

DOSTOIÉVSKI NUNCA FOI AO CINEMA: jamais aceitaria versões de suas obras para as telas¹

DOSTOEVSKY HAS NEVER GONE TO THE CINEMA: He would never accept versions of his works for screens

Irene de Araújo Machado ²

Resumo. O presente ensaio estuda a distinção entre adaptação de obra literária e tradução intersemiótica por meio da análise filmica das versões de *O idiota* e *Crime e castigo* de Dostoiévski, à revelia da posição do escritor que não acreditava na capacidade de qualquer outra forma artística transpor o específico da obra de arte verbal. Um exame de realizações dos períodos russo e soviético procura compreender em que medida as transposições se aproximam e se distanciam radicalmente da premissa do escritor. Com isso, alcança os processos criativos que no cinema se aproximam da revolução do experimento polifônico do escritor e da dialogia discursiva de seus ideólogos enunciada pela suas próprias vozes.

Palavras-chave: 1. Adaptação filmica. 2. Tradução intersemiótica. 3. Dostoiévski.

Abstract. This essay studies the distinction between adaptation of literary work and intersemiotic translation through film analysis of Dostoevsky's versions of *The Idiot* and *Crime and Punishment*, in spite of the writer's position who did not believe in the ability of any other artistic form to transpose the specific of the verbal work of art. An examination of achievements from the Russian and Soviet periods seeks to understand the extent to which the transpositions radically approach and distance themselves from the writer's premise. With this, it reaches the creative processes that in cinema approach the revolution of the writer's polyphonic experiment and the discursive dialogue of his ideologues enunciated by his own voices.

Keywords: 1. Filmic Adaptation. 2. Intersemiotic Translation. 3. Dostoevsky.

1. Apresentação do problema

Ainda que não tenha impedido que as personagens de seus grandes romances ganhassem vida no palco na pele de renomados atores e atrizes do teatro russo na segunda metade do século XIX, Fiódor M. Dostoiévski (1821-1881) não via com bons olhos tais representações. Confrontando-se com o legado da tradição russa de interação entre as artes, o escritor russo era adepto da especificidade, como atestam suas palavras:

Existe um tipo de mistério na arte: a forma épica não tem equivalente na forma dramática. Até acho que para cada forma artística exista uma série correspondente de pensamentos poéticos particulares, de modo que nenhum pensamento possa ser

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

² Professora Livre Docente da Universidade de São Paulo; PPG em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicações e Artes. irenear@usp.br.

expresso de uma **forma que não seja a sua**. (DOSTOÏEVSKI, 1872, cit. JACQ, 2017, p. 50) [destaque nosso]

A que forma Dostoiévski se refere quando afirma que o pensamento poético só pode ser expresso em sua forma particular e unicamente sua? Se, por um lado parece que o escritor quer preservar a pureza literária de sua prosa artística, por outro manifesta desconfiança de que o teatro ou a ópera possam ser capazes de transpor a poeticidade de sua obra romanesca ou a complexidade interna de seus personagens. Não obstante suas crenças, dúvidas e desejos o fato é que seus romances não foram ignorados nem pelos realizadores do palco nem pelos da tela. Nem mesmo a alegação de que seu texto era estranho à dramaturgia e à transformação em imagem visual do cinema foi suficiente para impedir a transposição das obras para o teatro e cinema. Hoje as transposições fílmicas dos romances já ultrapassaram o patamar de mais de uma centena de filmes.³

Se a complexidade dos dramas e discursos de suas personagens não impediram as transposições para as diferentes formas artísticas, só nos resta entender, afinal, como os realizadores venceram (e ainda vencem) os obstáculos colocados pelo texto dostoiévskiano. Para isso há que se recuperar processos de transposição dotados de significado particular na história do cinema russo desde suas primeiras investidas na área, quando as obras literárias tornaram-se objeto de muitas adaptações e traduções. Por mais desafios e impedimentos que possam existir entre formas artísticas, as interações são bem maiores do que Dostoiévski pensava.

Em linhas gerais, tal é o problema que desencadeou o estudo do presente ensaio. Cumpre-se aqui a tarefa de distinguir entre as realizações que se mantiveram no campo da adaptação e aquelas que investiram no trabalho de tradução. Quer dizer: enquanto a adaptação se mantém nos limites da fidelidade narrativa, ignorando que literatura e cinema remetem a duas linguagens distintas, a tradução é praticada com consciência das diferentes linguagens, daí se ocupar em investigar como uma linguagem pode construir o que foi criado por outra linguagem radicalmente distinta. Se, por um lado a tradução preserva a singularidade dos modos de manifestar de cada universo semiótico, por outro descobre a potencialidade sígnica de outra linguagem. No final o que se observa é uma ampliação do

³ Segundo levantamento que consta em *Dostoiévski à l'écran* (ESTÈVE; LABARRÈRE, 2017, p. 171-178) são 155 produções audiovisuais entre longas e curtas metragens, incluindo séries televisuais, estabelecidas a partir de fontes variadas e orientadas pelas informações do site IMDb (Internet Movie Database).

potencial de significação das diferentes linguagens submetidas ao processo tradutório. Foi na linguagem que Dostoiévski fez a revolução da forma romanesca mudando para sempre os rumos da prosa e da variedade discursiva. O chamado experimento polifônico não apenas descobriu novos modelos discursivos na arte verbal mas também abriu caminho para investigações nas diferentes formas artísticas da cultura. Nada impede que a investigação valorize a linguagem audiovisual do cinema naquilo que nela é potência criativa e comunicacional de signos que extrapolam os limites do signo verbal.

Como questão de fundo, interessa-nos entender como o cinema explorou o universo semiótico da linguagem audiovisual para recriar na tela as formas discursivas mobilizadas pelo confronto dialógico de ideias – centro da revolução artística de Dostoiévski. É na trama dialógica das ideias que o escritor depositou a potência criadora dos dramas existenciais, dos discursos e dos diferentes pontos de vista que transformaram os procedimentos estéticos da obra romanesca em princípios de composição artística. É como discurso de ideias que a complexidade do mundo interior, com suas angústias, sofrimentos, amor, ódio, desejo de vingança, enfim, do drama de toda existência, é tecida numa trama não menos complexa, que tem sido alvo das muitas abordagens interpretativas de caráter filosófico, religioso, político. Tal trama tão bem tecida pelas ideias em confronto é o que levou Mikhail Bakhtin (2008a) a conceber a dialogia como processo elementar de composição das ideias em embates discursivos responsáveis pela tensa arena ideológica geradora de formas – aquelas formas que Dostoiévski julgava serem específicas da arte verbal em prosa romanesca, distintas, pois, do teatro e do cinema.

Se, por um lado, o estudo se desenvolve de modo a empreender análises comparativas das transposições audiovisuais na tradição russa e nos desdobramentos do período soviético, por outro, se orienta pelas formulações do círculo intelectual de M.M. Bakhtin no trabalho de sistematização da metalinguagem crítica sobre o dialogismo no experimento polifônico de Dostoiévski. Espera-se, com isso, reposicionar o processo de tradução intersemiótica no seu devido lugar, longe de ser apenas um apêndice menor da adaptação cuja fidelidade aos originais que manipula se revela sempre um tanto duvidosa.

