compõem este gênero. Esta análise se encontra em frente a uma construção comunicativa concreta, constituída de vários significados. Os signos exprimidos através de uma presença física são responsáveis pela relação entre o espectador cinematográfico e a realidade.

Na narrativa cinematográfica, as imagens podem sugerir muito mais que apenas um conteúdo. Através do uso de símbolos, a imagem constrói uma rede de significados, no filme, esta invocação de ideias pode ocorrer por músicas, objetos, sons, movimentos de câmeras, focos, enquadramentos etc. Quando a imagem através de seus movimentos e cenas mostra seu significado aparente e constrói um significado oculto, adquire um valor de símbolo que pode ser metafórico ou propriamente dito.

Na obra cinematográfica de Francis Ford Coppola, podemos realizar uma leitura alegórica e alegórico-simbólica. A adaptação permite que possamos construir

essa relação entre a alegoria e o símbolo visando uma interpretação que nos revele uma visão mais que metafórica da obra.

“O Dorminhoco” de Coppola, através de Irving realiza uma releitura sobre a obra apresentando um conjunto diferenciando de signos, já que os gêneros são diferentes. No filme inicialmente podemos observar a presença de um narrador que posteriormente durante o filme, descobrimos que é um narrador-personagem, o comandante de uma navegação considerado por Rip como fantasma está presente nas cenas do anfiteatro junto com seus marinheiros. Além da contribuição fantástica que estes personagens fornecem para análise da obra, o narrador-personagem a partir de uma leitura alegórica simboliza as navegações que descobriram as Américas e que voltam a cada vinte anos para visitá-la e observar se a humanidade está preservando-a.

Coppola apresentou em sua obra outro personagem que não é presente na obra literária, durante a narração inicial em que o narrador descreve as montanhas Catskill aparece um índio, este personagem também é presente durante o tempo em que Rip Van Winkle está nas montanhas, ele presencia toda mudança de tempo que se passa durante o sono do protagonista. A presença deste personagem na cena inicial representa a existência de um povo americano naquelas terras e durante o sono de Rip em que o índio apenas o observa nos revela a passagem de um novo tempo em que os indígenas não seriam os povos mais representativos da América.

As características da casa de Rip, com uma estrutura antiga e castigada pelo tempo nos revela alegoricamente as condições que vivia com sua família e as características do personagem sendo um homem preguiçoso que não cumpria com suas tarefas como marido. Apenas uma única cena do filme a imagem da casa possui uma luz clara, em todos os outros momentos é predominante à luz vermelha e um som tenebroso que remete ao medo e insegurança de Rip em viver naquele ambiente sombrio. Ferreira (2007) descreve as afirmações de Pasolini sobre a imagem e o som na obra cinematográfica da seguinte maneira:

Para Pasolini, “os signos cinematográficos são iconográficos”, ou seja, representam por meio da similitude da imagem, já que, no cinema, a imagem ou o som são semelhantes ao que eles designam. Como no cinema há uma reprodução mecânica da realidade através da câmera, cada signo cinematográfico é o próprio objeto real, portanto, são signos que se referem a eles mesmos. Cada signo cinematográfico exprime a realidade através da imagem concreta e “não através de

sistemas de signos “simbólicos” e arbitrários, como fazem outras linguagens”. (FERREIRA, 2007, p.21)

É através de uma imagem concreta que Coppola nos propõe um sentido único e de cada vez, diferente da palavra que apresenta diversas propriedades de abstração. A luz vermelha e o som místico que tem maior predominância no filme provoca um efeito de mistério também durante a ida de Rip as montanhas. A luz e o som são capazes de sugerir uma percepção superior ao que o telespectador ver e ouve nas cenas da obra, como podemos observar na imagem a seguir.

Figura 1



Fonte: TV Cultura

Os sons apresentados nas cenas do filme têm sempre um valor simbólico devido nos remeter ao que está acontecendo ou irá acontecer, durante as cenas em que Rip está com sua esposa o som é sempre tenebroso e melancólico, em sua ida às montanhas, ao anfiteatro, sons com essas mesmas características predominam nas cenas, o que nos prenuncia os perigos que o protagonista pode enfrentar, enquanto que, em sua volta depois de sua “noite de sono” o som e a luz são serenos e brandos.

Durante este sono de Rip, Coppola nos coloca à frente de um enquadramento que apresenta o crescimento de uma planta, a mudança de clima e a barba que aos poucos cresce e que alegoricamente simboliza o tempo. É próprio da linguagem

audiovisual que exista cenas em que o sol e as tempestades passem rapidamente indicando uma alegoria temporal.

Figura 2



Fonte: TV Cultura

A narrativa cinematográfica alegórico-simbólica de Coppola possui uma estrutura que ocasiona a decodificação, uma leitura que sem ela, o espectador não formaria seus significados. Mesmo a compreensão simbólica sendo complexa, existe códigos específicos que situa o espectador na obra, a bandeira com listras vermelhas e brancas no lugar da árvore, a imagem do presidente George Washington ao invés do rei George III são signos que auxiliam na compreensão do contexto histórico. Num âmbito geral e pensamento apenas alegórico é possível analisarmos a obra de Coppola assim como a de Irving, como uma alegoria política em que apresenta a transformação de um povo que lutou por liberdade.

