

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

LETÍCIA BARCELLOS DU PIN CALMON

DA LITERATURA AO CINEMA:

um processo de transposição em *A menina que roubava livros*

São Paulo

2016

LETÍCIA BARCELLOS DU PIN CALMON

DA LITERATURA AO CINEMA:

um processo de transposição em *A menina que roubava livros*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, para obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Elaine Cristina Prado dos Santos

São Paulo

2016

C164L Calmon, Leticia Barcellos du Pin.

Da literatura ao cinema : um processo de transposição em A menina que roubava livros / Leticia Barcellos du Pin Calmon – São Paulo, 2016.

83 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2016.

Orientador: Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos

Referência bibliográfica: p. 79-81

1. Transposição. 2. Literatura. 3. Cinema. I. Título.

CDD 820.9994

A Deus e a meu esposo, pessoa em que sempre encontro apoio.

A meus pais, que sempre estiveram presentes.

AGRADECIMENTOS

Ao foco sempre presente de minha orientadora, Elaine Cristina Prado dos Santos, aos ensinamentos dos professores Gabriela Kvacek Betella e Fernando de Jesus Salinas, a Gisele C. Batista Rego, pelo apoio técnico ABNT, e ao colega de profissão Roberto Sadovski.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo fazer uma leitura sobre a transposição da obra literária *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak, para a obra fílmica, com direção de Brian Percival. Para conseguir percorrer esse caminho, é necessário primeiramente estudar, em capítulos separados, a Literatura e o Cinema. Essa Arte ocupa o primeiro capítulo de nossa Dissertação, em que a história do Cinema, ao longo do século XX, perpassa acontecimentos históricos de grande relevância, como a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), tema de nosso objeto de análise, *A menina que roubava livros*, que, em livro e filme, produz uma maquiagem histórica desse episódio dramático. Procuramos explicar como a indústria cinematográfica chega ao século XXI e de que forma a máquina hollywoodiana de fazer filmes explica a questão mercadológica, ao possuir como alicerce as grandes produções norte-americanas. No segundo capítulo, estudamos a narrativa literária e, em particular, a estrutura que pode definir o termo *best-seller*, a partir do sucesso de vendas internacional da obra de Zusak. No terceiro capítulo, alicerçados pela teórica Linda Hutcheon, analisamos como se dá a transposição de um livro para um filme, se sua fidelidade é fundamental e, sobretudo, o que se modifica ou permanece na passagem entre as duas estruturas narrativas. Destacamos como essa Transposição ocorreu em *A menina que roubava livros*, por meio da comparação de trechos do livro e cenas do filme. Encontramos, no estudo desta Dissertação, poucas diferenças entre as duas narrativas, literária e fílmica. Nosso caminho de análise fílmica será amparado pelos estudos teóricos de Fernando Mascarello (*História do cinema mundial*), Tânia Pellegrini (*Literatura, cinema e televisão*) e Ismail Xavier (*O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*). Como teorias literárias, elegemos os autores Vítor Manuel de Aguiar e Silva; Antonio Candido; Jonathan Culler, Terry Eagleton; Cândida Vilares Gancho e Roberto Acízelo de Souza.

Palavras-chave: Transposição; Literatura; Cinema.

ABSTRACT

The objective of our work is the analysis of the transposition from the literary work *The Book Thief*, written by Markus Zusak, to its filmic version, directed by Brian Percival. In order to walk this path, we have to study, firstly in independent chapters, Literature and Cinema. This Art occupies the first chapter of our work, where the history of films runs through the 20th century, along historical events such as the Second World War (1939-1945), the subject of our analysis, *The Book Thief*, which, in book and film, produces an *historical make-up* from this dramatic episode. We sought for the explaining on how the film industry arrives at the 21st century and by which way the hollywood machine of producing films explains the marketing question, since it contains the filmic master productions as a foundation. On the second chapter, we study the literary narrative and, particularly, the structure that is able to define the term best-seller, starting from the worldwide selling success of Zusak's work. On the third chapter, based on Linda Hutcheon's theory, we analyze how the transposition from a book to a film happens, if its fidelity is fundamental and, specially, what changes and what remains in this passage between two narrative structures. We highlight how this transposition occurred in *The Book Thief*, by the comparison of books' parts to its filmic scenes. We find, on the study of this work, few differences between both narratives, literary and filmic. Our analysis path is based on other theories, such as: Fernando Mascarello (*History of the World Cinema*); Tânia Pellegrini (*Literature, Cinema and Television*) and Ismail Xavier (*The Filmic Speech – Opacity and Transparency*). – Those three books were not translated to English, so we wrote the correspondent words in English for their books. – We have elected literary theorists such as Vítor Manuel de Aguiar e Silva; Antonio Candido; Jonathan Culler, Terry Eagleton; Cândida Vilares Gancho and Roberto Acízelo de Souza.

Keywords: Transposition, Literature, Cinema.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – FOTO DA CAPA DE <i>A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS</i>	58
FIGURA 2 – FOTO DA FOLHA DE ROSTO DA OBRA LITERÁRIA, EM QUE LIESEL ESTÁ SENTADA EM UM DOS DEGRAUS QUE DÁ ACESSO À PORTA DE SUA CASA, COM UM LIVRO EM SEU COLO.	59
FIGURA 3 – FOTO DA CONTRACAPA: LIESEL E SEU PAI ADOTIVO, HANS, SE ABRAÇAM, NA NOITE DA FOGUEIRA QUE DESTRUÍU LIVROS COMUNISTAS, EM MOLCHING.	60
FIGURA 4 – LEGENDA DO FILME NA ÚNICA CENA EM QUE A MORTE APARECE.	64
FIGURA 5 – LEGENDA E TRECHO DA CENA QUE FOCALIZA TRÊS FOTOS NO APARTAMENTO DA VELHA SENHORA LIESEL: DA ESQ. PARA A DIREITA, OS PAIS ADOTIVOS DE LIESEL, HANS E ROSA; SEU IRMÃO, WERNER; E O MELHOR AMIGO DE LIESEL, RUDY STEINER E O PAI DELE, ALEX STEINER.....	66
FIGURA 6 – O ESPANTO DE LIESEL AO DESCOBRIR O IRMÃO MORTO. DETALHE DA FOTO: WERNER, IRMÃO DE LIESEL, COM SANGUE ESCORRENDO DE SEU NARIZ.	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 BREVE PERCURSO A RESPEITO DA HISTÓRIA DO CINEMA	13
1.1 HISTÓRIA DO CINEMA	14
1.2 ERA UMA VEZ <i>A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS</i>	31
2 A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS: A ESTRUTURA NARRATIVA.....	34
2.1 DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA NARRATIVA	35
2.2 <i>BEST-SELLER</i> : O QUE É, AFINAL?	46
2.3 <i>A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS</i> SOB O OLHAR DE MARKUS ZUSAK	49
3 TRANSPOSIÇÃO: DA OBRA LITERÁRIA À FÍLMICA	52
3.1 TRANSPOSIÇÃO OU ADAPTAÇÃO: UMA REFLEXÃO	53
3.2 FIDELIDADE AO TEXTO-FONTE: É ESSENCIAL?	55
3.3 LINDA HUTCHEON E O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO	56
3.4 ADEQUAÇÃO DO TERMO “TRANSPOSIÇÃO”	61
3.5 A TRANSPOSIÇÃO EM <i>A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS</i> : UMA ANÁLISE	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	79
APÊNDICE.....	82

INTRODUÇÃO

Todos nós sabemos que a arte não é a verdade. A arte é uma mentira que nos faz perceber a verdade, ou pelo menos a verdade que nos é dada a entender. (Pablo Picasso, 1881-1973)

Esta Dissertação visa analisar como ocorre a Transposição entre uma obra literária para a obra fílmica, em particular, *A menina que roubava livros*. A obra original, o romance *best-seller* do escritor australiano Markus Zusak (1975-) e sua versão fílmica, uma produção da Fox 2000 Pictures, possui direção do britânico Brian Percival (*A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS*, 2013), com roteiro de Michael Petroni, australiano que imigrou para os Estados Unidos. Nosso objeto de estudo, nesta Dissertação, é verificar como o livro de Zusak se torna, se transpõe para o filme de Percival. No capítulo 1, investigaremos como ocorreu o desenvolvimento do Cinema, desde sua criação, em fins do século XIX, passando pela era de ouro de Hollywood, com atores e produções memoráveis, até chegarmos ao século XXI. No capítulo 2, abordaremos a Literatura como arte que engloba a natureza ficcional (verossimilhança), mas que, no caso de *A menina que roubava livros*, possui certo grau de realidade, com base nos acontecimentos que ocorreram durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

É no capítulo 3 que atingiremos o ponto central desta Dissertação de Mestrado, com o estudo comparativo entre Literatura e Cinema, de modo a encontrar o que essas duas artes possuem em comum e como elas podem conviver, trocar experiências e trazer cultura, ensinamento, neste nosso caso, histórico, e, inclusive, entretenimento para o leitor que se encanta com uma obra literária e que possui como chance se tornar um (ávido) espectador da Sétima Arte.

Literatura e Cinema, duas formas distintas de arte, ao mesmo tempo que próximas, ao se encontrarem em campos, literário e fílmico, e, ao se encantarem um pelo outro, encantam plateias. Sejam essas próximas à linguagem escrita, estabelecidas, sobretudo, em nosso universo literário, quanto à moderna linguagem da Sétima Arte, que, afinal, não é tão nova assim, pois já passou por diversos tempos e acompanhou a História Contemporânea como poucas artes o conseguiram fazer.

Chegamos à pertinência de nosso estudo, que cresce a partir de um fator com qualidade inquestionável, ao encontrar, abrir-se e abrir espaço a outra forma de cultura, que,

por sua vez, aprende e cresce, com base naquela que um dia atuou como inspiração para seu desenvolvimento secular. A Literatura fornece espaço e tempo inspiradores para a consolidação daquela que se tornou conhecida como a Sétima Arte.

Consideramos pertinente abordar assunto histórico, um dos maiores e mais sangrentos do século passado. Quem poderia supor que uma mente doentia como a de Adolf Hitler iria surgir, crescer e tomar conta de um mundo que não aceitava minorias, fossem elas étnicas ou religiosas. A Segunda Guerra Mundial representa um universo repleto de sangue, fobias, fugas e dramas universais.

É aí, porém, que nos deparamos com a pequena, grande órfã, Liesel Meminger, que perde a família de sangue e reconstrói sua vida a partir do acolhimento por um casal que em nada concordava com a visão nazista. Casal esse que, com amor, carinho, doçura paternos, por um lado, e rigidez controladora, por outro, a ponto de quase que matemática, advinda da figura materna, em geral aquela mais doce e condescendente, na obra carregam, cada um a seu modo, um peso quase insuportável, mesmo ao receber o amor de Liesel.

Chegamos então à questão da narradora, que se torna personagem, uma criatura sensível a ponto de conhecer, um a um, o perfil daqueles que consigo carregava para a eternidade. Não encontramos em *A menina que roubava livros* uma morte inescrupulosa, sedenta de almas inocentes, ao contrário: a entidade Morte que se apresenta logo na primeira linha da obra escrita de Markus Zusak possui certezas e afirmações, claras e leves. Nós a tratamos por entidade, pois seu nome é grafado em letra maiúscula, possui grandiosidade na forma de tratar os seres humanos que, ao pararem de respirar, encontram um novo sopro, por que não, de vida.

Encontramos livro e filme que, cada um a seu modo, encaram a entidade que atua como passagem do fim de vivências humanas, com zelo, individualidade e carinho, em acontecimentos que carregam originalmente peso e escuridão. Há na personagem Morte uma das grandes diferenças entre a obra literária e sua *versão*¹ fílmica. A Morte no livro aparece com letra maiúscula e nos confere a possibilidade quase definitiva de possuir uma alma feminina – por uma linguagem narrativa que propõe sua nova visão, quase como uma segunda chance de vida, nos corações de leitores que a encaram por meio das cores e sensações que ela carrega.

No filme, porém a morte, *death*, em inglês, possui um caminhar mais pesado e voz grave, por conter como característica de substantivo neutro a presença masculina que, soturna, até assustadora, encontra-se presente de forma semelhante a seu par literário, em apenas uma

¹ Utilizamos o substantivo em itálico porque o referido não faz parte de nosso escopo de trabalho.

cena do filme, mas garante sua importância por meio da narração da primeira à última cena. E, ainda mais, torna-se indispensável ao desenrolar da narrativa fílmica, da mesma forma como em sua situação literária.