2. Embates da crítica de Dostoiévski contra as transposições de sua obra

Sabe-se que, malgrado sua descrença no trabalho criativo de outras artes, Dostoiévski permitia as conversões de seus romances e novelas para a representação dos palcos. Muito provavelmente sua resistência seria mais severa se tivesse conhecido o cinema e, certamente, não aprovaria a vulgarização⁴ de sua arte às telas, com atores falando no ritmo do quadro a quadro da gravação pela câmera, reportando-se apenas aos fatos imediatos de uma trama simplificada e eliminando o tenso debate de suas mentes enunciado em discurso interior cuja complexidade se deve aos choques de pontos de vista. Ou seja, não lhe agradaria ver ignorada a ideologia geradora das formas que tecem toda a trama de suas narrativas.

Contudo, no início do século XX, quando o cinema ganha fôlego em suas atividades na Rússia, cultuando a forte tradição literária dos grandes escritores tais como A. Púchkin, A. Chékhov, L. Tolstoi, N. Gógol, M. Górkki e evidentemente Dostoiévski, as obras desses autores já fazem parte do patrimônio nacional, sendo impossível ficarem à margem da tradição de síntese intertextual que orienta as artes russas em sua história. (JACQ, 2017, p. 2017).

No período russo, anterior às experimentações da vanguarda construtivista do início do século XX, a obra de Dostoiévski interessava pelos quadros das situações criadas. O teatro já havia desenvolvido toda uma atividade de decupagem episódica que muito favoreceu as primeiras iniciativas de transposição para o cinema.

Conforme os estudos crítico-históricos conduzidos por Mikhail M. Bakhtin, a crítica literária russo-soviética considerou na obra de Dostoiévski apenas aquilo que garantia uma coerência com a prática teórica em voga, vale dizer, a análise temático-conteudística focalizada na vida social. Os dramas foram transformados em episódios e a conflituosa vida interior das personagens, se não foram eliminadas, foram reduzidas aos episódios trágicos da vida do escritor. Com isso, as personagens passam a se comportar apenas como tipos, introduzindo uma espécie de metodologia de síntese monológica que desconhece completamente a revolução do criação artística de Dostoiévski que mudou para sempre o gênero romanesco.

Só nos resta concordar que, se vivo fosse, a recusa de Dostoiévski em conceder os direitos de conversão de sua obra para o cinema seria, possivelmente, legítima e pertinente. Sua recusa estaria plenamente justificada como a única atitude plausível de preservação dos grandes processos criativos de sua invenção estética.

⁴ Lembre-se que também para A. Bazin (2018, p.135), “o drama da adaptação é o da vulgarização”.

Contudo, há um outro contexto a ser observado, aquele em que as adaptações filmicas surgem como realizações da nova linguagem do cinema integrada às diferentes tradições culturais. Não obstante a metodologia de síntese monológica tenha sido a prática dominante em muitos dos filmes já realizados do século XX até hoje, é possível encontrar algumas experiências em que a radicalidade da criação dostoiévskiana centrada no diálogo, nas formas e pontos de vista emergem, não como síntese, mas como possibilidade de uma visão cósmica dialógica – repetindo aqui a formulação de Boris Schnaiderman (1983, p. 102). Além de abandonar as tipificações de modelos acabados psíquica e socialmente, abrem espaço para manifestações ainda incipientes da complexidade das personagens. É como se da própria obra emanassem influxos para que as personagens não pudessem se manifestar senão como ideólogos⁵ de seus conflitos, dúvidas, inacabamento do drama da existência em seu constante devir.

Acompanhar as experiências dessas práticas e experiências nas realizações filmicas de diferentes épocas contribui para entender as motivações críticas que permitiram a emergência de processos criativos coerentes com os princípios criativos de sua arte dostoiévskiana.

3. A adaptação no contexto da cinematicidade na arte russa

Aprendemos com Bakhtin que ao fundar os procedimentos construtivos da arte verbal nas relações dialógicas, Dostoiévski não se limitou às conversas entre personagens mas criou formas discursivas para concretizar ideias. Entender o discurso como ideia implica situá-lo no lugar de sua produção: o diálogo entre consciências situadas no tempo e no espaço. Quer dizer: os discursos são constituídos por relações dialógicas cronotópicas. Em sua história com diferentes formas e tradições culturais, os muitos discursos da prosa romanesca interagem com diferentes formas que se perdem nos tempos, tais como a tradição das menipéias e do grotesco, que introduziram no discurso diferentes entoações (BAKHTIN, 2008b, p. 115-206; 1987, p. 265-323), o que muito contribuiu para a polifonia de suas formas.

Diante de tal evidência perguntamos: Será que Dostoiévski iria reagir tão negativamente contra formas discursivas nascidas dos usos que criações populares fazem de

⁵ Considerando que o move as personagens dostoiévskianas são as ideias – drama maior da existência humana – Bakhtin entendeu que cada personagem é um ideólogo que se movimenta em relação aos outros Segundo as diretrizes de suas ideias. O ideólogo é, portanto, o homem de ideias (BAKHTIN, 2008a, p. 87-114).

objetos científicos criados pela técnica industrial, caso do cinema? Temos muitas dúvidas e também alguns argumentos.

Para iniciar um caminho analítico da questão parece-nos necessário retroceder à própria história do «cinematicidade» na Rússia, que consolidou a noção de cinema como “uma arte fundamentalmente impura”⁶ (GÉRY, 2017, p. 108).

A noção de cinematicidade aqui proposta se refere à dinâmica da forma e suas transformações tanto na composição artística quanto nas relações culturais de espaço-tempo. Foi pensada na extensão do que o cineasta Sergei Eisenstein formulara em seus conceitos de «cinematismo» e de «imagicidade». Enquanto o cinematismo diz respeito à dinâmica das formas da linguagem que transpõe seus próprios limites para significar ideias, sensações, sentimentos sob a forma de imagem, imagicidade significa revelação da forma – noção conjugada no neologismo *obraznost* derivado de *obraz* termo russo para a noção imagem em toda sua extensão para além da figuratividade. (EISENSTEIN, 1980; 1982, p. 39-40; 1991; ALBERA, (1980, p.9)

Cinematicidade se constituiu como concepção para recuperar a dinâmica dos procedimentos artísticos criadores de novos sentidos no movimento interativo de diferentes formas. Consagra não apenas criações ou estilos individuais como também práticas culturais históricas. Os vínculos entre cinema teatro, circo, feira e espetáculos populares na Rússia se insere no rol dessas práticas impuras, híbridas, anárquicas que o primeiro cinema não hesitou em exercitar. (TSIVIAN, 1994, p. 7-30) Assim o cinema construiu a cinematicidade com formas que vivem no “grande tempo das culturas”⁷, interferindo em sua dinâmica de diferentes modos. Tal como o romance que ao se consagrar desencadeou um processo de romancização da cultura e da arte, mudando o modo de produzir discursos sobre o mundo, não é nada arriscado afirmar que o cinema, ou melhor, o cinematógrafo, introduziu a cinematicidade como possibilidade de alcançar movimento até onde ele não se realiza

⁶ Ainda que o ensaio de André Bazin – Por uma arte impura. Defesa da adaptação – não tenha sido citado por Catherine Géry, vale lembrar que já em 1958 Bazin operava com a ideia de que o cinema não havia surgido independentemente das outras artes. Pelo contrário, além da reciprocidade com diferentes formas, o cinema herdara do romance a construção de uma arte imaginária guiada pelo ponto de vista. Tal herança em nada perturbou sua qualidade distintiva de propiciar novos modos de percepção impostos pela tela. (BAZIN, 2018, p. 122-147)

⁷ Grande tempo é uma noção formulada por M. M. Bakhtin para significar a vida da obra na cultura que, não obstante se desenrole num alinhamento histórico, a dinâmica de suas relações não se limita ao presente e se estende a épocas distintas. Neste sentido, a obra ultrapassa as fronteiras de sua época para desfrutar do grande tempo das culturas. (BAKHTIN, 1989, p.449)

empiricamente. Com isso, a cinematicidade do primeiro cinema se aproxima não apenas da literatura, do teatro, ópera e da dança, como também dos espetáculos populares tais como feiras, circo, exposições de lanterna mágica e atrações provocadas pelos instrumentos ópticos em geral.