O cineasta de “O Dorminhoco” difere sua obra das convencionais, devido não seguir uma regra lógica e objetiva; os protagonistas são decididos e tem seus objetivos evidentes, os problemas são estabelecidos, mas ao final sempre há soluções para eles, os símbolos e a alegoria serão apenas para refinar a obra ou servir de complemento sem comprometer a sua compreensão.

Em narrativas cinematográficas clássicas, é evidente que desenvolva um trabalho claro e coerente do início ao fim do filme. Neste caso, Coppola quebra essas regras e através de sua obra alegórico-simbólica nos apresenta um protagonista que sempre se encontra num mundo diferente, como se estivesse entre duas dimensões não distintas, mesmo sendo ele, consciente de seus atos, vive num mundo como se estivesse no vácuo, possibilitando assim uma leitura alegórica atemporal.

4. CINEMA E LITERATURA

4.1 A narrativa cinematográfica

Desde o surgimento das primeiras tentativas de retratação de movimentos e a evolução do ser humano o cinema vem sendo criado e modificado como uma arte e meio de comunicação, com o crescimento de novas tecnologias e modos de expressão a linguagem cinematográfica busca a inovação para retratar com a melhor qualidade os momentos, as relações e os fatos históricos da humanidade. No cinema os planos, o som, os movimentos, o figurino, os personagens, o cenário, as cores, etc são elementos essenciais para a composição da linguagem, através deles encontramos os significados que dão sentido as ações.

A partir das produções, a linguagem do cinema se desenvolve, criando estruturas narrativas. Como exemplo do seu desenvolvimento, tem-se o surgimento, no início do século XX, final da década de 1920, do cinema falado, que indica mais um elemento para a linguagem do cinema na criação das narrativas. Assim como o som e a fala no cinema se tornaram determinantes, a cor veio complementar os artifícios de produção, tornando-se também elemento decisivo na delimitação narrativa. (PEREIRA, 2011, p.18).

De acordo com Metz (2007), o cinema não é uma linguagem porque pode contar histórias, mas é devido às histórias que conta que é uma linguagem. (p.30) A linguagem cinematográfica está repleta de significados e tem um grande poder de criar narrativas diversificadas, a imagem é flexível e permite que haja múltiplas interpretações. Esta interpretação pode ser realizada através do contato entre filme e telespectador, cada objeto da obra é um signo e representa algo, cada pessoa cria uma relação para o signo, uma mais relevante ou não, toda linguagem audiovisual

permite que receptor construa seus conceitos sobre a imagem e busque significados para os signos encontrados.

Ribeiro (2010) afirma, se baseando em Pierce (1958), que “símbolos muitas vezes surgem pelo desenvolvimento de outros signos, especialmente ícones, ou signos com características icônicas e simbólicas ao mesmo tempo”. (p.47). Os símbolos geralmente aparecem em meio a outros signos e se unem para que se possa construir uma composição simbólica, quando são experimentados apresentam um sentido ampliado. No filme, cada signo é uma representação simbólica em que o interpretante faz uma associação a algo material ou imaginário.

Além desta visão da narrativa cinematográfica como uma linguagem e arte que permite que o receptor se depare com tantos elementos para construção de significados e críticas, o cinema é um fruto da tecnologia que cresceu num meio capitalista e o tornou além de arte um produto financeiro que com altos investimentos necessita de um retorno para se classificar como uma boa invenção. O sucesso desta arte e produto se deve a uma coletividade, um filme é produzido por um conjunto de profissionais que desenvolvem um trabalho seja ele em frente às câmeras ou não, mesmo que o filme seja um sucesso por causa do cineasta, ou o cineasta por causa do filme, houve um coletivo que realizou um trabalho na busca de seu reconhecimento.

O reconhecimento do cinema como uma arte deve-se também as relações que se constroem com a linguagem literária, sem estabelecer qualquer significado hierárquico estas artes há muito tempo têm sido cúmplices, são complexas, mas repletas de possibilidades que mostram um diálogo entre elas. Mesmo que o cinema tenha buscando na literatura um apoio para se constituir como arte é uma linguagem própria, independente que aos poucos conquistou sua independência e possibilitou a realização de novos estudos comparativos.

Para Zamberlam e Oliveira (2013) foi preciso que o cinema se reconhecesse como espetáculo popular para se tornar “mais” narrativo, porque assim não podia fugir das artes que o antecederam como o teatro e a literatura. Com a progressão das épocas e inovação das tecnologias formaram o cinema com apenas um plano que posteriormente foi composto por outros e resultaram em obras mais longas e com estilo narrativo.

Essa primeira aproximação entre cinema e literatura visa tanto à construção da linguagem cinematográfica, por meio de

“empréstimos” de expedientes literários, como o aproveitamento de narrativas literárias que passam a ser adaptadas para o cinema, seja pela necessidade de legitimação, visto que estas obras tinham apelo popular, seja pelo aproveitamento de estruturas narrativas mais longas e já desenvolvidas. (ZAMBERLAM e OLIVEIRA, 2013, p.05)

Bordweel (1985) defende que entre os elementos teatrais e literários que são utilizados pelo cinema para sua constituição, a base narrativa que serve para a linguagem audiovisual é aplicada aos conceitos de Aristóteles sobre “diegese mimética – ou mostraçã, que é típica do relato cênico, dos “personagens em ação”, o que Aristóteles em sua poética chama de drama – à diegese não mimética, ou diegese simples, que é a característica do relato escritural, ou seja, a narração”. (BORDWEEL, 1985 apud ZAMBERLAM e OLIVEIRA, 2013 p. 06).