Como base para nosso estudo, pautamo-nos, sobre a questão da Transposição, sobretudo na obra da professora canadense Linda Hutcheon, com algum destaque para a brasileira Tânia Pellegrini, duas mulheres que aproximam dois universos distintos, Literatura e Cinema. Em parte para exaltar a obra de Markus Zusak e, sobretudo, para explicar como se desenvolve a beleza incomum, enquanto única, de um *best-seller*; procuramos como base desde Aristóteles, passando por teóricos contemporâneos, como Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Jonathan Culler, Terry Eagleton, Cândida Vilares Gancho e Roberto Azícelo de Souza. Antonio Candido e Massaud Moisés completam, com maestria, nossa base literária.

No campo cinematográfico, utilizamos os brasileiros Ismail Xavier, Inácio Araujo, Jean-Claude Bernardet, Fernando Mascarello e Flavio de Campos, esse para nos demonstrar a importância do roteiro televisivo na troca entre cena escrita e visual. Por meio deles, fomos capazes de concentrar/sintetizar o que o cinema significou ao longo do século XX e em que ponto ele se encontra na atualidade. No campo internacional, em que a transposição encontra destaque incomparável ao tema no Brasil, destacamos as obras teóricas de Robert Stam e Brian McFarlane, as quais investigam o processo de transposição, de modo que Literatura e Cinema se aproximem, cada vez mais, nesta segunda década do século XXI.

A pertinência de escolha deste objeto de estudo apresenta como objetivo a verificação de fidelidade entre a obra fílmica em relação a sua correspondente literária. Seria a fidelidade condição *sine qua non* para êxito, popular, econômico ou cultural, dessa transposição? Um filme deveria ganhar público e crítica apenas ao se manter fiel à obra literária original? Ou poderia (de fato, pode) criar uma visão diversa para o tema no qual se inspirou?

Essas são questões que apresentaremos e discutiremos ao longo desta Dissertação, que procura a explicação de como processos de Transposição acontecem, especificamente aqui, com a visão de um *best-seller* internacional como *A menina que roubava livros* e de seu correspondente *blockbuster* norte-americano.

1 BREVE PERCURSO A RESPEITO DA HISTÓRIA DO CINEMA

1.1 História do Cinema

Pretendemos, neste capítulo, alicerçado no pensamento de Fernando Mascarello (2006), considerar, como *corpus* de pesquisa, o filme *A Menina que Roubava Livros*, inserido no cinema hollywoodiano contemporâneo, por ter sido uma produção norte-americana da *Fox 2000 Pictures*, cuja direção é de Brian Percival e o lançamento ocorreu em 2013. O filme foi transposto da obra considerada *best-seller*, de mesmo nome, *A menina que roubava livros*, de Markus Zusak, tornando-se sucesso internacional, de tal forma que podemos definir essa Transposição como uma cultura de massa com um sentido de grande consumo tanto da obra fílmica quanto da obra literária.

Acreditamos, desta forma, que o trabalho desenvolvido pelo roteirista Michael Petroni, ao elaborar toda a transposição da obra literária para a fílmica, fez com o filme alcançasse tal proporção diante do grande público, como podemos comprovar pelas afirmações das palavras do professor e crítico Jean-Claude Carrière: “Ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com o código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você *aprende* a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo mundo” (CARRIÈRE, 1995, p. 19, grifo do autor).

Passaremos, desta forma, a um breve percurso da história do cinema para entender nosso texto fílmico, sua transposição e seu alcance de público. Sabemos que nasceu pelas mãos dos irmãos Lumière (1895), no final do século XIX, no Salão Grand Café, em Paris, o cinema, o qual possibilitou dar movimento simultâneo ao texto falado e à imagem estática captada pela fotografia. De 1895 a 1915, o cinema passou por uma transformação constante. Nos primeiros 20 anos, houve inicialmente pouco interesse para a história, pois se apresentou como um conjunto de tentativas um tanto desajeitadas para se chegar a uma narrativa que posteriormente iria estabelecer-se.

Conforme Flávia Cesarino Costa *apud* Mascarello (2006, p. 25), historiadores como Georges Sadoul, Lewis Jacobs e Jean Mitry privilegiaram o ponto de vista evolutivo desse primeiro cinema, entendendo os trabalhos dos “pioneiros” do cinema como experimentações que os levariam aos “verdadeiros” princípios da linguagem cinematográfica. É interessante saber que, em 1978, houve a conferência “Cinema 1900-1906”, patrocinada pela Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (Fiaf) em Brighton, Inglaterra, onde pesquisadores, na época, debateram a respeito dos novos critérios de identificação e interpretação para os filmes de ficção. Era a primeira vez que houve uma discussão sistemática e coletiva a respeito dos

primeiros filmes serem diferentes daqueles que vieram depois. A partir de então, as pesquisas a respeito de cinema ganharam uma proporção maior.

O período do primeiro cinema pode ser dividido em duas fases. A primeira corresponde ao domínio do “cinema de atrações” e vai dos primórdios, em 1894, até 1906-1907, quando se inicia a expansão dos *nickelodeons* e o aumento da demanda por filmes de ficção. A segunda vai de 1906 até 1913-1915 e é o que se chama de “período de transição”, quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas. É o período em que a atividade se organiza em moldes industriais. Há interseções e sobreposições entre o cinema de atrações e o período de transição, uma vez que as transformações então ocorridas não eram homogêneas nem abruptas. Nessa fase, o cinema tem uma estratégia apresentativa, de interpelação direta do espectador, com o objetivo de surpreender. (COSTA, *apud* MASCARELLO, 2006, p. 25)

Não iremos nos aprofundar nesse primeiro período, pois o nosso objeto de estudo não se insere nele. Podemos dizer que a indústria cinematográfica, em 1913, ganhou mais respeitabilidade a ponto de dirigir uma parcela cada vez maior do público para teatros luxuosos e mais caros e, assim, em 1917, a maioria dos estúdios norte-americanos já se localizava em Hollywood e a duração dos filmes havia aumentado de um rolo para 60 ou 90 minutos, os chamados *longas-metragens*, (*feature films*). Ainda segundo Costa *apud* Mascarello (2006, p. 49), a transição para os longas-metragens codificou as técnicas que os cineastas tinham experimentado no período e, em 1917, o cinema estava livre da dependência de outras mídias a ponto de se tornar a mídia mais importante do século XX.

Em 1920, *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene) foi um marco para o cinema mundial, tornando-se um clássico e recolocando a Alemanha no circuito cultural internacional, ao provocar discussões a respeito das possibilidades artísticas e expressivas do cinema, pois foi o primeiro filme do chamado expressionismo alemão. O filme tornou-se uma metáfora do mal que representaria o avassalamento de toda a Europa por meio da guerra entre as décadas de 30 e 40. Como salienta Elsaesser *apud* Mascarello (2006, p. 66), *Caligari* é também uma história recorrente na cultura alemã, tratando de rivalidades, figuras paternas muito poderosas, mães ausentes, mulheres frágeis e objetos de desejo inalcançáveis. O importante é compreender que *Caligari* inspirou uma cinematografia inovadora estética e tecnicamente, em que se destacaram, entre outros, os filmes *O golem* (1920), de Paul Wegener; *Nosferatu: Uma sinfonia do horror* (1922) e *Fantasma* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau; *A morte cansada* (1921) e *Dr. Mabuse: O jogador* (1922), de Fritz Lang; *Genuine* (1920) e *Raskolnikow* (1923), de Robert Wiene; *Da aurora à meia-noite* (1920), de Karl Heinz Martin; *O gabinete das figuras de cera* (1924), de Paul Leni. Assim a marca de

Caligari persistiu na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas - características que ganharam a qualificação genérica de “expressionistas”.

Laura Noguerio Cánepa *apud* Mascarello (2006, p. 81) analisa Expressionismo alemão, como, no início da década de 1920, a utopia expressionista parecia ter-se tornado realidade, ao menos ao que se referia à atitude do público diante da nova arte, pois aquele era ensinado nas escolas, decorava galerias e lojas, era a base estética de peças e filmes de grande sucesso popular. No entanto, essa larga aprovação esvaziava, de certa maneira, as esperanças no potencial revolucionário do movimento, gerando uma série de debates a respeito do esgotamento do Expressionismo e de uma necessidade de um retorno à arte figurativa. O debate sobre o Expressionismo fez surgir uma nova escola, conhecida como nova objetividade. No teatro, insatisfeito com o emocionalismo e com a estilização subjetiva do expressionismo, surgiu no cenário Bertolt Brecht (1898-1956). Já no cinema, em 1926, o crítico alemão Rudolph Kurtz denunciava as inevitáveis associações do Expressionismo com estrangeiros misteriosos, os pactos faustianos e cidades visitadas por figuras vestidas de preto haviam se transformado em clichês, destruindo qualquer intenção de inovação da vanguarda alemã.

A partir da eclosão dos filmes alemães e do direcionamento dos cineastas para os EUA, o cinema mundial e, principalmente, o cinema norte-americano, foram influenciados pelo Expressionismo, como é notável, por exemplo, no cinema de horror e nos filmes de gângsteres dos anos 1930-1940, e no cinema *noir* dos anos 1940-1950. Conforme nos relata Cánepa *apud* Mascarello (2006, p. 86), devemos recordar que o êxodo de cineastas, atores e técnicos alemães espalhou influências “expressionistas” em diferentes pontos do planeta, notoriamente nos Estados Unidos. Figuras importantes do cinema alemão foram trabalhar em Hollywood e contribuíram para o cinema norte-americano (Nowell-Smith, 2001), difundindo elementos de sua técnica e de seu estilo por diferentes estúdios e gêneros. Ao final da Segunda Guerra, em 1945, esses profissionais não podiam simplesmente voltar à Alemanha e retomar atividades como se nunca houvessem partido. Assim, dividido pelos nazistas em 1933 e pela Guerra Fria em 1947, o cinema alemão levaria muitos anos para se recuperar, conquistando um novo período de prestígio apenas nos anos 1970, com o trabalho de cineastas como Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders.

Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, modificou-se por completo o curso da história do cinema, pois foi o momento em que as companhias cinematográficas europeias se viram forçadas a reduzir sua produção e um grande número de filmes americanos foi importado para suprir a demanda do mercado europeu. Os Estados Unidos se tornaram o

maior fornecedor de filmes do mercado cinematográfico do mundo. Nesse contexto histórico, de crise da indústria cinematográfica europeia, surgiu o movimento impressionista francês. É importante destacar que o Impressionismo francês consubstanciou um estilo próprio de fazer cinema, cujos variados expedientes que afetam a aparência fotográfica da imagem foram surpreendentemente inovadores, pois o Impressionismo francês consagrou o reino da imagem.

No artigo “Impressionismo francês”, de Fernanda A.C. Martins *apud* Mascarello (2006, p. 101), para os impressionistas, a história deveria ser contada exclusivamente em “termos cinematográficos”. As contribuições de Gance, Delluc, L'Herbier, Dulac e Epstein foram decisivas para a constituição e o reconhecimento do Impressionismo francês. Em meados da década de 1920, todos eles se lançaram em projetos ainda mais ousados. Se, por um lado, Gance e L'Herbier recorreram a novas técnicas, realizando filmes extremamente caros; por outro, Dulac e Epstein rodaram curtas-metragens cujo experimentalismo se ligou ao cinema puro. Esses curtas, não abrangendo uma narrativa, fizeram descobrir mais nitidamente virtualidades musicais. No final da década, a chegada do cinema sonoro e as novas demandas de mercado obrigaram os cinco cineastas a interromper o fluxo contínuo de suas pesquisas formais.

Entre os anos de 1917 e 1920, as ainda não consolidadas repúblicas socialistas soviéticas mergulharam em uma dura guerra civil. No centro desse turbilhão, os futuros protagonistas do cinema, que, na segunda metade dos anos 1920, assombraria o mundo, começavam suas carreiras nas fileiras do Exército Vermelho. Foram muitos os cineastas que, nos anos 1920, assumiram seu trabalho como parte do esforço revolucionário e o construtivismo como plataforma geral. Eisenstein construiu seu cinema com uma montagem de choque, e não da continuidade, como a de Kulechov. *Encouraçado Potemkin* (1925), realizado no mesmo ano de *A greve*, significou uma mudança substancial no estilo eisensteiniano. Tratava-se de uma narrativa muito mais linearizada, com mais personagens individualizados, e de um apelo emocional muito mais concreto.