Diante de tal concepção de cinematicidade, há que se entender que a prática da adaptação que dominou o primeiro cinema russo vulgarizou a nobreza do texto literário e da entoação das formas nobres da expressão verbal adotadas pelo teatro em nome de uma demanda: a simplificação do texto literário para que ele chegasse aos ouvidos de um grande público, com inclusão do espectador iletrado ou semi-alfabetizado. Com isso, a adaptação se aproxima de produções de circulação cultural: os chamados *lubok* – obras ilustradas de gravuras em madeira ou cobre que desde o século XVIII são utilizadas para compor narrativas gráficas de caráter popular. Narrativas simplificadas, construídas segundo um modelo paródico de composição, mas com capacidade de desafiar as formas da cultura oficial, evocando campos distintos de significação. A narrativa pode estar encerrada em poucos episódios mas em seu desenvolvimentos muitos atalhos de significados abrem-se para a compreensão, como se pode ler na gravura que se segue.

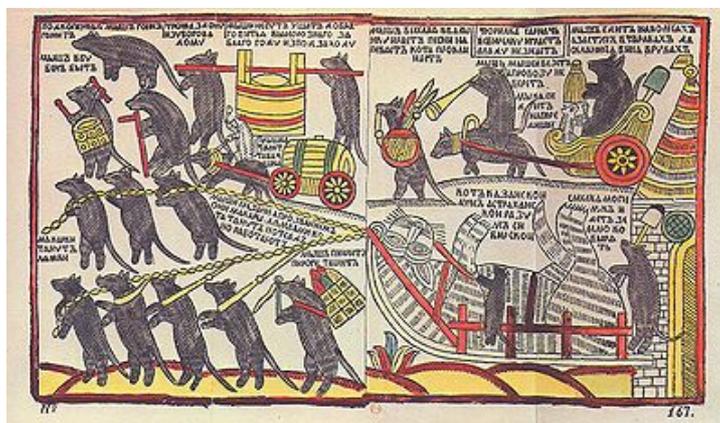


FIGURA 1 – **Os ratos estão enterrando o gato** – Gravura *lubok* de 1760 em cuja legenda se afirma: "O Gato de Kazan, a Mente de Astracã, a Sabedoria da Sibéria".

FONTE – <https://en.wikipedia.org/wiki/Lubok> ". Acesso: 05/01/2020.

Com temas variados, o *lubok* aproxima contextos em oposição, parodiando temas e personagens da cultura oficial elevada, que sofrem rebaixamento, tal como no *lubok* reproduzido aqui. Nele, a legenda “O Gato de Kazan, a Mente de Astracã, a Sabedoria da Sibéria” constitui uma paródia dos títulos dos czares russos. Além de promover o

rebaixamento, a paródia introduz comentários irônicos à representação que se torna jocosa, tal como as inversões carnavalescas do mundo grotesco medieval examinados por Bakhtin (1987, p. 265-322) em seus estudos sobre cultura popular.

Por extensão, segundo Catherine Géry (2017, p. 113), o cinema *lubok* surge para

[...] designar as adaptações de Púchkin, Liérmontov ou Gógol que foram diretamente inspiradas por essas formas, literárias e visuais, ou usaram os mesmos procedimentos para modificar e reescrever obras originais em sequências de dezenas de quadros ilustrados, acompanhados de textos explicativos (os intertítulos do filme silencioso).

Do ponto de vista da cinematicidade da arte russa, a adaptação é vulgarização mas nem sempre implica reducionismo unilateral. Há que se atentar para as adaptações que avançam para experiências criativas, rumo ao processo das relações dialógicas. Aquilo que poderia parecer um despropósito e incongruência – a tradução do romance dostoiévskiano em paródias de cine *lubok* – se insinua como um processo criativo motivado pelas tendências histórico-culturais que não desafiam nem desrespeitam artistas ao seguirem o fluxo de relações dialógicas da cultura. Assim a obra de Dostoiévski tornou-se um desafio estético para muitas gerações de cineastas.

4. Adaptações de Dostoiévski: do cine *lubok* ao *agit-melodrama*

A primeira adaptação de um escrito de Dostoiévski para o cinema data de 1909 quando Vassili Goncharov traduz em imagens o romance **Crime e Castigo**⁸. O filme foi entendido como realização de um cine *lubok*, ilustração da obra homônima de Dostoiévski publicada em 1866. Como ilustração, as cenas recortam os episódios exemplares da fábula narrativa (JACQ, 2017, p. 56), às custas de omissões de aspectos dramáticos significativos.

Por ser um filme de difícil acesso, cujas cópias dificilmente podem ser encontradas (JACQ, 2017, p. 55), coube à adaptação de Piótr Tcharinine ocupar o lugar oficial de primeiro texto adaptado. O romance escolhido foi **O idiota**⁹, publicado por Dostoiévski em 1869. Num curta metragem de 21 minutos filmado em 1910, as sequências filmicas são constituídas de quadros ilustrados, na linha do cine *lubok* que, segundo Géry (2017, p. 110),

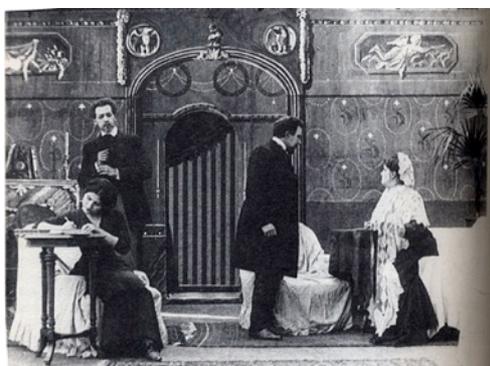
⁸ Em russo: **Преступление и наказание** (*Prestupléniye i nakazániye*), 1866.

⁹ Em russo: **Идиот** (*Idiot*), 1867-1869.

[...] trata de apresentar, de forma elementar, conteúdos actanciais e psicológicos dentro de uma série composta por cenas-chave, mais ou menos arbitrariamente escolhidas dentre as mais espetaculares. A sucessão dos quadros animados reconfigura a obra original a uma trama que leva em conta apenas sua principal linha narrativa ignorando completamente suas múltiplas linhas secundárias, [...]