4.2 Pressupostos sobre Adaptação

A passagem da obra literária para o cinema sugere uma nova linguagem que muitos não enxergam na escrita, mas percebem nas artes visuais, todas as adaptações sempre sofreram e sofrerão perdas e ganhos, a busca pela transformação exige no mínimo mudança, assim, parece impossível reescrever a arte visual apresentado exatamente os mesmos símbolos e significados. Consideremos o que Robert Stam (2006) afirma quando relata que:

“A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia”. (STAM, 2006 p. 19)

Quando enxergamos apenas as perdas que uma obra sofreu na adaptação, esquecemos dos ganhos, daquilo que teve como acréscimo positivo para que tornasse a segunda obra tão importante quanto a que serviu como base para criação. Todo o preconceito existente contra obras cinematográficas surge devido à conclusão de que a obra literária é superior a qualquer derivação, mas quando uma

adaptação fílmica se torna um sucesso financeiro esquecem as questões de fidelidade e a veem somente como produto, quando a adaptação também é um processo e pode fazer sucesso crítico. Hutcheon (2011, p.22) afirma que “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias” e é necessário que se desenvolva novas criações que mostrem aquilo que não foi perceptível e desenvolvido no original, os adaptadores devem ser respeitados por contarem suas histórias cada um de maneira própria.

Em “Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade”, Robert Stam expõe as supostas razões de por que existe o preconceito de que o cinema é inferior a literatura. O autor usou os seguintes termos, a “antiguidade” observando que as artes antigas são melhores, o “pensamento dicotômico” de que o cinema provoca perdas à literatura, a “iconofobia” que representa o medo à aproximação ou convívio cultural das imagens, a “logofolia” que apresenta a fixação pela ciência lógica e a busca por uma avaliação extrema da lógica, a “incorporação” que possibilita a aparição de personagens em carne e osso em lugares reais e objetos tocáveis e o “parasitismo” que visa a adaptação menor que o romance por ser uma cópia e menos que um filme por ser um filme “puro”. (STAM, 2006, p.21).

Mesmo que a obra fílmica seja uma transcrição da literatura ela possuirá sua originalidade, Stam (2006) relata que “o original sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior”, por isso há discursos Bakhtinianos que sugerem uma “desvalorização da originalidade artística”. Stam vê a adaptação como uma “construção híbrida” que promove o diálogo entre discursos e mídias. Uma das teorias da linguagem de Bakhtin é a palavra do outro, o autor expõe que todo discurso não nasce do vácuo, possui um processo heterogêneo que nasce de uma realidade alheia construindo um diálogo entre o mundo do eu e do outro.

O pensamento Bakhtiniano nos conduz a percepção das relações entre os discursos verbais ou escritos que tem em comum a linguagem, através dessas relações é possível enxergar o encontro de muitas vozes sociais que produzem o que chamamos de dialogismo que pode ser polifônico quando harmonizar diálogos diferentes tornando-os independentes e múltiplos de sentido ou monofônico quando houver apenas um diálogo oculto onde somente se percebe a presença de uma voz. Neste processo de interação social podemos observar os princípios essenciais que fundamentam o conceito de linguagem por Mikhail Bakhtin,

a) Diálogo com o outro: relaciona-se à idéia de sujeito social, histórica e ideologicamente situado, que se constitui na interação com o outro. b) A unidade das diferenças: noção de que a linguagem é heterogênea e, por isso, marcada pela presença do outro. Nesse caso, esta heterogeneidade é marcada de forma sutil pelo locutor, que fará com que o texto adquira uma determinada unidade, seja pela harmonia das vozes (polifonia) ou pelo apagamento das vozes discordantes (monofonia). c) Discursividade – simples e complexa: essa terceira questão refere-se aos gêneros do discurso e é consequência das duas primeiras, pois sua definição pressupõe também uma concepção de linguagem assentada no princípio da interação social. (SOERENSEN, 2009, p.05)

Partindo deste processo de interação social que Soerensen (2009) expõe do conceito de linguagem Bakhtiniana, a adaptação cinematográfica se encontra neste espaço como uma produção social e cultural que a partir de outro texto constrói diversas relações discursivas. A linguagem audiovisual não imita apenas o texto fonte, permite a construção de diversas possibilidades de leituras. É através do dialogismo que podemos ir além dos princípios de fidelidade, infidelidade ou traição da adaptação. Quando uma obra é adaptada séculos depois de sua publicação o cineasta a traduz numa visão contemporânea, se existe várias releituras da obra o adaptador pode inovar sem medo das críticas sobre fidelidade construindo assim uma obra cinematográfica que esteja interligada com a atualidade, “melhorando” o texto original. “As adaptações hollywoodianas frequentemente “corrigem” suas fontes ao extrair delas o que é controverso [...] fazem o que pode ser chamado de uma adequação estética às tendências dominantes”. (STAM, 2006, p.44-45).