Para Leandro Saraiva *apud* Mascarello, em “Montagem soviética” (2006, p. 132), no ambiente altamente polêmico do cinema russo dos anos 1920, o confronto entre Eisenstein e Vertov foi o mais importante. Como Eisenstein desenvolveu uma vertente de construtivismo de vocação sintética, interessada em incorporar, de forma revolucionária, o passado burguês da cultura, a estratégia de Vertov era outra; pois para ele, a revolução era um recomeço. Era preciso fazer *tábula rasa* do passado e aderir ao presente por meio de uma linguagem também contemporânea.

Ainda que todos os cineastas soviéticos dos anos 1920 trabalhassem segundo o que se denominava vanguarda do construtivismo, Vertov foi, provavelmente, o que tentou realizar de modo mais radical os princípios do movimento, pois ele buscou uma versão cinematográfica da luta do poema-fato de Maiakovski contra o que julgava serem ranços simbolistas, incluindo o próprio Eisenstein. O seu plano era a realização de um cinema radicalmente novo, baseado em uma rede coletiva de colaboradores. O cinema de Vertov alicerçou-se em um princípio de filmagem e em um método de montagem, isto é, a filmagem foi feita segundo o princípio do “cineverdade”, ou seja, avesso a qualquer encenação.

O Surrealismo, como movimento de vanguarda, desenvolveu-se durante os primórdios da terceira década do século passado, alcançando seu apogeu por volta de 1933, e seus princípios foram fundamentados na crença de que existe uma realidade superior, à qual pode se chegar por meio de associações de coisas aparentemente desconexas, ou melhor, por processos oníricos, pela decifração dos significados enigmáticos que podem ser elaborados nos sonhos.

O principal objetivo dos surrealistas era fazer com que os espectadores se aproximassem dos filmes e, para tanto, construíam obras cinematográficas estranhas, com a finalidade de quebrar as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre o inconsciente e o consciente de tal forma a despertar a curiosidade dos espectadores, levando-os para dentro dos filmes. Seu objetivo era incitar a plateia a procurar nos filmes traços que poderiam propiciar pistas para solucionar seus vários enigmas ou para tentar reconstruir uma narrativa que tinha sido construída de maneira não-linear. Podemos constatar, por exemplo, nos dois primeiros filmes considerados surrealistas: *A concha e o pastor* (1927), de Germaine Dulac, e *Um cão andaluz* (1929), de Luis Buñuel.

Como argumenta Eduardo Penuela Canizal *apud* Mascarello (2006, p. 146), a Primeira Guerra Mundial envolveu principalmente os países europeus, embora houvesse embates também no Oriente Médio, na Ásia e na África. Muitos dos nefastos eventos e fenômenos sociais que dominaram o século XX têm origem nela - incluindo a implementação do comunismo na Rússia, a Segunda Guerra Mundial e até mesmo a Guerra Fria entre os Estados Unidos e a União Soviética, uma disputa pelo poder motivada por diversos fatores e que, tendo se engendrado depois da Segunda Guerra Mundial, terminou com a queda do muro de Berlim em 1989. Entretanto, apesar da dimensão de seus horrores, a Primeira Grande Guerra rompeu com a antiga ordem mundial, marcando, entre outras coisas, a derrubada do absolutismo monárquico na Europa. Com base em ruptura como essa, pode-se dizer que várias das transformações políticas e sociais por ela acarretadas explicam, no âmbito das

manifestações artísticas, algumas das tendências e posições mais relevantes dos movimentos de vanguarda.

Diante desse cenário, surgiu o Dadaísmo a repudiar os valores da civilização ocidental e a dedicar-se à construção de uma imagem em que as analogias mais evidentes são banidas e, em seu lugar, surgem formas contorcidas, dificilmente reconhecidas. Os surrealistas, herdeiros dessa tendência, embora não se entregassem totalmente à destruição pela destruição, puseram em prática a elaboração de formas de linguagem do inconsciente, na literatura, na pintura e no cinema. Assim, as catástrofes da guerra anunciavam, no plano social, a globalização; havendo, entretanto, uma alteração radical dos valores estéticos que começou a se espalhar pelo mundo todo e que ainda, mesmo depois da Segunda Guerra Mundial e de outros muitos conflitos bélicos – por exemplo, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e sua repercussão na expressividade surrealista de *Guernica* (1937), de Picasso –, exerceu uma forte influência no terreno da criação artística.

As duas grandes guerras mundiais foram hecatombes desastrosas sem precedentes, absurdos inexoráveis. Semearam morte em todos os lugares de nosso planeta e não trouxeram solução a ninguém e a nada, simplesmente avassalaram, destruíram. Ainda em “Surrealismo”, artigo de Canizal (2006, p. 148), hoje se reconhece que, dentre as diversas linguagens que o Surrealismo desejava restaurar, as que o cinema surrealista utiliza são, levando em conta a singularidade das imagens que nos seus principais filmes se congregam, as que melhor explicam o mundo, ainda desconhecido, que subjaz às ruínas que a hipocrisia social e os horrores da guerra disseminaram, ou seja, em outras palavras, na galáxia do Surrealismo, a ideia de uma liberdade sempre almejada é a única estrela fixa.

A trajetória da filmografia surrealista se completa, também, nos experimentos poéticos postos em prática em realizações que representam a consecução de um cinema surrealista castiço. Um cinema, enfim, que finca suas raízes mais profundas em *A idade de ouro*, mas que tem em filmes como *Julieta dos espíritos* (1965) e *Amarcord* (1973), de Federico Fellini; momentos deslumbrantes por Buñuel em *Viridiana* (1961), *O anjo exterminador* (1962); *Simão do deserto* (1965); *Bela da tarde* (1967); *Tristana* (1970); *O discreto charme da burguesia* (1972); *O fantasma da liberdade* (1974) e *Esse obscuro objeto do desejo* (1977).

Podemos dizer, conforme artigo de Fernando Simão Vugman (2006, p. 159), que o *Western* é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência. Com os primeiros filmes em que aparecem *cowboys* datando da virada do século XIX para o século XX, esse incluiu-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história. Hollywood tornou-se a indústria do cinema hegemônico. Certamente os índios, bandidos e mocinhos do

Velho Oeste deram uma grande contribuição para o sucesso desse cinema entre o público norte-americano e mundial. Quando o gênero surgiu nas telas de projeção, viu-se diante da necessidade, como obra de ficção e como produto cultural, de incorporar ou rejeitar elementos míticos preexistentes e de definir esteticamente as eventuais incorporações; por exemplo, como retratar a figura do índio, única e calcada no enigmático, ou como representar a natureza. O *Western* hollywoodiano veio incorporar, em boa medida, os elementos míticos criados pela sociedade norte-americana, até então fortemente representativos dos valores puritanos dos primeiros colonizadores.

Como narrativa de mito, houve necessidade daquele transformar-se e adaptar-se para continuar servindo como um veículo de expressão capaz de exprimir-se e resolver, no plano simbólico, contradições não resolvidas na realidade; pois há uma série de acontecimentos históricos que transformou os valores sociais dos EUA, como a Depressão dos anos 1930 e seus bolsões de miséria e migração do campo para as cidades, a Segunda Guerra Mundial e a criação da bomba atômica, a Guerra Fria e o próprio desenvolvimento tecnológico do século XX. A História se transforma ao longo do tempo. Podemos dizer que a História é “metamorfoseante” a ponto de fazer com que haja uma “metamorfose” também da parte de *Western*, adaptando sua mitologia, fundada em valores tradicionais de uma nação norteada pela conquista territorial, para uma era moderna na qual o próprio gênero, paradoxalmente, antecipa-se desde sua origem. É nesse esforço para conservar a capacidade do gênero de expressar e reforçar a ideologia dominante em cada momento histórico dos EUA que se definiram e se redefiniram os heróis e heroínas, os motivos, as convenções, o estilo e a estrutura narrativa do *Western* ao longo de décadas.

Com a transformação, a metamorfose do mito, podemos encontrar as várias oposições que expressam esse embate: cultura *versus* natureza, Leste *versus* Oeste, o verde e o deserto, a América e a Europa, a ordem social e a anarquia, o indivíduo e a comunidade, a cidade e as terras selvagens, o *cowboy* e o índio, a professorinha e a dançarina/prostituta do *saloon* etc. Nesse cenário, encontramos *cowboys* conduzindo o gado em uma colina que param para observar, à distância, a comunidade isolada (*Paixão de fortes* - John Ford, 1946); um *cowboy* solitário que, depois de cavalgar por um vale pastoral, é acusado por um proprietário de terras de alugar sua arma para rancheiros que querem tomar suas terras (*Os brutos também amam* - George Stevens, 1953). O período histórico a que o gênero se refere é o das guerras contra os índios, mas também coincide com os anos seguintes à Guerra Civil americana e se estende até o começo do século XX, quando o oeste dos EUA ainda estabelecia os códigos de lei e ordem que se tornariam a base para as condições sociais contemporâneas.

O grande impacto dos anos 1920 foi a sonorização dos filmes a partir de 1928. Ainda em 1930, alguns filmes eram lançados tanto em versão sonorizada quanto na versão silenciosa. Os *Westerns* perceberam, a princípio, que, se os diálogos eram de menor importância, a trilha sonora, com os sons do estouro da manada, dos tiroteios e das canções *folk* típicas do país aumentavam em muito o impacto sobre o espectador.

A versão hollywoodiana desenhou o oeste como uma vastidão árida e selvagem, pontuada por pequenos oásis de civilização, como cidades fronteiriças, postos da cavalaria, acampamentos isolados, interligados entre si e ao leste civilizado por estradas de ferro, carruagens e pelo telégrafo. Rodeados por uma natureza áspera, pela hostilidade das nações e por grupos indígenas, cada um desses oásis se apresentava como um microcosmo da sociedade americana, que, além das ameaças externas, também enfrentava o poder anárquico e corrupto de alguns de seus próprios membros.

No tempo das diligências (John Ford, 1939), conforme Vugman (2006, p. 169), é uma dessas versões que pode nos auxiliar a compreender a contribuição desses filmes em termos estilísticos, narrativos e temáticos, pois foi um filme que apresentou, de forma concisa e complexa, as oposições que sustentaram os *Westerns*, bem como os conflitos de valores vividos pela sociedade americana conforme apresentados pelo gênero. A composição do grupo que seguia viagem condensou e expressou os conflitos e angústias enfrentados na construção do país: um xerife com um firme código de justiça, um condutor covarde, um médico alcoólatra, um banqueiro corrupto, uma prostituta de bom coração, um jogador afetado, uma dama criada no leste e o herói (John Wayne), um condenado da justiça que buscava, simultaneamente, uma chance para vingar o assassinato do irmão e escapar de uma condenação injusta.

A partir da Segunda Guerra Mundial, as plateias americanas já estavam saturadas pela fórmula clássica e perdiam o encantamento pela expressão simbólica de valores que já não se sustentavam com a mesma facilidade em um ambiente constrangido pela perda de tantos homens no *front* e pela presença de uma mulher trabalhadora que escapava do papel de redentora submissa. Tudo isso levava a uma consequente modificação da imagem das comunidades do Velho Oeste, bem como a uma redefinição tanto da motivação do herói quanto do seu sentido de missão.

Começaram a surgir os *Westerns* “psicológicos” do final da década de 1940 e início da década de 1950, concentrando-se nas neuroses do *westerner*, que surgiram de sua crescente incompatibilidade com a civilização. Podemos citar, como exemplo dessa crescente tensão entre o herói (em crise quanto a seus valores) e a comunidade e do desencanto com o

simbolismo das comunidades da fronteira, *Matar ou morrer* (1952), de Fred Zinnemann. A partir dos anos 1960, o *Western* já não mais acompanhava a modernização e a revolução de valores da sociedade americana de tal forma que a produção começou a diminuir e os filmes lançados revisitaram o gênero com um questionamento.

Conforme palavras de Mascarello no artigo “Film Noir” (2006, p. 188), com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália começou a reconstruir-se e a deixar para trás as ruínas materiais e morais que a assolaram. Se a literatura e as artes plásticas puderam contar praticamente de imediato com um discurso crítico; o cinema, entretanto, percebeu que podia contribuir para a formação de uma nova consciência: *Roma, cidade aberta* (Roberto Rossellini, 1945); *Um dia na vida* (Alessandra Blasetti, 1946); *O bandido* (Alberto Lattuada, 1946); *Viver em paz* (Luigi Zampa, 1947); *Paisá* (Roberto Rossellini, 1946); *Meu filho professor* (Renato Castellani, 1946); *O sol ainda se levantará* (Aldo Vergano, 1946).