Os dois volumes foram decupados em cinco episódios, concentrados em cinco locais: a casa da família de Gania; a casa de Nastácia e a casa de Rogógin, como se segue

- (1º) Viagem de trem: encontro entre o príncipe Liév Míchikin e Parfen Rogógin, que mostra-lhe a foto de Nastácia Filíppovna, amante de Afanássi Tótski e sua grande paixão.
- (2º) Visita à casa do general Ivan Iepántchin, sua esposa e filhas. Encontra Gavrilá Ardaliónovitch (ou Gania), secretário e pretendente a casamento com Nastácia cuja foto também está nas mãos de Gania.
- (3º) Míchikin dirige-se ao quarto na casa de Gania: a família discute o casamento com a foto. Disputa por meio de dinheiro entre Gania e Rogógin que oferece cem mil rublos para ficar com Nastácia.
- (4º) Festa à noite na casa de Nastácia: o príncipe tenta impedir o casamento interesseiro de Gania e declara seu amor pela moça em cujos olhos lê muito sofrimento. Na disputa, Nastácia desafia Gania a salvar cem mil rublos que ela lança na lareira. Na hesitação do rapaz que desmaia, ela mesma recolhe o dinheiro, o lança ao lado do corpo de Gania e foge com Rogógin.
- (5º) Míchikin recebe uma herança e, sem desistir de Nastácia, se aproxima de Aglaia, filha de Iepántchin sem decidir-se. Nastácia acaba ficando com Rogógin que e comete o crime de assassinato e convida Míchikin para velar o cadáver numa noite assombrosa.



FIGURAS 2 e 3 – Fotos com cenas na casa de Nastácia Filíppovna quando se discutiu seu casamento.

FONTE – http://www.kinoglaz.fr/u_fiche_film.php?num=1637 Acesso: 15/01/2020.

FONTE – https://fr.wikipedia.org/wiki/Piotr_Tchardynine Acesso: 15/01/2020.

A opção pela síntese episódica de quadros tem uma justificativa. Para um cinema que dava os primeiros passos na construção de sua linguagem, a dificuldade em transformar em imagem visual a complexidade dos conflitos do mundo interior, com toda sua diversidade discursiva, tornou-se um grande desafio. Na impossibilidade de realizar a tradução audiovisual, a opção foi a monologização das relações dialógicas. Se o filme *lubok* estruturado em ilustração não foi o espaço de valorização das descobertas artísticas de Dostoiévski, serviu para introduzir o escritor no “circuito do espetáculo de massa e da

imagem”, contribuindo para enfatizar o caráter de “grande diálogo das artes pressuposto em toda adaptação” (GÉRY, 2017, p. 114).

Do primeiro cinema do período russo-soviético se consolidaram, pelo menos, duas frentes teóricas: o filme ilustração baseado no relato exemplar da arte naturalista e a escola da montagem baseada no experimentalismo construtivista. Ambas buscavam um certo intervencionismo ideológico nem sempre excludentes: a primeira pelo entretenimento e a segunda pela mobilização de consciências. Paradoxalmente, se, por um lado, as experiências construtivistas da vanguarda que marcaram definitivamente o cinema russo ofuscaram tudo o que se produzira antes da revolução de 1917, por outro, foi a representação do filme pela ilustração que se consagrou no realismo socialista do período soviético, com uma diferença: o entretenimento foi substituído pela mobilização ideológica apregoada pelo regime.

Opções pela adaptação dos enredos em detrimento das descobertas artísticas porém não se livraram dos desafios impostos pelo cinema na transposição de um universo semiótico verbal para o universo da audiovisualidade cinematográfica. Em plena Guerra-Fria, encontramos realizações que, consciente ou não, acabaram por buscar soluções para a composição audiovisual na própria câmera, ensaiando possibilidades de tradução do experimento dialógico de Dostoiévski para a criação audiovisual. Evidência nesse sentido foi a controversa adaptação de **O idiota** por Iván Píriev – cineasta alinhado com o regime, homem forte da Mosfilm, seu presidente por quase uma década (1957-1965), ganhador do prêmio Stálin por diversas vezes e um realizador de musicais da grande épica soviética.

Com roteiro iniciado em 1947 e interrompido pela repressão jdanovista às obras de Dostoiévski, cujos livros constavam da lista de obras censuradas, a retomada só aconteceu em 1955, quando **O idiota** foi reeditado em livro¹⁰ e alvo de montagens teatrais. O realizadores acreditavam que “os tempos exigiam a presença de Dostoiévski e seu príncipe para garantir o indispensável retorno dos valores humanos.” (HELLER, 2017, p. 116; 117) O projeto de Píriev previa a adaptação da narrativa em quatro séries, mas somente a primeira foi finalizada.

Contando com uma diversidade de profissionais em sua equipe – do teatro, do cinema; da comédia; do teatro de Stanislávski – o filme conjuga diferentes modos narrativos:

¹⁰ O romance **O idiota** de Dostoiévski foi publicado inicialmente em folhetim no jornal **O mensageiro russo**. Em 1955 a obra é dividida em dois volumes e publicada em livro. O primeiro volume foi intitulado O amor e o sofrimento; e o segundo, O amor e o ódio. (POIRSON-DECHONNE, 2017, p. 121)

melodrama e comédia burlesca; situações oníricas e realistas, centrada no ator cujos olhares excêntricos tornam-se princípio construtivo da *mise en scène*. (HELLER, 2017, p. 118)



FIGURA 4 – Foto do ator Iúri Iacoliév como Míchikin na festa de Nastácia.

FONTE: <https://pt.erch2014.com/iskusstvo/48593-ekranizacii-romana-dostoevskogo-idiot-aktery-i-rolu.html>

Tomar a *mise en scène* dos olhares como princípio construtivo de um modo de narrar não deixa de manifestar preocupação com a construção da linguagem fílmica e seus efeitos na montagem das sequências de planos. E aqui o filme surpreende como realização do homem forte da Mosfilm. Ainda que centrado nas performances dos heróis exemplares, a fotografia explora tonalidades, ritmos e intensidade distintas na sua condição de melodrama. A linha dramática articulada pelo tom da herança tragicômico acentua contrastes que perturbam o que era para ser um mero entretenimento.

Embora Jay Leyda considere difícil levar a sério um trabalho que, ironicamente, ele denomina *agit-melodrama* (LEYDA, 1973, p. 336), a adaptação de Píriev merece algumas considerações. Tal como os *agit-prop* construtivistas, o *agit-melodrama* se constrói como procedimento de intervenção em comportamentos. Em vez de levá-lo à ação por meio da consciência de situações, problemas e conflitos – caso do *agit-prop* – o *agit-melodrama* promove a catarse de ações exemplares.

A câmera desempenha papel decisivo na *mise en scène* em que o quadro assume a entoação do discurso, tornando-se a forma visual do enunciado. O olho da câmera tanto cria diálogos com os rostos e os ângulos dos olhos das personagens em seus diferentes enfrentamentos quanto elabora *close-ups* recortam flagrantes de uma cena. Quando a responsabilidade discursiva torna-se da competência da fotografia, a luz é a voz da entoação e a ela cabe o papel de jogar com as tonalidades nos planos, como se pode observar no quadro que se segue, cena em que Míchikin e Nastácia brindam a uma possível vida comum.



FIGURA 5 – Foto de Nastácia (atriz Iúlia Borissova) e Míchkin (Iacoliév) na noite da festa.