Nas artes visuais, encontramos diversos recursos para aproximar o espectador do filme ou peça como, a imagem, o som e a voz são fatores que influenciam na interação e construção de sentido discursivo do texto e também da emoção do leitor/apreciador da obra fílmica. Os aspectos visuais e sonoros possuem grande importância na adaptação de textos para o cinema, pois podem realizar uma apresentação prévia ou pós da história sem necessidade de uma construção verbal, a face dos personagens pode representar os sentimentos e revelar as circunstâncias do enredo. Em qualquer obra cinematográfica a imagem e o som devem funcionar seja para introduzir, complementar ou concluir o sentido da mesma. Hutcheon (2011) aborda que:

Pode-se muito bem dizer que, enquanto o filme é capaz de expressar uma diversidade de informações através das imagens, as palavras

podem somente buscar uma aproximação – e talvez isso seja verdade -porém a aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor. (p.21)

De acordo com Hutcheon (2011), o processo de adaptação não surge do vácuo, mas de um contexto, de um meio social e cultural. Muitos restringem a adaptação à transmutação da obra para o filme, mas vai muito além, devemos observar as relações das obras com o teatro, o vídeo game, balé, musicais que mesmo derivada deseja seu poder de autonomia. Para a autora, a adaptação pode ser descrita da seguinte maneira: “a) Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; b) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; e c) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.” (HUTCHEON, 2011 p. 30).

A adaptação possibilita a recriação e a mudança de uma obra diversas vezes, seja na mesma linguagem ou não, mesmo cada uma delas possuindo suas particularidades para muitos críticos a adaptação sempre será uma “obra derivativa” ou secundária, mas o texto adaptado vai mais além, constrói uma reinterpretação do texto fonte.

Na adaptação, devemos considerar o papel dos personagens que podem ser transportados de um texto para outro pelo poder de imaginação conseguindo envolver os receptores, na adaptação o homem pode ser o ponto central no enredo, já que diversos adaptadores substituem crises políticas ou sociais por uma crise pessoal que se responsabiliza pelo desenvolvimento do enredo, além disso, na linguagem audiovisual o tempo discursivo das narrativas é sempre diferente da literatura, um ano pode ser adaptado no cinema para um dia e muitos eventos são modificados, adicionados ou eliminados quando são vistos como prejudiciais ou sem importância no enredo.

A adaptação pode ser vista como uma nova forma de recontar, uma releitura onde pode-se alterar a base linguística para um processo de criação de uma obra original, possibilitando novas críticas e significados. “Para alguns críticos, essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo”. (ARAUJO, 2011, p.7). O mesmo autor adiciona:

Nas últimas décadas, tem-se concentrado esforços na investigação dos processos que envolvem a utilização de texto literário pelos meios de comunicação visual. Durante muito tempo, o processo de adaptação esteve no centro dessas discussões. A transformação de uma obra literária em superprodução cinematográfica ou novelística foi tema de inúmeros estudos que enfatizavam, sobretudo, as noções de fidelidade. O pressuposto básico atrelado à noção de fidelidade era que quanto mais fiel ao texto literário melhor seria a adaptação. Assim, reconhecia-se um grau de superioridade entre obra e sua adaptação. A primeira seria sempre melhor que a segunda. (ARAUJO, 2011, p.7)

A adaptação fílmica também possui seu modo de interação com o público. Assim, a imagem fílmica não produz o mesmo pensamento que a literatura, mas possui recursos que podem desenvolver diferentes emoções no espectador, assim como há não a possibilidade de realizar uma tradução literal, da mesma forma não há uma adaptação literal.

4.3 Discutindo a adaptação de *Rip*

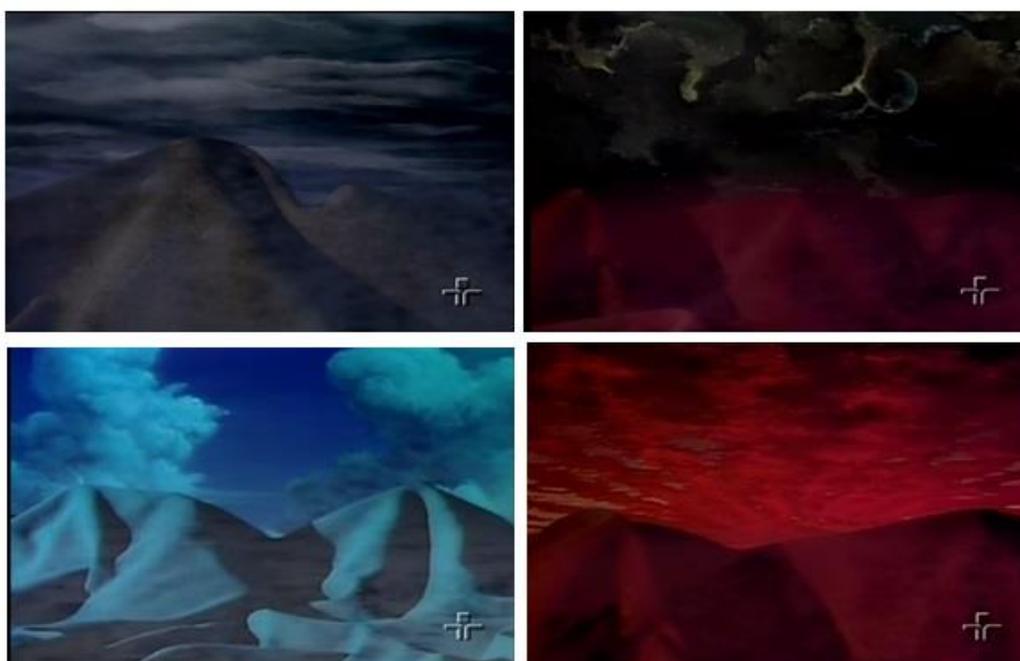
Há muito tempo o cinema tem criado um diálogo com a literatura e a adaptação é o meio em que se constroem essas relações. De acordo com Hutcheon (2011) as adaptações são velhas companheiras da literatura. Através desse processo de criação que se deriva de outras artes, Coppola realizou uma adaptação para contos infantis, “O Dorminhoco”, de 1987, baseado na história de *Rip Van Winkle*, escrita em 1819 por Washington Irving. A adaptação foi criada basicamente dois séculos depois e a partir daí já enxergamos que as obras apresentam diferenças socioculturais, ainda que estejam retratando a vida do mesmo anti-herói.