Quando começavam os anos do centrismo, de 1948 e 1953, na Itália, o mercado cinematográfico foi invadido por produções hollywoodianas, dominado por um sistema de repressão censória, controlando e limitando a liberdade de expressão, principalmente tudo relacionado ao neo-realismo. Vittorio De Sica foi um dos diretores mais visados: uma cópia de *Vítimas da tormenta* (1946) foi “extraviada” em Buenos Aires, para evitar sua exibição; *Umberto D* (1952) sofreu duros ataques da DC (Partido da Democracia Cristã, fundado na Itália em 1942), assim como a sátira política do cineasta Luigi Zampa, *Anni difficili* (1948), filme que motivou o surgimento de uma espécie de censura preventiva (Fanara, 2000, p. 240); *Ladrões de bicicleta* (1948), ao lado de *Os anos fáceis* (1953), de Zampa, teve seu visto de exportação negado.

Em 1954, o macarthismo atingia a indústria cinematográfica italiana: agências noticiosas e periódicos dedicaram-se a descobrir infiltrações comunistas, elaborando listas. A DC conseguiu interferir na Mostra Internacional de Arte Cinematográfica de Veneza, quando a maioria dos jurados foi comprada, a fim de que fosse atribuído a *Romeu e Julieta* (Renato Castellani, 1954) o prêmio que caberia a *Sedução da carne* (Luchino Visconti, 1954). O filme era de Visconti, um diretor declaradamente comunista, que já havia sido mutilado pela censura, em virtude do paralelismo que permitia estabelecer entre o passado histórico italiano e a realidade política daquele momento.

Para Mariarosaria Fabris *apud* Mascarello (2006, p. 194), o desinteresse progressivo pelas realizações neo-realistas nos dá a medida exata do fracasso do neo-realismo em seu aspecto mais difícil e ambicioso: levar a uma mudança nas relações entre cinema e espectadores, inventando uma nova linguagem cinematográfica, que o grande público pudesse

compreender e, graças a ela, adquirir uma maior consciência social e cultural. Desta forma, à evolução da democracia política no país deveria ter correspondido uma democratização do espetáculo cinematográfico, coisa que não aconteceu.

Podemos, então, dizer que as forças conservadoras italianas, uma vez no poder, não quiseram mais ser questionadas e valeram-se da ação repressora da censura, favoreceram a importação de filmes americanos, não fizeram respeitar a lei da programação obrigatória para filmes nacionais, não concederam verbas às produções italianas e entregaram o circuito comercial nas mãos de estrangeiros. Tanto Rossellini como Visconti e De Sica encerravam suas obras mais fecundas sobre a falta de perspectiva de um futuro melhor para os personagens populares.

A História é um ciclo perfeito e caminhamos por ela: entre censuras, desafios, planos, sonhos e mistérios. No fim dos anos de 1950, ainda preponderavam os velhos modelos de negócio e os bons conselhos de uma civilização vivida e concebida por um John Wayne já demasiadamente grisalho. Um espírito de liberdade ainda pairava, da mesma forma obras repletas de questionamentos como *Scarface* (*Scarface, a vergonha de uma nação*, Howard Hawks, 1932) ou *Holiday* (George Cukor, 1936), mas restavam poucas, pois esse tempo havia ficado para trás. Tanto a censura quanto caça aos comunistas fez com que se dissolvesse uma Hollywood liberal, radical de visão crítica da nação americana. A situação do cinema hegemônico, no fim da década de 1950, era de uma produção desconectada de seu tempo.

Um novo modelo de produção independente e um novo perfil de produtor e de mercado estavam por ser inventados, eis que surgiu *Nouvelle Vague* que se pautou, em muitos filmes, conforme Alfredo Manevy *apud* Mascarello (2006, p. 222), por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo. François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, entre dezenas de novos realizadores, começaram a filmar aproveitando o clima propenso à renovação. O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, em uma Europa pós-guerra sem inocência, massificada e superpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão.

Segundo nossas leituras, a *Nouvelle Vague* foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Por meio desse acesso à tal tradição, é que foi possível nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a ideia clara de ruptura, de novidade. Henri Langlois (1914-1977) foi o cofundador da Cinemateca Francesa – o mais

amplo acervo cinematográfico do mundo – e, além de historiador e conservador, ele foi um ativista do cinema.

É interessante saber que, neste período, teremos discussões a respeito dos roteiristas e dos autores sobre a fidelidade do texto. Surgiram alguns artigos dos franceses François Truffaut (cineasta) e André Bazin (crítico de cinema), envolvendo esses posicionamentos. Conforme ainda as palavras de Manevy *apud* Mascarello (2006, p. 232), em um artigo que seria editado por Bazin ao longo de vários meses, com certa preocupação quanto ao efeito que teria na comunidade, Truffaut investe contra Aurenche e Bost, os roteiristas mais prestigiados e copiados do cinema francês. O artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em janeiro de 1954, faz a dura crítica dos ranços literários, do convencionalismo e do falso realismo “de fotos lambidas e enquadramentos sábios” (*apud* Baecque 1991, p. 21). Para Truffaut, os dois roteiristas subestimavam o cinema, “enfeitando-o de sutilezas, dessa ciência de nuances que fazem o fino mérito dos romances modernos”. Truffaut também atacou René Clément, Yves Allegret, Christian-Jaque, Delannoy, diretores que seriam vítimas de uma tradição de adaptação de qualidade, com o recurso de adaptar clássicos da literatura sem trair o original e, assim, trair “a moral do cinema”. Truffaut se colocou na posição de moralista, questionando os “impostores” e o caráter “blasfematório” de seus filmes, com diálogos vulgares de um falso realismo. No fim desse artigo histórico, Truffaut disse a sentença que marcou o espírito de ruptura do texto: “Eu não posso acreditar na coexistência pacífica entre a tradição da qualidade e um cinema de autor” (Truffaut, 1989, p. 36).

Para nossa Dissertação, é de suma importância essa afirmação quanto ao papel do roteirista, pois Truffaut se declarou como um moralista, indignado em relação ao filme e ao romance original, alegando que houve uma traição ao original, não se respeitou a fidelidade, houve uma ruptura do cinema puro. Nós analisaremos, no filme *A menina que roubava livros*, exatamente a Transposição, feita pelas mãos do roteirista Michael Petroni e lançada sob a supervisão de seu diretor Brian Percival. De forma alguma, julgaremos, logicamente, como traição, mas como um trabalho de Transposição e arte, pois este é nosso foco de pesquisa.

Podemos perceber que o argumento de Truffaut contra as adaptações consistiu em afirmar que os diretores do cinema de qualidade se tornavam meros “funcionários” dos roteiristas, vítimas de seu momento histórico, de uma ditadura da dramaturgia, imprimindo, dessa forma, uma atitude de subserviência diante do potencial de seu estilo. Para a geração da *Nouvelle Vague*, é a *mise-en-scène* a grande expressão, o espaço da autenticidade, o espaço dos autores. Podemos, nesse momento, nos indagar: E qual foi a atitude de Brian Percival em relação a Michael Petroni?

Abre-se o caminho para os longas-metragens: Chabrol, com *Nas garras do vício* (1958) e *Os primos* (1959). Pouco tempo depois, Truffaut lançou em Cannes seu primeiro longa, *Os incompreendidos*. Algumas semanas depois do triunfo de Truffaut em Cannes. Alain Resnais lançou *Hiroshima, meu amor* (1959).

Continuando os estudos apoiados no artigo “Documentário moderno”, de Francisco Elinaldo Teixeira *apud* Mascarello (2006, p. 254), nos anos de 1950, quando as discussões ontológicas sobre o cinema atingiram seu ápice, Edgar Morin propôs, em um dos primeiros estudos antropológicos a esse respeito, que a “metamorfose do cinematógrafo em cinema”, passagem da mera técnica de registro visual para uma arte propriamente cinematográfica, dera-se com a conquista da narratividade, quando o cinema aprendeu a narrar nas primeiras décadas do século XX (1970, p. 61-105). Desde 1920, ideias, noções e proposições a respeito de um domínio que se queria divergente em seus propósitos, métodos e maneiras de considerar a narrativa já ganhava curso: era o domínio do documentário.

Ainda seguindo as reflexões de Teixeira *apud* Mascarello (2006, p. 255), a partir de então, estabeleceu-se um amplo debate, com uma fissura do campo do cinema em dois domínios, à época considerados inconciliáveis e ainda hoje cindidos para muitos: de um lado, um cinema de ficção e, do outro, um cinema de realidade. Entretanto, algo permaneceu intocado e comum a ambos: sua relação com um ideal de verdade estabelecido. O ideal de verdade que orientava a narrativa ficcional, seus reclamos de veracidade, era o mesmo que afiançava o cinema documentário quando se expunha à prova da realidade, à “impressão de realidade”. Tanto para um como para o outro, a verdade não resultava da criação cinematográfica, não era um efeito-verdade que os processos imagético-narrativos do cinema compunham e punham em circulação no mundo, mas algo que lhes era exterior, dado de antemão e que se expunha como objeto de descoberta e revelação pelo cinema.

A verdade como revelação de algo imerso na espessura, opaca ou transparente, do mundo, e a que se tinha acesso, fosse por meio de uma parafernália de artifícios do cinema ficcional, fosse pela visão límpida e direta do cinema documental. Tal afirmação é de suma importância para nós, pois tanto Markus Zusak quanto Michael Petroni lidam, em *A menina que roubava livros*, com a Verdade, realidade, veracidade dos fatos (e podemos indagar: Qual Verdade?), mas os transformam em ficção do texto literário e do fílmico, pois a veracidade dos fatos se faz no verossímil, por meio das estruturas narrativas do ficcional.

Após as Guerras, as Crises, sempre há necessidade de um novo fundamento que encontrou sua base e força na linguagem e que veio ocupar um lugar que já era preenchido pelo Homem, que, desde o Iluminismo, ocupara o lugar de Deus nos quadros do saber. De que

forma há de se fazer a linguagem um novo fundamento? Para Teixeira *apud* Mascarello (2006, p. 261), esvaziando-a de seus atributos de linguagem revelada, de palavra representada, portanto, de sua espessura divina e humana; expondo-a em sua nudez de enunciado sem referente, na total neutralidade com que se pode proclamar. Por um lado, do “ser da linguagem”, que as experiências artísticas das vanguardas modernas, particularmente na literatura, haviam esquadrinhado e exposto até o limite de desdobrá-la e fazê-la falar dela própria em uma metalinguagem; metalinguagem que, por outro lado, abrisse uma fissura no horizonte linguístico de tal modo que a dimensão simbólica da linguagem, dela como código cultural, vinha encontrar sua condição de possibilidade nas profundezas mesmas dos processos inconscientes (Foucault, 1981).

Ao longo dos anos 1950 e 1960, a semiologia avançou pelo campo da arte, colonizando tudo que envolvesse linguagem, com uma prerrogativa que durou até o final dos anos 1970. Dentre os “cinemas novos” que surgiram na década de 1960, o Cinema Novo alemão despertou a curiosidade internacional, pois o país, dividido após 1945 e traumatizado com o comprometimento político de seus cineastas durante o período nazista, demorou mais que seus ex-aliados para dar uma resposta cinematográfica significativa ao momento histórico do pós-guerra. Entre os “novos cineastas alemães”, podemos citar: Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Werner Herzog e Wim Wenders, uma geração que renovou a sétima arte em seu país e refletiu sobre a complexa situação da Alemanha e do mundo a partir de então.

Conforme declara Laura Loguercio Cánepa *apud* Mascarello (2006, p. 324), o Cinema Novo alemão não foi uma escola com características únicas: os temperamentos individuais e os interesses estilísticos de seus diretores eram muito variados, fazendo com que seu movimento fosse reconhecido por suas condições de produção (Kaes, 1989, p. 21), o que refletiam o interesse do Estado em patrocinar filmes com base em um complexo sistema de subsídios e apoio financeiro direto, o que seria enriquecido depois pela parceria com a televisão. Esse sistema fez com que os diretores trabalhassem de maneira bastante pessoal e até idiossincrática, desenvolvendo trabalhos autorais e *personas* com *status* de grandes estrelas do mundo do cinema.