FONTE – <https://www.cinemaldito.com/el-idiota-ivan-pyryev/>

Rostos iluminados em primeiro plano não apenas focalizam o envolvimento das personagens mas criam contrastes, choques entre mundos paralelos representados no mesmo ambiente. No quadro acima, dois mundos se sobrepõem: o mundo da luxúria e a vida em porvir. Enquanto o mundo do vício cai na penumbra, o mundo em aberto se ilumina e isola as personagens em primeiro plano. É o mundo interior que ganha projeção com aquela luz clara. Como bem observou Eisenstein ao analisar o jogo da *mise en scène*, a motivação interior que organiza o jogo de cena (*mise en jeu*) cria a forma visual do comportamento graças ao *mise en geste*. (EISENSTEIN cit. TORTAJADA, 2017, p. 49)

Contudo, em outro momento, dentro de um outro espaço emocional, Nastácia elabora um outro plano envolvendo o conjunto de convivas. Para este estado de alma, a câmera constrói um outro jogo de cena: uma tomada que posicionada em *contra-plongée* alcança num único plano a profundidade de campo das salas e o primeiro plano do tronco do corpo da personagem de modo que seu rosto ganhe maior luminosidade e distinção com relação ao conjunto. Em vez de enlevo emocional pela esperança numa nova vida e vivência de papéis mais dignos, o que se vê é uma mulher caminhando para a vulnerabilidade de sua vida miserável e para a qual só resta a insanidade tão bem pronunciada no gesto de seu olhar.



FIGURA 6 – Foto de Nastácia se preparando para lançar com mil rublos ao fogo.

FONTE – <https://www.cinemaldito.com/el-idiota-ivan-pyryev/>

No plano acima, a câmera que focaliza Nastácia a toma num ângulo frontal, iluminando seu rosto, ao passo a luz do plano no qual incide a profundidade do campo, alcançando a reprodução do espelho, é rarefeita e contrasta com a imagem do primeiro plano. O resultado são dois ângulos que se confrontam no interior do mesmo plano graças ao contraste da iluminação. Confronto é o tema das cenas que se seguem. Eisenstein entenderia tal tomada como um plano com contraponto – procedimento construtivo que existe nas artes, não é propriedade da obra literária e que acabou se tornando um modelo relevante para o cinema: ao mesmo tempo em que unifica promove um mecanismo de desintegração. (TORTAJADA, 2017, p. 46).

Aquilo que poderia ser apenas um recurso da linguagem fílmica encontra-se plenamente justificado na trama romanesca. O príncipe deixa de ser apenas o idiota, um epilético, e se revela um leitor de almas nos rostos das pessoas, convidando-nos a também ler em sua personagem o conflito interior de luta entre diferentes contrapontos, uma duplicidade que o coloca em confronto com o seu duplo.

5. Tradução intercultural entre a cronotopia e a visão cósmica dialógica

A liberação da versão fílmica do predomínio exclusivo da adaptação literal do texto verbal abre caminho para a construção de formas discursivas audiovisuais, abrindo caminho para a construção de alternativas ao mundo dialógico criado por Dostoiévski. Três versões

contemplam tal proposição graças sobretudo a linha cronotópica de cada realização, isto é, são traduzidas por espaços culturais distintos marcantes do século XX. Trata-se da versão japonesa de Akira Kurosawa (1959) para **O idiota** situada no pós-guerra no Japão; a versão russa de Aleksándr Sokúrov (1993) nos escombros de Petersburgo do século XX; e a versão brasileira de Heitor Dhalia (2004) no cenário do submundo urbano de São Paulo do século XXI: ambos a partir de **Crime e Castigo**.

5.1. Plasticidade especular do sofrimento emanado do olhar. Ao traduzir o romance para o ambiente japonês, Akira Kurosawa traduziu **O idiota**¹¹ para outra língua, outro espaço geográfico e outro tempo histórico. Os atores se manifestam em língua natal e suas personagens receberam nomes japoneses: Míchkin é Kameda; Nastácia é Taeko; Rogógine é Akama; Aglaia é Ayako; Gavrila é Kayama. O espaço agora é a ilha de Hokkaido, situada no extremo norte do arquipélago japonês, uma região que foi devastada pela segunda guerra (1939-1945), mas que fica muito próxima da Rússia. Os espaços interiores seguem o modelo japonês de arquitetura de habitações. Não há, pois, nenhuma referência aos ambientes, espaços internos e externos da Petersburgo de Dostoiévski.



FIGURA 7 – Foto de Kameda dirigindo-se para o alojamento na casa de Kayama.

FONTE – <https://giphy.com/gifs/maudit-maudit-akira-kurosawa-hakuchi-NdTRCbjKfQ38Q>

O filme em p/b de quase quatro horas de duração recompõe as duas partes do romance **O idiota**, conservando seus intertítulos: Amor e agonia (primeira parte); Amor e ódio

¹¹ Em japonês: *Hakuchi* (1951).

(segunda parte). Ainda que tenha mantido a articulação central da trama romanesca, aproximando-a da tradução, tudo o mais foi traduzido em função do contexto interpretativo do cineasta japonês, o que implicou a criação de redes de relações internas que procuraram traduzir a cosmovisão do mundo interior das personagens.

Já na primeira cena, quando o trem corta a paisagem tomada pela neve densa, a câmera se desloca para o interior da locomotiva e flagra, em *plongée*, o vagão sem assentos onde os passageiros dormem, amontoados uns sobre os outros. Um grito corta o silêncio e, num dueto com o apito do trem, joga com cenários internos e externos. A câmera procura o foco sonoro e encontra o rosto aterrorizado de Kameda. Akama, que dormia a seu lado, pergunta-lhe se tivera um pesadelo pois o grito parecia uma emissão de quem estava sendo morto. Kameda confirma: sonhava que estava prestes a ser fuzilado, trauma que de que não se livrara como sobrevivente de guerra. Justifica, assim, o mal que o acometera e que o transformara em vítima de uma síndrome pós-traumática e que se tornara recorrente em sua vida. (POIRSON-DECHONNE, 2017, p. 121).

A cena fílmica de Kurosawa conjuga dois episódios: o episódio biográfico da vida de Dostoiévski que fora, de fato, sentenciado a morte mas recebera a absolvição minutos antes da execução; e o episódio histórico situado na segunda guerra mundial. Quando Kurosawa traduz o grito como efeito de um episódio histórico que reconfigurou o inconsciente da personagem, é todo o seu mundo interno que emerge num único signo – o que torna o fato uma realização da plasticidade audiovisual. Se, por um lado, sua demência epiléptica reaviva seus sentimentos de culpa, por outro, o leva a se reencontrar com o seu duplo (POIRSON-DECHONNE, 2017, p. 121), aquele que, revive o trauma da vertigem de sensações e sentimentos na presença de sua própria morte. Tal vivência é plasticamente traduzida na dor e no sofrimento que ele revive sentindo-os em seus próprios olhos. Ao se ver neste estado de sofrimento profundo e implacável, ele pensa que, se ficasse livre, se não fosse fuzilado, ele seria extremamente bom com todas as criaturas a sua volta. Com isso, o ser idiota traduz num gradiente de profundidades: o homem epiléptico, o ser traumatizado, o sofrimento e a possibilidade de ver a dor nos olhos.