De acordo com Hutcheon (2011) o cinema consegue expressar muitas informações por meio das imagens e as palavras realizam apenas uma aproximação. Na adaptação de Coppola há essa aproximação tanto nas falas dos personagens quanto nas próprias descrições da ambientação, dos personagens e do próprio enredo. “A aproximação é valiosa em si mesma, pois traz consigo a marca do autor” (HUTCHEON, 2011, p.21).

No início da narrativa de Irving, o narrador descreve as montanhas como um lugar misterioso, fantástico e estranho. “Cada mudança de estação e de tempo e cada hora do dia provocam alguma mudança nas cores e nos contornos mágicos

dessas montanhas. (IRVING, 2006, p.61). Essas mesmas descrições podem ser visualizadas nas imagens que Coppola propõe para indicar a passagem do tempo, através das montanhas, as cores azuis, avermelhadas e cinzentas.

Figura 3



Fonte: TV Cultura

O cenário artificial criado por Coppola na adaptação não dificultou que houvessem as mesmas características da narrativa de Irving, assim como as montanhas Cattskill, o ambiente em que Rip vivia também é parecido, como descreve o narrador, “uma dessas casas (que, a bem da verdade, eram muito antigas e castigadas pelo mau tempo)” (IRVING, 2006, p.61).

Mesmo que Hutcheon (2011) afirme que “não há necessidade de discutir sobre o grau de proximidade do “original””. (HUTCHEON, 2011, p.28). Percebemos na adaptação que Coppola construiu um diálogo com Irving predominando muitas das descrições do próprio conto, essa aproximação é perceptível na seguinte afirmação,

Ofegante e cansado, lançou-se sobre uma colina verde, à beira de um precipício. De uma abertura entre as árvores ele podia avistar toda a região mais abaixo, a grande distância. Viu o altivo Hudson, longe, longe, movendo-se em seu curso silencioso mas majestoso. (IRVING, 2006, p. 66).

Coppola apresenta ao telespectador a imagem de Rip na floresta de forma muito semelhante como o narrador do conto a descreveu. Dessa maneira, percebemos o quanto uma arte se aproxima da outra. No início do filme é possível notar que Coppola faz uma relação com o texto literário quando coloca o título do conto junto ao nome do autor, o que nos revela que é uma adaptação. Devemos ressaltar que não estamos discutindo a questão de aproximação do filme e o conto com a intenção de qualificar a primeira ou torná-la igualitária, mas apontar o diálogo entre as artes.

Além das montanhas, da casa de Rip e da floresta, Coppola também construiu outra parte do cenário da mesma maneira que o narrador descreve, “chegaram a uma cavidade que parecia um pequeno anfiteatro, cercado por precipícios e árvores”. (IRVING, 2006, p. 67). Coppola possibilitou que o telespectador depois de leitor enxergasse na adaptação a própria imagem fruto da imaginação de quando se leu o conto ou até mesmo o significado da palavra. O “anfiteatro” da obra cinematográfica é extremamente gótico e encantado. É predominante a cor verde que poderia sugerir a liberdade, mas pode ser um elemento irônico como de um lugar perigoso e de aprisionamento, vendo que mesmo Rip estando com medo, a “bebida comunal” não o permitiria sair daquele lugar estranho.

Os personagens da obra cinematográfica de Coppola são caracterizados da mesma maneira que Irving descreveu no conto. O ator norte-americano Harry Dean Stanton (14 de julho de 1926) que interpreta Rip apresenta as mesmas distinções que o narrador relata na narrativa,

Era um vizinho exemplar e um marido obediente, completamente dominado pela mulher. [...] O grande defeito de caráter de Rip era uma insuperável aversão a qualquer tipo de trabalho útil.[...] Numa palavra, Rip estava sempre pronto para cuidar dos negócios de quem quer que fosse, exceto dos dele próprio. Mas cumprir os deveres para com a família e manter sua fazenda em ordem, ele achava impossível. (IRVING, 2006, p. 61-62).