Seguindo os pensamentos de Mascarello (2006, p. 333) em seu artigo a respeito da história do cinema, depois da crise histórica ao final dos anos 1960, o predomínio avassalador de Hollywood na contemporaneidade decorreu, fundamentalmente, da reconfiguração estética e mercadológica do *blockbuster*. No contexto da integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento, a produção pós-1975 definiu-se pelo abandono progressivo da força narrativa típica do filme hollywoodiano dos

meados de 1960, e definiu-se por assumir a posição de carro chefe absoluto de uma indústria fortemente integrada à cadeia maior da produção e do consumo midiáticos (cinema, TV, vídeo, jogos eletrônicos, parques temáticos, brinquedos, etc).

Podemos nos questionar como Murray Smith *apud* Mascarello (2006, p. 337) alerta que o problema da “falta de clareza sobre qual aspecto de Hollywood está em discussão [...] frequentemente atinge o debate em torno à Hollywood clássica e 'pós-clássica’”(1998, p. 16). Por isso, segundo ele, é urgente que os pesquisadores se habituem a definir “a amplitude e a natureza das afirmações feitas” (SMITH, p. 16), assim como os critérios empregados na análise. Por exemplo, ao indagar-se sobre a existência ou não de um cinema hollywoodiano pós-clássico, deveriam ser priorizados “os câmbios na tecnologia, na forma narrativa e no uso do estilo”? Ou, em lugar disso, “as mudanças no modo de produção dos filmes e no seu *marketing*, distribuição e exibição”? (SMITH, p. 5-6). Quando se avalia a dimensão das mudanças experimentadas pelo cinema hollywoodiano, o foco das preocupações deve ser qual? O estético (narrativa, estilo, técnica) ou o econômico (sistema de produção, *marketing*, distribuição e exibição)? Para grande parte dos autores, é indispensável que se considere a determinação da forma fílmica (o estético) pela nova paisagem da indústria de entretenimento - a de integração horizontal (o econômico).

Durante os anos 1960, os grandes estúdios ou *majors* foram alvo de uma primeira onda de fusões e aquisições, à qual sobreveio outra, nas décadas de 1980 e 1990. Desde então, as *majors* atuam como meras peças (fundamentais, é bem verdade) de enormes conglomerados midiáticos que abarcam ainda redes de TV aberta e fechada, cadeias de venda e locação de vídeo, gravadoras, empresas jornalísticas, editoras, provedores de Internet e fabricantes de jogos eletrônicos, entre outros. Esses diferentes meios e mercados operam em intensa “sinergia”: se reforçam e retroalimentam em termos de *marketing*, multiplicam os espaços (janelas) de venda ou exibição (no caso do cinema, instituindo os mercados primário, secundário e de negócios conexos) e operam como anteparos econômicos mútuos para o caso de fracassos pontuais de seus produtos.

Após esses questionamentos de Murray Smith, voltemos à nossa obra fílmica, *A menina que roubava livros*, e pensemos na questão mercadológica e no investimento que foi feito na produção deste filme a fim de que tivesse sucesso, audiência e enorme alcance de público: internet, televisão, jornal, revista. Qual foi o foco real de nosso roteirista Michael Petroni ao fazer sua Transposição, foi realmente estético? Narrativa, estilo, técnica? Ou houve uma cobrança de um universo maior, como o mercadológico, por trás dos bastidores: o

econômico (sistema de produção, *marketing*, distribuição e exibição)? É a nossa meta de trabalho, é o que tentaremos buscar, nesta Dissertação de Mestrado.

Podemos dizer que desde o início dos anos 1980, críticos já faziam suas listas de filmes, considerados pós-modernos, por exemplo: *Loucademia de Polícia* (Hugh Wilson, 1984), *Rocky IV* (Silvester Stallone, 1985) e *Totalmente Selvagem* (Jonathan Demme, 1986). Da mesma forma, *O fundo do Coração* (Francis F. Coppola, 1982), *Blade Runner*, *o Caçador de Andróides* (Ridley Scott, 1982), *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Brazil, o filme* (Terry Gilliam, 1985) e *Veludo Azul* (David Lynch, 1986).

Conforme Renato Luiz Pucci Jr. *apud* Mascarello (2006, p. 367), os efeitos do processo da Pós-modernidade foram exemplificados com *Blade Runner*, um dos longas-metragens mais importantes da década de 1980. Sua narrativa transcorre no ano de 2019, em uma Los Angeles decrépita pela desindustrialização e decadência pós-industrial (HARVEY, 1996, p. 278). As condições da pós-modernidade são refletidas na narrativa.

Há uma afirmação interessante sobre os anos de 1970, quando Mascarello (2006, p. 369-370) relata que uma das mais notórias afirmações do crítico Fredric Jameson foi a de que os filmes pós-modernos se caracterizavam também pela nostalgia, característica hegemônica em período em que se tornou inaceitável a ideia de historicidade, através da qual se olhava para o passado e se via um fluxo que poderia redundar no presente ou se imaginar um futuro inusitado em que se supunham transformações drásticas no decorrer do tempo. O filme inaugural dessa linha seria *Loucuras de verão* (George Lucas, 1973), em que se recapturavam a atmosfera e as peculiaridades dos Estados Unidos dos anos 1950 por meio da história de jovens inquietos de uma cidade do interior. Da mesma forma, *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1977) reinventou a experiência das matinês dos anos 1930 a 1950 ao incorporar elementos de seriados daquela época.

As concepções marxistas influenciaram o pós-modernismo; entretanto não foram as únicas a debater e a entrar em cena, pois surgiu a acadêmica canadense Linda Hutcheon (1947-) como uma expressão a discorrer a respeito do Pós-modernismo por considerá-lo uma ampla formação cultural paradoxalmente ligada ao modernismo. Sua concepção está longe de ser anti-histórica, no sentido de supor uma essência do pós-modernismo ou no de imaginar que a história teria acabado ao final do século XX. Os filmes pós-modernos seriam, portanto, híbridos de ilusionismo clássico e distanciamento modernista; por exemplo, *O fundo do coração* (Francis Ford Coppola, 1982). Hutcheon fala da paródia pós-modernista que produz um jogo não destrutivo com o objeto parodiado, sem aderir incondicionalmente a ele.

Diante desse breve percurso, cabe um questionamento ou até vários: o que dizer então da era digital, do cinema digital? Em fins dos anos 1950, Edgar Morin ainda podia afirmar

que “toda película é como uma pilha que se carrega de presenças: faces amadas, objetos admirados, acontecimentos 'belos', 'extraordinários', 'intensos’” (MORIN, 1965, p. 20 *apud* MASCARELLO, 2006, p. 413), podemos completar: e como nós ficamos diante das novas imagens digitais e imateriais?

Conforme Erick Felinto *apud* Mascarello (2006, p. 427) nos alerta, “Que o cinema se expanda e possa explorar novas dimensões, mas que não se confunda com a vida – esse talvez deva ser o limite obedecido pelos realizadores diante das extraordinárias potencialidades tecnológicas do paradigma digital”. A partir desse pequeno relato, podemos afirmar que o cinema é uma expressão artística que ganhou reconhecimento na academia e que muitos grupos de pesquisa se dedicam a confirmar a independência criativa e a capacidade de sensibilizar por meio de imagens em movimento. Complementamos a afirmação de Erick Felinto com a opinião do crítico de cinema e jornalista Roberto Sadoski, cujo depoimento incluímos como Apêndice a esta Dissertação.

Como pudemos apresentar, Eisenstein entendia e praticava o fazer cinematográfico como uma construção, em que o realismo diário pode ser exposto por meio de alguns aspectos inerentes ao teatro, buscando sempre mostrar que, para isso,

O cineasta [...] estava à mercê dos acontecimentos que filmava, mesmo quando interpretados. A plateia olhava para os eventos cinematográficos exatamente como olhavam para os acontecimentos cotidianos, tornando o cineasta mero canal através do qual a realidade podia ser reproduzida. (ANDREW, 1989, p. 55)

Como nosso objeto de pesquisa é *A menina que roubava livros* tanto o texto escrito quanto o texto fílmico, nossa análise se alicerça em duas grandes áreas: Literatura e Cinema. Por ser a Literatura, oral ou escrita, uma das formas mais antigas de expressão artística, aqueles que a defendem a colocam em um plano sacralizado em que ao texto não é permitido sofrer alterações quando transmutado em outro contexto artístico.

Conforme nosso alicerce teórico e ponto de apoio, para se produzir um longa-metragem capaz de atingir uma grande parcela de espectadores demanda, normalmente, um determinado orçamento de patrocinadores que, certos de sucesso, esperam sentir o retorno em suas próprias marcas. Produzir cinema está ligado à ideia de aceitação de público e, assim, de retorno financeiro porque, além de arte, o cinema é também trabalho (HUTCHEON, 2013, p. 24).

Por isso, verificaremos de que forma o roteirista Michael Petroni empreendeu o roteiro do filme *A menina que roubava livros* para garantir sucesso de seus patrocinadores. Não nos aprofundaremos na questão da adaptação, mas a introduziremos no capítulo 3, pois adaptar

uma narrativa literária para o cinema é, como disse Linda Hutcheon, transcodificar dois sistemas de gêneros e mídias distintos, em busca de uma interação consciente por parte de cada público (HUTCHEON, 2013, p.15). Para Hutcheon, transcodificar é adaptar textos, verbais ou não, para outras mídias, por meio de signos inerentes a cada gênero.

Conhecemos a rasa divisão entre o cinema norte-americano e aquele europeu, com o primeiro como produtor de filmes para ganhar dinheiro (sobretudo de ação, comédia e desastres naturais, já no século XXI), enquanto o segundo daria preferência a filmes de arte. Mas essa divisão supérflua não discutiremos aqui, porque justamente a transposição de *A menina que roubava livros* nos presenteia com resultado positivo da globalização do século XXI: a obra literária é de autor australiano, Markus Zusak, e a obra cinematográfica tem roteirista australiano que vive nos Estados Unidos, Michael Petroni, e conta ainda com diretor inglês, Brian Percival. O autor Zusak sofreu forte influência europeia de seus descendentes, pois o fato de ter os pais (o senhor, Helmut, o pai austríaco e a senhora, Lisa, a mãe alemã) o inspirou como um forte conteúdo de vivência para escrever *A menina que roubava livros*.

Podemos, assim, após esse percurso pela história do cinema inserir nossa obra fílmica, segundo a divisão organizada por Fernando Mascarello, em cinema hollywoodiano contemporâneo, por ser uma produção norte-americana da Fox 2000 Pictures, com lançamento em 2013. Baseado no best-seller *A menina que roubava livros*, o filme tornou-se sucesso internacional, com uma definição de *cultura de massa*, pelo grande consumo que as obras literária e fílmica atingiram. Entretanto acreditamos que não somente a preservação de uma linguagem simples e direta foi a responsável pela eficácia da transposição que Michael Petroni fez da obra literária para a fílmica. A eficácia dessa transposição colaborou para que o filme alcançasse o grande público, da mesma forma como a maneira de a cultura judaica ser transposta pelos olhos de Liesel.

Ismail Xavier, em seu capítulo, intitulado *Do naturalismo ao realismo crítico*, definiu representação do cinema hollywoodiano como: “[...] a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, estórias fantásticas, etc.” (XAVIER, 2005, p. 41). Explicou que o uso do termo naturalismo em sua obra não se restringiu a um estilo literário específico. Assume-se aqui que o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é, “a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2005, p. 14). As palavras do teórico comprovam que a presença e o sucesso de um grande público não diminui a importância de um best-seller

cinematográfico. É necessário que consigamos demonstrar o papel do diretor Brian Percival e do roteirista Michael Petroni por meio da Transposição, ao afirmar que a obra não foi apenas uma grande chamada de público. Ou foi? Discutiremos melhor no capítulo 3, referente à Transposição.

Pela ordem cronológica de produção de *A Menina que Roubava Livros*, o roteirista Michael Petroni (1965-), o primeiro profissional a trabalhar com a obra fílmica, coincidentemente como o autor do livro, Markus Zusak, é australiano com formação no AFI Conservatory – American Film Institute, em Los Angeles (Estados Unidos), para onde se mudou em 1994. Petroni roteirizou também o filme de aventura *As Crônicas de Nárnia – A Viagem do Peregrino da Alvorada* (2010) e terror *O Ritual* (2011). Como um católico reprimido, ele já admitiu que sente mais prazer em falar sobre passado e culpa.