A tradução do duplo pela leitura dos olhos marca seu “encontro” com Taeko. Logo que deixa o trem, vê a fotografia da mulher numa vitrina de estúdio. Kameda e Akama se aproximam e são focalizados olhando a fotografia: num primeiro plano, a câmera subjetiva

alcança a foto e flagra o reflexo dos dois homens no vidro, entre a fotografia que toma toda a superfície do quadro.



FIGURA 8 – Kameda (ator Masaiuki Mori) e Akama (ator Toshiro Mifune) admiram a fotografia de Taeko (atriz Setsuko Hara).

FONTE – <https://giphy.com/gifs/maudit-maudit-akira-kurosawa-toshiro-mifune-NPSyXeYxM1hN6>

Quando a câmera se volta para entorno, encontramos Kameda com os olhos lacrimejando; interrogado, afirma que vira nos olhos de Taeko um profundo sofrimento. Contudo, não revela que sentira a dor do sofrimento da mulher nos seus próprios olhos.



FIGURA 9 – Foto em que Akama surpreende Kameda em lágrimas.

FONTEA – http://alanen1.rssing.com/chan-10934868/all_p32.html

Estava definida a linha do argumento: não apenas a disputa da bela mulher por Akama e Kameda, mas o envolvimento por um olhar. Quando se encontram e podem se mirar, há reciprocidade na leitura dos olhares. Contudo, Taeko que estivera pronta para casar com Kameda, percebe que ela não tem o direito de sacrificar um ser bom e puro. Cria-se a condição para o caminho que a levará ao ódio – sentimento que Akama diz sentir de modo tão intenso e misturado ao amor. Em nome desses sentimentos, ele mata a mulher convidada Kameda para vê-la em sua cama já sem vida. Dessa vez, não se vê o corpo apenas os dois homens e seus “demônios”.



FIGURA 10 – Foto em que Akama e Kameda velam o corpo de Taeko.

FONTE – <https://www.planocritico.com/critica-o-idiota/>

A partir dessas poucas cenas, pode-se afirmar que a versão de Kurosawa não cabe nos limites da adaptação uma vez que se desdobra entre universos semióticos que tanto se aproximam quanto se distanciam. Na tradução de Kurosawa as articulações de cenas, de planos e enquadramentos resultam de elaborações discursivas bivocalizadas. Com a bivocalidade se constrói a trama que se abre para muitas inversões, sobretudo a grande inversão temática entre amor e ódio; demência e lucidez; bondade e brutalidade. Enfim, nada mais dostoevskiano do que a configuração de duplos com matizes que remetem ao budismo com a inserção da morte na vida, que está no grito do início do filme e no transe do final quando os dois amigos velam a amada morta, cujo corpo não aparece mas é insinuado na penumbra que cobre o ambiente com a luz de algumas velas. Luz e sombra: isso é cinema.

Em nenhum momento Kurosawa perde de vista esta dimensão de sua obra. Como conclui Marion Poirson-Dechonne (2017, p. 128):

Tradução, em vez de adaptação, o filme de Kurosawa, longe de trair o universo e o estilo de Dostoiévski, oferece uma reescrita poderosa, de grande beleza plástica. A emoção que emerge do protagonista e a constelação de personagens constitui um tributo à complexidade do romance. O livro, em seu confronto com o universo do diretor japonês, oferece novos caminhos de leitura ao espectador e atesta sua universalidade e riqueza. A decoração de uma ilha japonesa batida pelos ventos e enterrada na neve oferece às paixões de Dostoiévski uma estrutura à sua medida, exaltando sua dimensão trágica.

5.2. Ressonância da entonação elegíaca em espaços agônicos. Nas mãos de Aleksánder Sokúrov o romance **Crime e Castigo** (1866)¹² ganha uma versão audiovisual fundada no minimalismo: de enredo, de personagens, de conversas – o que não compromete a dialogia discursiva do texto construído. Num primeiro momento é possível dizer que **Páginas silenciosas** (1993)¹³ traduz os conflitos, agonia e delírios da experiência de Raskólnikov ao transformar sua ideia de assassinato em fato. Se fosse uma adaptação como a maioria das versões do romance, o foco seria o assassinato como comprovação de uma teoria. Sokúrov, contudo, buscou a tradução de uma mente perturbada pelo auto-flagelo e pela desarticulação de sua crença que reverbera no espaço agônico da cidade de Petersburgo. Não a cidade da Avenida Niévski¹⁴, mas a cidade dos becos e escombros, com sua população devastada a cada enchente do Rio Nievá e dos afluentes que cortam a cidade em ilhas. É nesse espaço agônico que o filme se inicia – nessa paisagem de construções abandonadas, alagadas a confundir pessoas e ratos que buscam por alimentos. Raskólnikov é um desses seres fantasmagóricos que emerge como um dos rastejantes nas águas que transbordam, vivendo toda a culpa de seu autoflagelo .

¹² Em russo: **Преступление и наказание** (*Prestuplénie i nakazánie*).

¹³ Em russo: **Скрытые страницы** (*Skrytyye stranitsy*). A tradução equivalente em português seria **Páginas silenciosas**, obedecendo o texto russo, tal como o fizeram os ingleses ao traduzir o título por **Whispering pages**. Contudo, na exibição brasileira, adotou-se a tradução Páginas ocultas, segundo a opção francesa, **Pages Cachées**, o que em russo seria **Тихие страницы** (*Tikhiye stranitsy*). Adotou-se aqui a tradução literal do título russo: **Páginas silenciosas**.

¹⁴ Em russo: **Невский проспект**, (Perspectiva Nevski).



FIGURA 11 – Escombros da cidade de Petersburgo.

FONTE – <https://www.criterionforum.org/DVD-review/sokurov-early-masterworks-dual-format-edition/cinema-guild/1132>



FIGURA 11 – Raskólnnikov (ator Aleksánder Cheredinik) caminha por entre os corredores dos escombros.

FONTE – <https://www.criterionforum.org/DVD-review/sokurov-early-masterworks-dual-format-edition/cinema-guild/1132>

Num espaço físico concretamente líquido, de tamanha precariedade, porosidade e putrefação pouco se há para mostrar o que deixa a câmera percorrer as paredes, os arcos, as vias de acessos a diferentes andares em ângulos inusitados com filtros que transformam a paisagem em espaço de uma memória perturbada. A riqueza da imagética é dada pela plasticidade de um espaço sonoro-acústico que não ressoa de modo realista, como som diegético. Quando uma revoada de aves sobrevoa o espaço é toda uma estridência de ruídos que ressoam, num crescendo de intensidade e timbres: “gritos e murmúrios, zumbidos de

inseto, vento, ruídos de demolição, fragmentos musicais (distorcidos ou não) etc.”
(MACHADO, 2002, p.31)



FIGURA 12 – Aves sobrevoam o lugar alagado com sons estridentes.
FONTE – <http://deeperintomovies.net/journal/archives/11175>

Estridência que cresce com as falas, gritos e risos de mulheres que se agitam a agarrar os homens igualmente zumbis em decomposição. Ou senão, risos, gritos e estrondos de corpos que se lançam de andares superiores dos escombros de uma habitação. As ações vão se fazendo e desfazendo. Assim também os atos de dormir, acordar e caminhar de Ralkólnikov não só embaralharam o que é do sono e o que é da vigília, como traduzem uma arquitetura efêmera de um mundo interior que tanto diz respeito à personagem quanto ao cinema.