Na adaptação e no conto há duas descrições do personagem principal, uma antes e outra depois de sua passagem pelas montanhas Catskill. A experiência fantástica que o personagem teve em sua caçada a esquilos lhe proporcionou uma

mudança física que ele não enxergava por causa dos 20 anos que passou dormindo nas montanhas. Em sua volta a “aldeia” tudo havia mudado como descreve o trecho seguinte,

Também suas roupas eram de um tipo diferente daquele com o qual ele estava acostumado. Todos olhavam fixamente para ele, com os mesmos sinais de espanto, e coçavam o queixo. A repetição constante desse gesto levou Rip a fazer involuntariamente o mesmo e foi quando, para sua surpresa, descobriu que sua barba tinha crescido um pé! (IRVING, 2006, p. 70).

Da mesma maneira que Coppola construiu o personagem principal, ofereceu ao filme uma esposa totalmente rabugenta. A atriz Thalia Shire (25 de abril de 1946) interpretou durante todo o filme uma personagem ranzinza. O figurino e a maneira de se comunicar com qualquer indivíduo era amedrontador, até os amigos de Rip tinham medo da personagem que mostra o seu temperamento no seguinte trecho da narrativa:

Mas até mesmo desse refúgio o desafortunado Rip foi por fim expulso pela megera da sua esposa, que irrompeu de repente na tranqüilidade da assembléia e chamou todos os seus membros de inúteis. Nem aquela venerável personagem, o próprio Nicholas Vedder, foi poupado da língua atrevida dessa terrível víbora, que o acusava de encorajar os hábitos preguiçosos do marido. (IRVING, 2006, p. 65).

No filme de Coppola, a personagem se chama Wilma e na narrativa é tratada como Dame, levando em consideração que Coppola gravou este filme para uma série de crianças, podemos considerar que o nome “Wilma” deve-se ao fato de que nesta época já havia a série de *Os Flintstones* que teve seu primeiro episódio lançado na década de 60. Os *Flintstones* pode ter sido uma influência para a caracterização da personagem.

A mulher de Rip estava sempre reclamando do comportamento de seu marido, mas havia outro personagem que também é presente nas obras, “Wolf” na narrativa e na adaptação se chama “Lobo”. Consideremos que o nome “lobo” deve-se a tradução literal ou uma opção da própria dublagem.

“Pobre Wolf”, dizia, “sua dona dá a você uma vida de cão, mas não se preocupe, meu amigo: enquanto eu viver, você nunca sentirá falta de um companheiro para ficar a seu lado!” Wolf abanava o rabo, olhava atentamente para o rosto do seu dono e, se cães podem sentir piedade, eu acredito realmente que ele demonstrava os

mesmos sentimentos do dono com todo seu coração. (IRVING, 2006, p. 65).

O cão, diferente da mulher de Rip, era um fiel companheiro, esteve presente na vida de seu dono até o momento em que percebeu que estava em perigo. Assim como o narrador descreve e é perceptível no filme, o cachorro tinha as mesmas características do personagem principal, era preguiçoso, vivia sempre triste e tinha medo da senhora Van Winkle.

Na adaptação Coppola inseriu um personagem que foi pouco presente na narrativa, o casal tinha um filho que teve falas, era diferente do pai e participou do enredo do filme na pescaria. Na narrativa houve apenas uma passagem que caracterizava o filho, como podemos observar neste trecho.

Seus filhos também andavam maltrapilhos e selvagens como se não tivessem pais. Seu filho Rip, um moleque igualzinho a ele, fazia prever que ia herdar-lhe os hábitos, junto com as suas roupas velhas. Viam-no geralmente correndo como um potro atrás da mãe, vestido com um velho par de calças do pai, que ele tinha muita dificuldade em segurar com uma mão. (IRVING, 2006, p. 63).

Na obra cinematográfica, enquanto a criança não apresentava essas características, depois que Rip volta das montanhas todo maltrapilho com a barba longa e ninguém o conhece, ele se apresenta como Rip Van Winkle e todos ficam admirados, pois já havia um personagem idêntico entre eles.

Rip olhou e avistou uma réplica exata de si mesmo no tempo em que ele subiu a montanha. O pobre coitado estava agora completamente confuso. Duvidava de sua própria identidade, sem saber se era ele mesmo ou um outro qualquer. Em meio a esse embaraço, perguntaram-lhe quem ele era e qual era seu nome. (IRVING, 2006, p. 73).

Mesmo que a obra de Coppola não tenha referido o filho Rip enquanto criança da mesma maneira, quando adulto ele apresenta as mesmas características que estão descritas no conto. No final da narrativa há uma filha que reconhece e conversa com Rip sobre os acontecimentos e o final de Wolf e de sua mulher que “rebentou um vaso sanguíneo num acesso de cólera contra um vendedor ambulante”. (IRVING, 2006, p.74).

Durante o filme percebemos que diversas cenas são escuras, com cores fortes, principalmente antes do sono de Rip, as cenas na casa e no anfiteatro são normalmente com tons mais escuros. Essa é uma característica em comum das obras cinematográficas de Coppola, como exemplo “The GodFather”, de acordo com o diretor as cenas escuras valorizam e tornam forte a presença dos atores.