Quanto ao diretor britânico, Brian Percival (1962-), ele é mais conhecido por sua carreira televisiva. Entre os anos 2010 e 2015, Percival dirigiu as três primeiras temporadas da premiada minissérie *Downton Abbey*, dirigiu ainda a minissérie televisiva *Muito Barulho por Nada* (*Much Ado About Nothing*), nova interpretação, modernizada, de um dos clássicos do escritor inglês William Shakespeare (1564-1616) e que a rede televisiva britânica BBC produziu a partir de 2005. A primeira obra cinematográfica de Percival, inédita no Brasil, é *About a Girl* (2001), que recebeu o BAFTA (*The British Academy of Film and Television Arts*), prêmio britânico que elegeu o melhor do cinema e da televisão, por Melhor Filme de Curta Metragem (possui nove minutos) naquele ano. Percival dirigiu ainda o filme *Pleasureland* (2003), igualmente inédito no Brasil.

1.2 Era uma vez *A menina que roubava livros*

Era uma vez *A Menina que Roubava Livros*: assim passaremos a narrar um breve resumo da obra fílmica (2013), a fim de contextualizar a “história na história” de tal forma a não se perder o fio de Ariadne no Labirinto de Dédalo e tomarmos uma direção em nosso trabalho. Começamos por apresentar nosso objetivo, delineamos um breve percurso do cinema, cuja intenção é entender sua história para poder estar inserido em um momento histórico literário e fílmico de tal forma a compreender o objeto de análise: *A Menina que Roubava Livros*. Assim, nosso texto fílmico, com direção de Brian Percival e roteiro de Michael Petroni, a partir da obra literária de Markus Zusak, que lançou a versão original em inglês *The Book Thief* na Austrália (2005), conta a história de uma menina, chamada Liesel Meminger, que perdeu seu irmão mais novo, em uma viagem de trem, e foi levada à adoção

por sua mãe. Em Molching, nos arredores de Munique, o casal Hans e Rosa Hubermann a adotou e logo Hans, como pai, percebeu que Liesel não sabia ler, então decidiu ensiná-la a ler no porão de sua casa.

Pouco tempo depois, o judeu Max Vandenburg, filho de um companheiro de guerra de Hans, pediu abrigo ao casal. Hans o colocou, em princípio, no quarto de Liesel e, mais tarde, por medo dos soldados nazistas, no mesmo porão onde ensinava Liesel a ler e a escrever. Max, por viver no porão úmido, acabou por adquirir pneumonia e a família Hubermann o ajudou a melhorar. Liesel fez também amizade com o menino Rudy Steiner, cuja família igualmente não concordava com a ameaça nazista e, juntos, os dois enfrentaram garotos da Juventude Hitlerista.

Como Rosa Hubermann, a mãe adotiva de Liesel, passava roupas para, entre outros, a primeira-dama de Molching, Ilsa Hermann (casada com o prefeito, Heinz Hermann), coube a Liesel levar as roupas limpas para a casa do prefeito. A menina conheceu então a inacreditável biblioteca da primeira dama e como ela, a essa altura, já adorava ler, sentiu-se no paraíso em meio aos livros. Ilsa Hermann, que havia perdido o único filho na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), sentiu-se invadida por uma imensa vontade de viver, estimulada por Liesel, e acabou por deixar Liesel ler os livros em voz alta para ela, o que a fez recordar do filho morto.

Não demorou muito a ocasião para Liesel entrar pela janela da casa do prefeito e furtar alguns livros. Ilsa, um pouco por isso, mas, sobretudo, por tomar conhecimento que Hans Hubermann era contra Adolf Hitler, pediu a Liesel que não voltasse mais à sua casa. Em repetidas ocasiões, porém, deixou *descuidadamente* a janela de sua biblioteca aberta para Liesel furtar as obras. Até que foi pessoalmente à casa de Liesel e lhe entregou um livro preto, pesado e sem palavras escritas, para que Liesel pudesse escrever o que sentia, em meio à guerra.

Hans Hubermann e Alex Steiner (pai de Rudy) foram designados para a guerra, não em campos de batalha, mas com funções burocráticas. Hans retornou para casa vivo. Liesel a esta altura descia ao porão todas as noites para escrever seu livro. A família de Liesel e Rudy estava em casa, dormindo, durante o ataque dos Aliados a rua Himmel, onde todos foram mortos, menos Liesel, protegida por estar no porão. Na manhã seguinte, soldados alemães resgataram a menina, que descobriu, atônita, que todos os seus entes mais queridos estavam mortos.

Ela beijou os lábios de Rudy, logo após ele ter falecido. Depois de algumas horas, abandonada em meio aos destroços da rua Himmel, Liesel viu o prefeito e a primeira-dama chegarem de carro e logo Ilsa Hermann a resgatou. A menina passou então a trabalhar na

alfaiataria do pai de Rudy, que escapara vivo, por retornar da Guerra apenas após o ataque aéreo. Após o fim do conflito, o judeu Max Vandenburg apareceu na alfaiataria, o que deixou a garota muito feliz, correndo para o abraçar. Após muitos anos a câmera entra no apartamento de Liesel Meminger, então uma senhora, que, segundo a voz narrativa da Morte, viveu décadas felizes, casou-se, teve filhos e netos, para depois ser levada pela Morte. Essa foi a história fílmica dirigida por Brian Percival e roteirizada por Michael Petroni.

Após termos percorrido pela história do cinema e apontado alguns questionamentos a respeito da Transposição e apresentado nosso resumo do texto fílmico, é necessário agora apresentar o capítulo 2, que se refere às questões do texto literário.

2 *A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS:* A ESTRUTURA NARRATIVA

2.1 Descrição da estrutura narrativa

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, e todas sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má Literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida (BARTHES, 2002, p. 103-4)

Temos, como ponto de partida, uma leitura comparativa entre dois universos, o escrito e o fílmico, dos *corpora* de mesmo nome, *A menina que roubava livros*, por meio de um fio condutor teórico da Transposição e, como já expusemos no capítulo 1, a proposta desta Dissertação de Mestrado é procurar desenvolver uma leitura atenta a respeito das relações existentes entre os dois gêneros artísticos – Literatura e Cinema –, a partir de *A menina que roubava livros*, relacionando-os com o texto escrito. Dessa forma, este capítulo 2, intitulado “*A menina que roubava livros: a estrutura narrativa*”, será direcionado para a estrutura do texto literário, ou seja, para o estudo de sua estrutura, para compreender a narrativa de nossa obra.

Sendo assim, ao estarmos diante de um texto literário ou de um filme como *A menina que roubava livros*, nós nos colocamos em contato, direta ou indiretamente, também e principalmente com culturas, aspectos sociais e políticos de tal forma que estes acabam por se transformar em formadores de identidades nacionais, regionais ou mesmo individuais. A esse respeito e, tendo a Literatura como foco, Antoine Compagnon, em seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (2012), vai nos dizer que a Literatura, seja ela oral ou escrita, exerce sobre os homens certo poder capaz de sensibilizá-los para situações singulares, tornando-os quase dependentes dessa matéria:

[...] há um conhecimento no mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela) um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona. Seríamos capazes de paixão se nunca tivéssemos lido uma história de amor, se nunca nos houvessem contado uma única história de amor? (COMPAGNON, 2012, p. 35)

Conforme Compagnon, à Literatura é delegada a função de uma instituição habilitada a conferir àqueles que dela utilizam ensinamentos capazes de despertar conhecimentos que

ora poderiam permanecer adormecidos. Ressaltamos ainda que à Literatura é permitido, no caso de registro escrito, ser vista como fonte documental para o estudo nas mais diversas áreas do conhecimento, uma vez que toda produção literária é construída dentro de uma realidade histórica específica. Assim, Markus Zusak escreveu a respeito de uma realidade histórica, entretanto sob sua ótica, segundo seu ponto de vista, seu olhar, inserido em seu momento histórico de tal forma que podemos nos aventurar a dizer que a Literatura é algo que foi criado pelos homens e para os homens e, por isso, a funcionalidade atribuída a ela será dependente de seu momento histórico.

Como nossa proposta é falar sobre o texto literário e texto fílmico, embora sejam mídias distintas, Literatura e Cinema sempre apresentaram características em comum, ao que se refere à narrativa. Desde seu surgimento, em finais do século XIX, o Cinema encontrou, nas adaptações de textos literários, não somente uma escolha lucrativa, mas também ideológica (STAM, 1994, p. 100). Como nosso caminho é percorrer os trilhos narrativos a fim de compreender a estrutura da obra escrita *A menina que roubava livros*, podemos afirmar que as obras narrativas existentes hoje são as mais variadas, e quase tão diversos são os meios em que essas são encontradas. Faremos, neste momento, uma reflexão a respeito da estrutura narrativa a fim de poder entender o texto literário que está diante de nós.

Toda narrativa, como sabemos, estrutura-se sobre cinco elementos essenciais (enredo, narrador, personagens, espaço e tempo), sem os quais não pode existir. Sem os acontecimentos, não é possível contar uma história. Quem vive os acontecimentos são as personagens, em tempos e espaços determinados. É necessário que haja a presença de um narrador – elemento fundamental à narrativa – uma vez que é ele quem irá transmitir a história, fazendo as interferências, as mediações entre a história e o ouvinte, leitor ou espectador.

Na *Arte poética*, segundo Aristóteles, não cabe a uma narrativa reproduzir o que existe efetivamente, mas, sim, compor suas possibilidades de maneira verossímil e dentro daquilo a que se propõe o poeta ao realizá-la. Duas são, portanto, as questões fundamentais a serem tratadas no estudo desse elemento narrativo: sua natureza ficcional (verossimilhança) e as partes que o compõem (estrutura). Sobre a natureza ficcional do enredo das histórias, não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas, sim, o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade, conforme Aristóteles (1973, p. 252).

É importante ter em mente que os acontecimentos de uma história não precisam ser estritamente “verdadeiros” no sentido de corresponderem a fatos que realmente ocorreram ou segundo a realidade que opera no mundo sensível. Dessa forma, deve-se respeitar a lógica

interna do universo em que o enredo se desenvolve. Diante desse raciocínio, podemos dizer que o autor Zusak tenha produzido uma *maquiagem histórica* para um dos acontecimentos mais significativos do século passado de tal forma a fazer que realidade e ficção se misturassem com sutileza e beleza na obra *A menina que roubava livros*.

Aproveitamos para acrescentar as afirmações de Acízelo de Souza a respeito da relação da Literatura com produções culturais, entre elas o Cinema, pois ele define que a Literatura, ao longo dos séculos, perdeu seu caráter encantador e comovente para receber, em vez de fantasia, uma nova característica, a de produzir culturalmente, porém com ligação à realidade e à vida, com o propósito de revelar diversos aspectos, muitas vezes além de nossa própria capacidade de compreender (SOUZA, 2007, p. 73). Suas afirmações se fazem necessárias para nossa Dissertação, pois tanto a obra escrita quanto a fílmica se revelam como uma maquiagem histórica de um período muito significativo para a humanidade, por exemplo, a Grande Guerra.

O romance, de acordo com Massaud Moisés, apresenta estrutura aberta à realidade exterior, o que não vem a significar que o autor tenha o direito de, impune, incluir unidades dramáticas que divergem daquelas que compõem o texto, mas “seu universo de símbolos carrega uma polivalência e um dinamismo semelhante ao da realidade viva com a qual se comunica persistentemente” (MOISÉS, 1983, p. 101). Ora, as palavras de Moisés podem nos ajudar a explicar a estrutura narrativa da obra literária *A menina que roubava livros*.

Massaud Moisés entende romance – “o grande romance” – como um drama em que suas personagens são universais “por nascer de inquietudes espirituais perenes [...] ou de situações históricas momentaneamente universalizadas” (MOISÉS, 1983, p. 98). Assim, consideramos essencial expor o acontecimento verdadeiro, a Segunda Guerra Mundial, que é um fato histórico que foi tratado em nossa obra literária.

Nossa pesquisa a respeito desse tema baseou-se em obras do historiador Eric Hobsbawm, que analisou o extermínio de judeus nos campos de concentração nazistas como uma das passagens mais significativas do século XX.