Se a mente exuberante de delírios teóricos, existenciais, religiosos, morais ocupam a mente de Ralkólnikov no romance, no filme ele tanto se declara ateu quanto um nihilista que vive os tormentos de uma confissão que ele terá de fazer a si mesmo e que o filme toma como motivação para o enredo. Nesse sentido, a inexistência de uma linha divisória entre o sonho/pesadelo e realidade garante a coerência das diferentes emanções do estado de mente e das controvérsias cênicas e discursivas das ideias errantes, da personagem e do cineasta.

Por um lado a errância da câmera a focalizar um espaço de atritos, estridências e agressividade traduz a ideia de abandono e corrosão que a cidade e seus habitantes experimentam. O filme traduz assim os elementos preciosos de um gênero literário da época de Dostoiévski: o esboço fisiológico da cidade que acompanha a “revelação da trágica

essência da metrópole enferma, de uma atualidade tão atordoante que qualquer rua de qualquer capital ocidental surge despida de toda sua maquiagem.” (MACHADO, 2002, p. 43)

Por outro, os longos relatos que se desdobram em páginas do romance são traduzidas filmicamente pelos longos planos cujos cortes se tornam quase imperceptíveis que são mais enunciação de um discurso interior do que um relato unilateral. Nele Sokúrov encontra o tom discursivo da montagem que traduz o filme em elegia: um discurso que espera ser sentido e não somente visto. A elegia é um gênero literário que no mundo russo marcou tanto a poesia de Maiakóvski quanto o cinema de diferentes gerações de cineastas. No caso de Sokúrov, segundo o entendimento do próprio cineasta:

A elegia é uma forma que ajuda a construir um sistema de indução a meu redor. Ela fornece um ângulo de visão para o olhar do cineasta. Com isso, resolve-se de saída que não terei toda a liberdade. A elegia, triste recordação daquilo que passou e não voltará jamais, marca uma tradição europeia. Trata-se de exprimir uma entonação, e a entonação é a coisa mais importante na arte. Se excluirmos a entonação, todo o resto será nada, pois ela é aquilo que é próprio do homem. (HILL cit. MACHADO, p. 25)

As cenas da confissão de seu ato – causa da agonia da personagem – transita entre uma entonação burlesca e uma entonação trágica que vê a efemeridade do presente e a desintegração despida de qualquer redenção religiosa.



FIGURA 13 – Foto de Raskólnikov em seu quarto despertando de um pesadelo.

FONTE – <https://www.criterionforum.org/DVD-review/sokurov-early-masterworks-dual-format-edition/cinema-guild/1132>



FIGURA 14 – Sonia (atriz Alina Nikulina) pede em vão a Raskólnikov se ajoelhar e pedir perdão Deus.
FONTE – <http://deeperintomovies.net/journal/archives/11175>

O acento, contudo, recai sobre o choque causado pela

[...] justaposição de dois universos – transitoriedade e permanência, a perda e a contemplação da mesma, o passado (rememorado) e o presente vivenciado [...] Quando o passado e o presente se encontram, como costuma acontecer na poesia elegíaca, o passado é retomado e situado no contexto do presente. (BINDER, 2013, p. 55-6)

Se o presente é o escombros na paisagem líquida e ruidosa do Nievá, só resta a nebulosidade como dos planos que morosamente circula na agonia de todos os espaços.

5.3. Entonação do discurso gráfico-audiovisual. A versão brasileira procurou traduzir uma ideia: aquela em que Raskólnikov analisa o direito de uma pessoa de cometer um crime, num artigo que ele enviara para um jornal mas que somente naquele momento fora publicado. Raskólnikov desconhecia a publicação e quem havia lido era Porfíri que procura sintetizar o conteúdo no trecho:

— [...] O *quid* está em que no seu artigo o senhor divide os homens em ordinários e extraordinários. Os homens vulgares deviam viver na obediência e não têm direito a infringir as leis, pelo próprio fato de serem vulgares. Mas os extraordinários têm direito a cometer toda a espécie de crimes e a infringir as leis de todas as maneiras, pelo próprio fato de serem extraordinários. Se não estou enganado, parece-me que era isso o que o senhor dizia. (p. 298)

Ao que Raskólnikov responde:

- [...] Eu me limitava simplesmente a insinuar que os indivíduos extraordinários tinham o direito (claro que não um direito oficial) a autorizar a sua consciência a saltar por cima de certos obstáculos, e unicamente nos casos em que a execução do seu desígnio (às vezes salvador, talvez, para a humanidade) assim o exigisse. (p. 299)

“Ter direito” para Raskólnikov significa garantir o livre arbítrio ou a liberdade de escolha em que a consciência age para cumprir seu desígnio. Quando, para cumprir tal desígnio de sua consciência, executou seu plano assassínio, estava pondo em prova sua ideia. Contudo, a mesma consciência que o levou a cometer o crime começou a pressioná-lo, a sufocá-lo até que ele confessa à sua irmã, depois a Sonia e finalmente à polícia. Como condenação recebe a pena de oito anos em trabalhos na Sibéria. Pela síntese muito esquemática do enredo, se observa que a ideia inicial de Raskólnikov que lhe assegurara o direito de cometer o crime se modifica: a consciência não se constitui por um contexto de atos finitos e acabados mas sim por um movimento de diálogos constantes.

Do ponto de vista narrativo, a versão brasileira de Heitor Dhalia não escapou do esquematismo do enredo e do monologismo da representação ao optar por demonstrar a tese da existência de homens ordinários e extraordinários com situações esquemáticas vividas por uma jovem leviana e inconsequente, que se irrita com a proprietária do apartamento porque ela lhe cobra o aluguel atrasado. Dhalia não alcançou a analítica das contingências daí a opção pela dedução dos fatos: com ódio de D. Eulália, Nina comete o crime.

Não obstante a simplificação da ideia de Raskólnikov, o filme o filme surpreende pelo discurso audiovisual que opta pela *mise en jeu* entre a fotografia e o design das histórias em quadrinhos, tornando o grafismo sua principal entonação.



FIGURA 15 – Desenhos de Nina (atriz Guta Stresser) pregados na parede de seu quarto.

FONTE – <https://www.cinemaldito.com/heitor-dhalia-a-examen/>

Ainda que leviana e superficial em suas ações, longe da complexidade de Raskólnikov, a personagem Nina desenha e nos traços de seu desenho traduz o universo sensorial que a circunda. Tudo se torna linhas sinuosa e sem direção até se dissolverem em conglomerados de borrões, que o desenho de Lourenço Mutarelli constrói. Os desenhos reverberam o ambiente da cidade em suas zonas urbanas de tensão, de tráfico, de prostituição.