A passagem de Rip pelas estranhas e encantadas montanhas provocou o encontro com outros personagens que foram considerados na narrativa como seres estranhos. Na adaptação além da apresentação dessas figuras, foi construído um diálogo entre Rip e o comandante do grupo. Os personagens eram marinheiros que há cento e cinquenta anos vinham às montanhas a cada vinte anos. A partir deste diálogo Rip conclui que os marinheiros eram fantasmas que estavam cuidando daquele lugar sagrado.

Através do diálogo que Coppola construiu no filme entre esses personagens, observamos que no início, em algumas cenas e no final da adaptação também há a presença de um narrador que no final do filme fala: “e era verdade, é por isso que volto de vinte em vinte anos”. Podemos concluir que o próprio comandante é o narrador, o que o torna narrador-personagem, enquanto na obra literária o narrador é onisciente por somente descrever e conhecer todas as emoções dos personagens.

No filme, há outro personagem que é o índio, uma representação do povo daquela época, ele observou todo o tempo Rip dormir nas montanhas, já que no conto retrata que de acordo com as lendas, as montanhas também eram moradias de índios.

O conto de Irving retrata toda uma trajetória nos Estados Unidos entre Colônia e República, Rip vai à procura de esquilos nas montanhas enquanto mora em uma aldeia perto do rio Hudson, depois de vinte anos que volta para rever a família e os amigos encontra tudo totalmente diferente.

Na adaptação, o cenário possibilita uma abertura como estivesse dividindo o mundo real do irreal. Nesta abertura podemos enxergar que há uma imagem do Rei George III. Quando Rip acorda de seu sono e volta para a “aldeia” aparece à imagem de George Washington o primeiro presidente da república. Esta passagem de tempo no filme é perceptível tanto pelo personagem quanto pelo leitor quando é apresentado estas imagens. No conto, Rip só percebe que vinte anos se passaram

depois que descobre que sua mulher e amigos morreram e que o ambiente estava totalmente diferente do dia em que ele subiu as montanhas.

Figura 4



Fonte: TV Cultura

A ambientação tanto no conto quanto no filme, apresenta as mesmas características, mas com diferentes tons, enquanto que, no conto, Irving nos apresenta humor, melancolia e sátira, na adaptação fílmica Coppola não deu tanta ênfase ao humor. No início do filme, com a apresentação do narrador, as imagens da casa, as cenas em que Dame Van Winkle estava presente e em que Rip estava no anfiteatro, um tom de melancolia era sempre presente, provocando uma atmosfera de medo e perigo.

Depois que ele acordou e voltou às montanhas, podemos perceber uma mudança de tom, no novo ambiente em que o protagonista se encontra há um tom satírico, os personagens conversavam sobre as eleições e especificamente do voto da mulher e do negro. Nesta rima visual percebemos a exclusão dessas classes que não tinham o direito do voto e uma reflexão sobre a sociedade que acabava de conquistar sua independência.

Através da adaptação de Coppola não buscamos tratar sobre as questões de fidelidade, mas o processo de transposição da literatura para o cinema e o diálogo intersemiótico entre as obras. A adaptação sugeriu uma nova leitura sobre a obra de Irving, abordando aspectos que não foram possíveis enxergar no conto.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao decorrer deste trabalho propomos uma análise comparativa entre o conto *Rip Van Winkle*, de Washington Irving e *O Dorminhoco*, de Francis Ford Coppola, na

tentativa de criar um novo olhar sobre as obras e principalmente sobre a segunda que, de acordo com a mídia, especificamente a internet, é um “clássico esquecido”. Nas respectivas obras, buscamos também discutir o dialogismo, apresentando as convergências, divergências e o diálogo existente entre as artes.

Irving e Coppola mesmo que presentes em contextos socioculturais diferentes expressam em suas obras significados que podemos perceber através dos elementos fantásticos, alegóricos e simbólico-alegóricos. “O Dorminhoco” mesmo fazendo parte de uma série de contos para crianças nos revela múltiplas acepções sobre o contexto histórico dos Estados Unidos no século XVIII e XIX. Enquanto que, o conto, mesmo sendo publicado em 1819, até os dias atuais constrói em cada leitor um novo significado que o próprio autor não tinha a intenção de apresentar no texto.

As obras de Irving e Coppola estão repletas de elementos fantásticos que colocam o leitor em meio ao real e irreal. Os textos mesclam fatos históricos associados à lendas, índios, histórias de fantasmas, descrições mágicas e espaços geográficos. O fato de Rip ser um contador de lendas e histórias de bruxas e índios fez com que ele não se questionasse sobre os acontecimentos fantásticos que viveu nas montanhas. Em sua volta das montanhas, ele continuou contando histórias e dessa vez a sua própria experiência, apresentando assim mais um elemento metaficcional na narrativa. Era a própria história voltada para si ao se recontar aos viajantes e crianças.

Apoiados em discussões sobre a alegoria, enxergamos nas obras o significado atemporal e político em que, manifestado através do fantástico, nos revela que Rip sentia que não pertencia ao mundo em que se estava, o sentimento era que se encontrava presente em duas dimensões diferentes, mas sendo ele mesmo em meio ao vácuo. O anti-herói não percebeu que o tempo passou mesmo em frente a tantas transformações geográficas, sociais e políticas.