A Segunda Guerra Mundial aconteceu entre 1939 e 1945, em parte por conta do Tratado de Versailles, que finalizou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e criou uma série de obrigações à Alemanha, país que havia perdido a Primeira Guerra. No início dos anos 1930, a Europa testemunhou a ascensão de governos totalitários, principalmente na Alemanha de Adolf Hitler (1889-1945) e na Itália de Benito Mussolini (1883-1945). Hitler criou o Partido Nazista e Mussolini, o Partido Fascista. Até 1941, a guerra limitava-se ao território europeu, com Alemanha e Itália anexando, a princípio, o Norte da França, Noruega, Polônia, Iugoslávia e

Ucrânia. O Japão, terceiro país do Eixo, já se encontrava em conflito com a China e a Indochina Francesa e provocou a entrada dos Estados Unidos na guerra ao bombardear Pearl Harbor, base militar norte-americana no Pacífico, dentro do território do Havaí.

A partir desse ano, com a entrada dos Estados Unidos e do Japão em lados opostos do conflito, a guerra tornou-se mundial, com os Aliados (Inglaterra, França, Estados Unidos, URSS e China) contra os três países do Eixo. Esses três países nacionalistas objetivavam o fim daqueles que consideravam inferiores, como os judeus, os ciganos e os homossexuais. A Alemanha criou dentro da Polônia o maior de seus campos de concentração, o complexo de Auschwitz, onde mais de 1,1 milhão de judeus perderam a vida – conta-se ao todo a perda de 6 milhões de judeus. O exército alemão continua o avanço pela Europa até chegar, durante o inverno, à URSS – o que repete a derrocada do líder governista francês Napoleão Bonaparte, em 1812, que igualmente iniciara a perda de sua conquista europeia no inverno do território russo. É então a primeira grande derrota para os três países do Eixo. Os Estados Unidos, com sua força bélica, funcionam como outro golpe contra o Eixo.²

Em maio de 1945, Alemanha e Itália se renderam, mas o Japão, mesmo assinando posteriormente sua rendição, ainda sofreu o maior ataque da História da humanidade: a bomba atômica lançada pelos Estados Unidos, que varreu as cidades de Hiroshima e Nagasaki. Após a Segunda Guerra Mundial, ainda em 1945, a ONU (Organização das Nações Unidas) foi criada para garantir a manutenção da paz. Mas o mundo, ao contrário, se polarizou entre Estados Unidos e União Soviética, que criaram a Guerra Fria, história essa que já não cabe em nossa Dissertação.

O professor Jonathan Culler, em sua obra *Teoria literária: uma introdução*, enxerga a explicação histórica como lógica, pois “[...] a História nos brinda com explicações de como tudo ocorreu com sentido” (CULLER, 1999, p. 27). Com uma dose de ousadia, podemos, como Culler, afirmar, ao pensar em momento histórico, em ficcional, em *maquiagem histórica*: “A obra literária é um evento linguístico que projeta um mundo ficcional que inclui falante, atores, acontecimentos e um público implícito” (CULLER, 1999, p. 37). Podemos verificar, na obra analisada, um exemplo de *maquiagem histórica* quando Zusak inclui em *A menina que roubava livros*, *A Noite dos Cristais*, também conhecida por “noite das vidraças quebradas” – *Kristallnacht*, em alemão –, em 9/11/1938, quando as vitrines de lojas judaicas foram destruídas por alemães, momento em que compartilhavam com Hitler o desprezo pelos judeus:

² O Brasil teve modesta participação na Guerra, com o envio de 25 mil soldados da FEB, Força Expedicionária Brasileira, à região italiana de Monte Cassino.

E então veio o dia 9 de novembro. Kristallnacht. A noite das vidraças quebradas. Foi justamente esse incidente que destruiu inúmeros de seus conterrâneos judeus, mas se revelou o momento de fuga de Max Vandenburg. Ele tinha vinte e dois anos. Muitos estabelecimentos judaicos estavam sendo cirurgicamente destroçados e saqueados quando houve um bater de nós dos dedos na porta do apartamento. Com a tia, a mãe, os primos e os filhos destes, Max estava amontoado na sala de visitas. (2013, p.173)

É notável que se trata da Noite dos Cristais pelos dados apreendidos: 9 de novembro; vidraças quebradas; conterrâneos judeus; destroçados. E, por fim, todo o cenário é concluído por uma sugestão de fuga de um amigo com uniforme nazista ao judeu Max Vandenburg: “Está um caos lá fora, e é do caos que precisamos” (2013, p. 173).

Conforme Rosenfeld (2014, p.18), o termo “verdade”, quando usado como referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer “coisa” como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que, em geral, visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda – de ordem filosófica, psicológica ou sociológica – da realidade.

Podemos dizer que a verossimilhança se faz em forma de elo entre narrador e leitor, porém é necessário que ele entenda as regras internas que há no jogo lúdico da narrativa e que mergulhe no universo do “fazer de conta” no que a narração propõe fazer. Em nossa obra, *A menina que roubava livros*, a Morte se faz como “narradora” em primeira pessoa dessa estrutura narrativa, no universo do “fazer de conta” literário. Dessa forma, cria-se um elo entre narrador e leitor que segue atento às narrativas da Morte: “Erros, erros, às vezes parece que isso é tudo de que sou capaz. [...] Viajei pelo globo, como sempre, entregando almas à esteira rolante da eternidade” (2013, p. 25).

É interessante observar que o elemento “tempo” pode se relacionar com a obra narrativa de diversas maneiras, em diversos níveis. Vítor Manuel Aguiar e Silva diz que a narrativa representa uma sequência de eventos, comporta-se como elemento estrutural relevante da sua forma de conteúdo a representação do tempo; do tempo-cronologia, que marca a sucessão dos eventos; do tempo concreto, do tempo como *durée...* que modela e transforma os agentes; do tempo histórico, que subsume o tempo-cronologia e o tempo concreto, que configura e desfigura os indivíduos e as comunidades sociais; do tempo, enfim, como horizonte existencial, físico e metafísico (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 603).

Nessa identificação feita por Aguiar e Silva, encontram-se, portanto, cinco possíveis relações do tempo com a obra narrativa. O tempo concreto que age sobre os indivíduos do

mundo sensível, possuindo relação com a obra narrada, mas não com os acontecimentos narrados no enredo. Tempo-cronologia, tempo como *durée* e tempo psicológico que são definidos por Gancho como tempos fictícios – criações internas à narrativa, entranhados no enredo. Por fim, o tempo histórico, por conter em si tanto o tempo concreto quanto o tempo-cronologia e o tempo como *durée*. O tempo histórico é o tempo maior, que abarca todos os acontecimentos narrados pela História. “Constitui o pano de fundo do enredo” (GANCHO, 2004, p. 20). Ainda que o enredo esteja situado em uma época inexistente (um passado pré-histórico em que seres humanos e dinossauros coexistem pacificamente ou um futuro distante em que viagens interplanetárias são possíveis, por exemplo), tal época necessita estar ancorada à História a fim de facilitar sua contextualização (o período Jurássico ou mil anos no futuro). Gancho vai ainda dizer que a época em que se passa a história narrada nem sempre coincide com o tempo concreto em que a obra foi lançada ou produzida, ao citar, por exemplo, o romance *O nome da rosa* (1980), de Umberto Eco, que retrata fatos ocorridos no séc. XIV, durante a Idade Média, apesar de ter sido escrito e publicado em 1980, sendo o séc. XX, portanto, seu tempo concreto.

O tempo, conforme Massaud Moisés, divide-se em cronológico (ou histórico, neste caso, bem diverso da História Mundial), o psicológico e o metafísico ou mítico. Enquanto tempo cronológico, o romance de Liesel Meminger inicia-se com as primeiras perdas que a garota sofre: a perda física de seu irmão mais novo e a perda por abandono de sua mãe, que a deixa para adoção. O tempo psicológico, por sua vez, é aquele interior, “imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos, pelas ‘vivências’ que [...] não têm idade” (MOISÉS, 1983, p. 107).

Para a protagonista Liesel, o tempo caminha em direção ao futuro, quando a Guerra haveria de acabar, mas principalmente acerca do passado, com lembranças constantes de seu irmão, Helmut. O tempo metafísico ou mítico é aquele “da Humanidade quando era um só corpo fundido às coisas do Mundo [...] quando se torna presente para o homem desejoso de retomar contato com o tempo das origens: tempo sacro, tempo eterno, sem começo nem fim” (MOISÉS, 1983, p.109). Interpretamos esse tempo em *A menina que roubava livros* como aquele dos instantes seguintes a que Liesel descobre-se viva em meio a seus entes mais queridos e à destruição da rua Himmel, aquela em que morava. A Morte, mais uma vez, narra os sentimentos de Liesel ao perceber seu pai morto:

E uma coisa eu posso jurar, porque foi algo que vi muitos anos depois – uma visão da própria roubadora de livros: quando se ajoelhou ao lado de Hans Hubermann, ela o viu levantar-se e tocar o acordeão. Ele se pôs de pé, prendeu o instrumento no corpo pelas alças, nos Alpes de casas destruídas, e tocou o acordeão com seus olhos prateados de bondade [...]. Os foles respiraram e o homem alto tocou para Liesel Meminger pela última vez, enquanto o céu era lentamente tirado do fogão. (ZUSAK, 2013, p.467-8)

A teórica Tânia Pellegrini interpreta esse momento de dor da protagonista como aquele em que um anti-herói comum, passivo e indefeso, mergulha naquele universo fragmentado e sem sentido, “para quem o importante é, na verdade, o que percebe desse universo: a narrativa passa a ser então o lugar onde se inscreve essa percepção (PELLEGRINI, 2003, p.31). É interessante dizer, neste momento, de que forma transcorre o tempo na obra *A menina que roubava livros*. A Morte narra como transcorre sua *vida*: “[...] o único dom que me salva é a distração. [...] Ajuda-me a aguentar, considerando-se há quanto tempo venho executando este trabalho” (ZUSAK, 2013, p. 10).

Entre os exemplos da passagem da Segunda Guerra, escolhemos o trecho “[...] mas a maioria da população tinha plena consciência de que não se tratava de se, mas de quando. Os abrigos foram mais claramente marcados, havia janelas em processo de escurecimento para as horas noturnas, e todo o mundo sabia onde ficavam o porão ou a adega mais próximos” (2013, p. 309).

A obra sofre considerável passagem de tempo desde meses após o fim da guerra, quando Liesel trabalha na alfaiataria do pai de Rudy Steiner e encontra o sobrevivente judeu, Max Vandenburg, até a ocasião em que então, já como uma senhora idosa, é enfim levada pela Morte. Na penúltima página da obra, a Morte narra o acontecimento final, o de buscar a protagonista: “Quando viajei a Sydney e levei Liesel, finalmente pude fazer uma coisa pela qual havia esperado durante muito tempo. Coloquei-a no chão e fomos andando pela avenida Anzac, perto do campo de futebol [...]” (2013).

O tempo concreto é o tempo que indica o período em que uma obra foi produzida, o ano em que foi publicada, o momento em que a história foi narrada. O autor Markus Zusak já havia publicado três romances na Austrália, mas *O azarão* (Bertrand Brasil), *Bom de briga* (Bertrand Brasil) e *A garota que eu quero* (Intrínseca) foram lançados no Brasil somente após o sucesso de *A menina que roubava livros*, em 2013. Zusak, em entrevista colaborativa a leitores de *A menina*, explicou que escreveu as cinquenta últimas páginas ao longo de apenas duas noites, um processo, ao mesmo tempo fácil e difícil, pois o autor apresentou grande dificuldade para criar a morte de seus personagens e despedir-se desses,

com os quais conviveu por tanto tempo e por quem sentia tanta admiração, como Hans Hubermann e Rudy Steiner.

O tempo-cronologia (ou tempo cronológico) é o tempo fictício que “transcorre na ordem natural dos fatos do enredo, isto é, do começo para o final. Está, portanto, ligado ao enredo linear (que não altera a ordem em que os fatos ocorreram)” (GANCHO, 2002, p. 21). O tempo-cronologia é normalmente identificado em narrativas tradicionais. O tempo psicológico, por outro lado, predomina nas narrativas modernas e contemporâneas. Uma característica destas narrativas é o emprego de *flashbacks* como recurso justamente a serviço do tempo psicológico.

O tempo na obra que aqui analisamos nem sempre segue uma cronologia, mas podemos analisar esse romance como geralmente cronológico, pois, desde o primeiro capítulo (quando a Morte leva o irmão de Liesel), existe uma linha histórico-cronológica que, salvo poucos trechos, obedece à passagem da Guerra, até finalizar-se com o falecimento da protagonista, já uma *velha senhora*, como explicitamos acima.