FIGURA 16 – Nina encontra amiga machucada na rua.
FONTE – <https://www.cinemaldito.com/heitor-dhalia-a-examen/>

Consequentemente, o filme de Dhalia ocupa um lugar hesitante entre a adaptação e a tradução: trata-se do processo criativo de um discurso audiovisual dialógico entre o potencial imagético traduzido a partir da luz e do som que imprime na obra uma entonação audiovisual que opera a partir de harmônicos composicionais – ou *overtones* tal como foi definido por Sergei Eisenstein: “Quando é simultâneo a uma ideia que ainda não assumiu nenhuma outra forma de expressão, o tom harmônico começa a soar como uma imagem geral da sequência. A seguir, nós o lemos como o significado da sequência.” (EISENSTEIN, 1991, p. 401, nota 9) Harmônico no filme **Nina** não diz respeito ao conteúdo temático, nem às ideias da personagem – uma jovem frágil, fútil e arrogante.



FIGURA 17 – Desenho de Nina e cena em que Nina trabalha para pagar o aluguel.
FONTE – <http://www.veep.com.br/jsmutarelli.htm>

Os harmônicos são as imagens mentais que ela desenha e que compõem a plasticidade da entonação do audiovisual do filme que constrói, assim, sua própria metalinguagem e com ela o andamento polifônico das ideias que explodem graficamente na tela. Pela tradução, o romance se realiza como um exemplar do cine *lubok* com todos seus ganhos e perdas. Em termos da entonação dialógica, vale assinalar a construção discursiva bivocalizada de filme e história em quadrinhos, mais especificamente, o mangá, que tece contrapontos emocionais na textura e na própria timbrística da plasticidade sonora entoada pelo universo da música eletrônica com arranjos ruidosos mesclados a composição pianística que contribuem para o submundo dos planos fechados do submundo que emerge na tela.

6. Considerações finais

O estudo das transposições filmicas da obra de Dostoiévski foi iniciado aqui com o questionamento do escritor a respeito da força construtiva da forma artística literária de sua obra e a impossibilidade de manifestação desta mesma força em outra forma artística. As diferentes versões de seus romances ensaiaram tentativas de construir discursos audiovisuais plenivalentes com possibilidade de dizer o mundo. Resta-nos, contudo, algumas indagações.

Se, há mais de um século, a obra de Dostoiévski provoca interesse de gerações de cineastas, como encerrá-la nos limites de seu tempo e do signo de sua especificidade? Se o próprio escritor libertou o discurso romanescos das amarras da visão onisciente do autor, não

se operaria um retrocesso ao vincular a liberdade criadora do discurso dialógico à visão monológica e acabada de seu autor ou do cineasta?

Por ora podemos dizer que a luta contra a o ponto de vista único ressoa em diferentes manifestações de pensamento, seja ele artístico, filosófico, político, existencial e, evidentemente, pode ser plenamente realizado em diferentes formas artísticas, incluindo o cinema. A condenação dos muitos filmes e o ostracismo a que foram relegados muitos cineastas não conseguiram impedir o vigor dos novos padrões de percepção impostos pela tela, seja no uso do primeiro plano, seja na exploração da montagem como estrutura de relato e fonte de articulação de sua entonação. Quem observou com tal requinte tal preservação das práticas geradoras da linguagem do cinema foi Bazin (2018). É dele o pensamento que muito contribui para o exercício dialógico da tradução não só de Dostoiévski mas de toda obra que o cinema quer recriar com linguagem cinético-audiovisual. Trata-se do exercício da imaginação guiada pela ponto de vista que, em vez de escravizar a visão monológica, abre-se para a polifonia dos pontos de vista na diversidade de visões e práticas de criação.

Referências

ALBERA, F. Introduction: Le cinématisme. L'imagicité. In: EISENSTEIN, S. **Cinematisme: peinture et cinema**. Bruxelles: Editions Complexes, 1980, p. 7-13.

BAKHTIN, M. A ideia em Dostoiévski. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a, p. 87-1116.

_____. A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes. **A cultura popular na idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCIEC; Brasília, UnB, 1987, p. 265-322.

_____. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b, p.115-106.

BAZIN, A. **Por um cinema impuro: defesa da adaptação**. São Paulo: UBU, 2018, p.122-147.

BINDER, E. Os retratos cinematográficos de Sokurov. In: SAVINO, F.; FRANÇA, P. (orgs.) **Alexander Sokurov: poeta visual**. Rio de Janeiro, Banco do Brasil, MinC, Zipper Produções, 2013, p.53-70.

BO, J.L. **Cinema para russos. Cinema para soviéticos**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

DOSTOIÉVSKI, F. **O Idiota**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

EISENSTEIN, S. **Cinematisme: peinture et cinema**. Bruxelles: Complexes, 1980, 310p.

_____. Montage 1937. **Towards a Theory of Montage**. London: British Film Institute, 1991, vol. 2, p. 12; 402, nota 9.

_____. Perspectives. **Film Essays and a Lecture**. New Jersey: Princeton University Press, 1982, p. 35-48.

ESTÈVE, M.; LABARRÈRE, A.Z. (Eds.) **Dostoïevski à l'écran**. Condé-sur-Noireau: Charles Corlet, 2017.

GÉRY, C. Dostoïevski et le Grand Muet: L'idiot de Piotr Tchardynine. In: ESTÈVE, M.; LABARRÈRE, A.Z. (Eds.) **Dostoïevski à l'écran**. Cit.

HELLER, L. L'idiot d'Ivan Pyriev: fausses enigmes et vraies questions. In: ESTÈVE, M.; LABARRÈRE, A.Z. (Eds.) **Dostoïevski à l'écran**. Cit. p. 115-119.

HILL, E. Vers une archéologie expérimentale. **Hors de Champ. Revue de cinéma** n. 1, 1999.

JACQ, J. L'adaptation à l'écran des oeuvres de Dostoïevski en Russie/URSS (1908-2015). In: ESTÈVE, M.; LABARRÈRE, A.Z. (Eds.) **Dostoïevski à l'écran**., p. 50-68.

LABARRÈRE, A.Z. L'arc-en-ciel des adaptations de Dostoïevski à l'écran. In: ESTÈVE, M.; LABARRÈRE, A.Z. (Eds.) **Dostoïevski à l'écran**. Cit. p. 12-42.

LEYDA, J. Kino. **A History of the Russian and Soviet Film**. London: George Allen & Unwin, 1973.

MACHADO, A. O planeta Sokúrov. In: MACHADO, A. (org.) **Aleksandr Sokúrov**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 9-64.

POIRSON-DECHONNE, M. Kurosawa: quelle réécriture de L'Idiot de Dostoïevski? In: ESTÈVE, M.; LABARRÈRE, A.Z. (Eds.) **Dostoïevski à l'écran**. Cit., p. 120-12.

TORTAJADA, M. Eisenstein et Dostoïevski. In: ESTÈVE, M.; LABARRÈRE, A.Z. (Eds.) **Dostoïevski à l'écran**. Cit. p. 43-9.

TSIVIAN, Y. Early Russian cinema: some observations. In: TAYLOR, R.; CHRISTIE, I. (Eds.). **Inside the Film Factory: New approaches to Russian and Soviet cinema**. London and New York: Routledge, 1994, p. 7-30.

VOLÓCHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2017..

Links dos filmes:

O idiota, Piriev

<https://www.youtube.com/watch?v=qn8G-RYyfrM>

Páginas silenciosas, Aleksánder Sokúrov

<https://www.youtube.com/watch?v=3k0dVsWS638>

Site:

El Idiota (Ivan Pyryev). Ruben Redondo.

<https://www.cinemaldito.com/el-idiota-ivan-pyryev/>