O enredo em Rip faz uma crítica através da comicidade à indolência, por que enquanto o protagonista estava dormindo, seus companheiros estavam na guerra da independência na busca de uma nova nação. Rip trocou os melhores dias de sua vida por uma velhice tranquila. O sono do personagem pode simbolizar também a nova realidade que o ser humano enfrenta a cada momento em que acorda e percebe que se encontra num novo dia que trará diferentes desafios.

Assim como o conto, a obra cinematográfica também possibilitou essas visões construindo um novo significado sobre Rip. Mesmo que haja uma subtração na adaptação, houve também a explicação de certos temas e detalhes do conto que ao se lê não é visível, a imagem e o som tem essa responsabilidade de acrescentar elementos como expõe Hutcheon (2011) “As adaptações de contos por vezes são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente”. (p. 44).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

CARVALHO, Marcele Ventura. **Viera e a Construção Alegórica**. João Pessoa, Graphos, volume 9, número 1, Jan./Jul de 2010.

CEIA, Carlos. **Sobre o conceito de Alegoria**. Rio de Janeiro: MATRAGA nº 10, agosto, 1998.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: E. UFPR, 2006.

DEPARTAMENTO DE ESTADO DOS ESTADOS UNIDOS. **Um esboço da história americana**. Escritório de Assuntos Públicos: 2012.

FERREIRA, Luciana Fagundes Braga Pereira. **A narrativa cinematográfica alegórica/ simbólica no cinema de animação**. Dissertação de Mestrado em Artes. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2007. Disponível em: www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VPQZ-75VJ2P

FILHO. Odil José Oliveira. **A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: www.abralic.org.br/download/anaiseventos/.../pdf/.../ODIL_FILHO.pdf.

FREITAS, Jorge de. **Hansen em alegoria construção da metáfora**. Curitiba, In: Revista Versalete. Volume 2, número 3 – Jun/ dez de 2014.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GARCIA, Flávio. FRANÇA, Júlio. PINTO, Marcelo de Oliveira. **As arquiteturas do medo e do insólito ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Flávio Garcia. 2013.

GOMES, Anderson Soares. **Literatura Norte-Americana**. Curitiba, PR: IESDE Brasil, 2009.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A Palavra Mascarada: Sobre a alegoria**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1996.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

IRVING, Washington. **Rip Van Winkle**. São Paulo: CERED, Ed. SOL, 2006.

MACHADO, Ludmila Ayres. **Design e narrativa visual na linguagem cinematográfica**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: USP, 2009. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-26032010-142901/

MESSIAS, Carlos Alberto Rodrigues. **Guerra e Relação Conjugal: A construção da alegoria em três contos de Dalton Trevisan**. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária. São Paulo: PUC, 2011. Disponível em: www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=13604.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

NUNES, Silvia. Alexis. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha, um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. (2000).

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin**. In: Analecta. Volume 8, número 2, p.47-54 - jul./dez de 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Inajá Bonnig. FERREIRA, Arnaldo Telles. **A Cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica**. Joaçaba: Unoesc & Ciência – ACHS, volume 2, número 1, p. 17-28, jan./jun. 2011.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo, Cultrix: 2006.

PUCHALSKI, Eder. **Do fragmento à margem: alegoria no cinema moderno – Alphaville e o bandido da luz vermelha**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2014. Disponível em: www.humanas.ufpr.br/.../TCC_EDER_PUCHALSKI_UFPR_final.pdf

RENAUX, Sigrid. **Os mundos fantásticos de Rip Van Winkle**. Curitiba: Itinerários, Araraquara, 19: 91-114, 2002.

RIBEIRO, Emilio Soares. **Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce**. In: Estudos Semióticos. Volume 6, número 1, p.46-53 – junho de 2010. Disponível no site: www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es

ROYOT, Daniel. **A literatura Americana**. São Paulo: Ática, 2009.

SOUKI, Zahira. Alegoria: **A linguagem do silêncio**. Belo Horizonte. Mediação, número 5, novembro de 2006.

SOUSA, Adriana Vieira de. **Muito além do que se vê: a alegoria, em Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo: Vitória: 2011.

SOERENSEN, Claudiana. **A profusão temática em Mikhail Bakhtim: Dialogismo, Polifonia e Carnavalização**. UNIOESTE: Travessias, volume 5, 2011. Disponível em: e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/download/3299/2605

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: *Ilha do Desterro*, Florianópolis, nº51, p. 019-053, jul./dez. 2006.

VANSPANCKEREN, Kathryn. **Perfil da Literatura Americana**. Nova York: Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, 1994.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. HAFEZ, Rogério. **Quatro Contos**. São Paulo: Ed. Sol, 2006.

ZAMBERLAN, Cesar Adolfo. OLIVEIRA Louis José Pacheco de. **Da Narrativa Cinematográfica à Adaptação de Obras Literárias: do livro "Coração das Trevas" ao filme "Apocalypse Now"**. São Paulo: Revista Diálogos Interdisciplinares. Volume 2, número.3, (Edição Especial), 2013.