Gancho vai nos afirmar que o espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com elas uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens. O espaço em *A menina que roubava livros* localiza-se nos arredores de Munique, na cidade de Molching, na rua Himmel, onde grande parte dos personagens vive. É no número 35 dessa rua que Liesel passa a viver com sua família adotiva, Hans e Rosa Hubberman. A casa é um espaço não apenas para a família, mas atua ainda como esconderijo para o judeu Max Vandenburg, que, por sua vez, sai de Stuttgart para ocupar o porão do lar dos Hubberman.

Encontramos na biblioteca da casa da primeira-dama de Molching, Ilsa Hermann, outro espaço essencial para a obra. É lá que Liesel descobre a maravilha que uma estante repleta de livros pode lhe proporcionar. As próprias ruas de Molching, enfim, atuam como espaço para as brincadeiras das crianças alemãs, Liesel e Rudy quase sempre incluídos; para situações em que essa dupla enfrentava inimigos infantis e como cenário externo quando Hans pintava paredes de diversas casas.

Conforme Cardoso (2001, p. 36), o narrador é o elemento interno à narrativa que conta a história, apresentando e explicando os fatos que se sucedem no tempo e introduzindo as personagens. O narrador é aquele que define o foco narrativo da história, a partir de seu ponto de vista. A Morte relata-nos a narrativa em primeira pessoa, enquanto expõe o pensamento e a ação dos personagens. Durante a fogueira que destruiu livros considerados impuros pelos

alemães, a narradora descreve: “Acho que os seres humanos gostam de assistir a uma destruiçãozinha”. (ZUSAK, 2013, p. 100) Liesel, presente nessa noite, recorda-se de sua família de sangue: “Enxergou tudo com perfeita clareza. Sua mãe passando fome, seu pai desaparecido. *Kommunisten*. Seu irmão morto”. (2013, p.101)

Podemos dizer, por outro lado, que a narração de um filme é fundamentalmente visual; pois, no cinema, o espectador é colocado diante da ação a uma distância muito próxima dos acontecimentos, por meio de imagens. Por meio dessa mídia, as informações transmitidas ao espectador podem limitar-se ao ver e ao ouvir, ao que as personagens façam ou falem, com apenas eventuais e breves intervenções (verbais, visuais ou audiovisuais), entrelaçando os acontecimentos, mas sabemos que é a câmera que age como um narrador fílmico a conduzir o fio da narrativa, levando o espectador a deduzir as significações, às vezes óbvias, outras vezes nem tanto, a partir daquilo que lhe é apresentado.

A Morte no filme, por exemplo, não se apresenta com todas as palavras como aquela que recolhe os seres humanos sem vida. Não há tempo para a narrativa fílmica explicar como funcionam certas passagens amplamente descritas no livro. Discorremos sobre essa *persona* com mais atenção e detalhes nos capítulos seguintes, mas aqui adiantamos que a versão fílmica da Morte aparece como um homem soturno e vestido de preto, que entra em cena apenas um pouco antes do ataque aéreo dos Aliados, ao final do filme. Como narrador, ouve-se a voz masculina da Morte desde a primeira cena.

Conforme nos relata Leite (1985, p. 62) a respeito do foco narrativo:

A câmera não é neutra. No cinema, não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou um ponto de vista centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade.

Sim, existe apenas a “impressão de neutralidade”, pois entendemos que Leite considera o foco narrativo como uma falsa ideia de que um autor procura manter, ao longo da obra, sua neutralidade em relação ao que ele se torna responsável, o desenvolvimento da narrativa literária.

Encontramos a modernidade do romance, mesmo que utilize tópicos comuns à uma narrativa clássica, em meio a personagens, que constantemente nos surpreendem. Rosa, a mãe adotiva de Liesel, é aparentemente dura e focada em dinheiro, mas quando o judeu Max se recupera da pneumonia (o porão era por demais úmido), Rosa corre, feliz, para a escola de Liesel com o objetivo de lhe contar a novidade. A primeira-dama, Ilsa Hermann, apesar de

viver em meio a uma depressão por conta da perda do filho, enfrenta o marido prefeito ao procurar Liesel e presentear-lhe com outros livros. Rudy Steiner, o destemido amigo de Liesel, traveste-se de tinta negra para se sentir mais próximo ao corredor Jesse Owens. “O juiz da largada fez sinal para que os atletas avançassem. [...] Todos gritavam uma coisa só. Entoavam o nome de Rudy Steiner – e seu nome era Jesse Owens” (2013, p. 54).

A narrativa moderna inclui a Morte, que não faz referência alguma à religião ou mesmo à vida dos personagens que são por ela recolhidos. Markus Zusak explica, na página eletrônica da editora Intrínseca, que escreveu 400 páginas antes que percebesse que a Morte poderia funcionar como narradora:

Foi só quando já tinha quatrocentas páginas que compreendi que, ao roubar um exemplar de *Mein Kampf*, ela está recuperando aquelas palavras e escrevendo sua própria história em meio àquele mundo de devastação. Tudo se mistura. Então me passou pela cabeça a ideia de introduzir a Morte como narradora, e isso também fez sentido.

A Morte narra, em diferentes passagens, uma por uma, as almas a quem recolhe, mas não toca no assunto de para onde as leva. Essa característica do romance de Markus Zusak nos transporta, mesmo que sutilmente, a um quê de realismo mágico, como nos explica Otto Maria Carpeaux, em *Tendências contemporâneas na literatura – um esboço*: “A primeira descoberta dos ‘mágicos’ foi a de esquecidos extratos de consciência e até de religiões esquecidas debaixo da superfície civilizada” (CARPEAUX, 1968, p. 249). Entre algumas passagens de personagens levados pela Morte, podemos citar os seguintes trechos: “Carreguei-o com delicadeza pela rua destroçada, com sal nos olhos e o coração mortalmente pesado” (ZUSAK, 2013, p. 462-3). Essa é a narração da Morte quando leva consigo Rudy Steiner, o destemido amigo de Liesel.

Era alto na cama, e vi a prata por entre suas pálpebras. Sua alma sentou-se. Veio a meu encontro. As almas desse tipo sempre o fazem – as melhores. [...] Ele deitou em meus braços e descansou. [...] Liesel. Foi o que sua alma sussurrou quando eu o carreguei. (2013, p. 463)

Nesse trecho, lemos com emoção o momento da morte de Hans Hubermann. As palavras da Morte acima demonstram sua sensibilidade, seu sofrimento por carregar consigo seres humanos que, mais do que próximos ao coração de Liesel, eram afinal pessoas que possuíam muito valor. Interpretamos seu depoimento como uma transferência para o claro sofrimento pelo qual a humanidade passava, mas que, por isso mesmo, a Morte se sentia segura ao proporcionar-lhes uma passagem tranquila para a outra vida.

Quanto à nossa protagonista de *A menina que roubava livros*, Liesel Meminger, torna-se ao longo das páginas uma personagem tipicamente humana, de acordo com Moisés (1983, p.141), aquela que simboliza a ‘possibilidade’ humana, que erra ao se erguer em determinadas ocasiões. Pode-se descrever a humanidade de Liesel a partir do diálogo travado com Ilsa Hellman, a primeira-dama, que, obrigada pelo marido a dispensar os serviços de lavanderia de Rosa, mãe da garota – por causa do fato de Hans Hubermann não se curvar ao Partido Nazista – promove a fúria da garota.

Já está mesmo na hora – informou-a – de a senhora lavar a porcaria da sua roupa. Está na hora de enfrentar que seu filho está morto. Ele morreu! Foi estrangulado e retalhado há mais de vinte anos! Ou será que morreu congelado? [...] e é ridículo a senhora ficar aqui sentada, tremendo dentro de casa [...] A senhora pensa que é a única? (ZUSAK, 2013, p. 233)

Liesel, após o discurso covarde (a primeira-dama não era mais do que uma mãe sofrida e uma esposa sem direito a voz), volta para casa e, arrependida, relata o fato à Rosa, mas opta por modificar a ordem do diálogo, para que sua mãe não culpasse a distância entre o marido e o Partido Nazista. Mente que ela iniciou o insulto e apenas aí a primeira-dama dispensou os serviços de lavanderia. Liesel dirige-se às colheres de pau e, imaginando o castigo que receberia da mãe, diz: “É só escolher” (ZUSAK, p. 234). Nem Rosa e muito menos Hans acreditam na mentira da garota, que descreve ao pai sua firme crença de que irá para o inferno, antes de pai e filha adormecerem. Hans, mais uma vez com doçura e já praticamente dominado pelo sono, afirma que ela não iria para o inferno. A menina dorme já sem a ideia de inferno em sua mente.

Ela era uma criança que sofre ao perder o verdadeiro pai (que o governo acusa de comunista e provavelmente o mata), o frágil e indefeso irmão, que a Morte carrega consigo e, finalmente, a mãe, que se vê na obrigação de entregar – e perder – para adoção o último ser que amava. Moisés utiliza a definição do crítico literário e romancista britânico E.M. Foster (1879-1970), que, em 1954, escreveu a obra em língua inglesa *Aspects of a Novel*, em que descreve a personagem redonda como “convincente porque realiza, dentro dos limites próprios da ficção, aquilo que, em nosso ‘eu profundo’ gostaríamos de empreender, mas que não levamos adiante por causa de injunções sociais” (FOSTER, 1954 apud MOISÉS, 1983, p. 143).

Massaud Moisés (1983, p. 218), ao finalizar o capítulo IV, *O Romance*, vai discorrer a respeito daquele moderno, reprodutor da realidade enquanto caos, por se reconhecê-lo quando organizado a partir de um esforço imaginário ou racional. “[...] a Literatura, sabemo-lo bem, é a criação de uma para-realidade”. Assim, *A menina que*

roubava livros, considerada por nós como um romance moderno, tratado como *best-seller*, é nosso próximo item a ser verificado.

2.2 *Best-seller: o que é, afinal?*

A obra, *A menina que roubava livros*, do escritor australiano Markus Zusak (1975-) é considerada um *best-seller*,³ escrito em língua inglesa – *The Book Thief* –, não se limitou à Austrália e aos países de língua inglesa, pois o livro foi traduzido para mais de quarenta idiomas. Podemos dizer que apresenta características de um romance moderno, em que uma jovem adolescente, loura, aparentemente frágil, delicada, furta alguns livros repetidas vezes, ao longo da história, sem demonstrar qualquer arrependimento. Zusak apresenta-nos, de modo irônico, uma narradora – a Morte – (em nossa tradução em língua portuguesa), carregada de poeticidade; ou seja, a figura da Morte nos é apresentada por meio de uma linguagem poética, envolvente, que não nos causa medo, mas, sim, uma mistura de Compaixão e Beleza. Podemos dizer que a figura retratada pela Morte seja um paradoxo, pois o leitor não a teme, mas se encanta, por meio de sua narração, que o envolve e o faz mergulhar no universo ficcional de Liesel.

Para representar esses sentimentos tão ilustres, retiramos um trecho em que a narradora comenta sobre a manhã seguinte à sangrenta noite do ataque dos Aliados, em particular sobre Rudy Steiner: “Na escuridão de meu coração tenebroso, eu sei. Ele [*Rudy*] teria adorado, com certeza. Viu? Até a morte tem coração” (ZUSAK, 2013, p. 218). A narração acima trata do fato de Rudy ter sido beijado por Liesel apenas depois de morto. Podemos dizer que encontramos também uma suave ironia, que nada tem de depreciativa; da mesma forma, um pouco de sarcasmo, na narração da Morte, como no capítulo “Os Jogadores”. “O mistério me entedia. Dá trabalho. Sei o que acontece, e você também” (2013, p. 219).

A estrutura narrativa define igualmente um *best-seller*: linguagem relativamente simples e bastante dramática, além do clássico final feliz – sim, Liesel Meminger enfim encontra o livro que escrevera durante a guerra, ao morrer, e recebe da boca da Morte as palavras finais, “Os seres humanos me assombram” (2013, p. 478), quando essa a busca em Sydney, Austrália, onde a *velha senhora* então morava. [...] O subjetivismo unipessoal desse

³ *Best-seller* In: Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/best-seller?express=It's+best>>. Acesso em: abr. 2016

lugar ao “subjetivismo pluripessoal”, em vigor até hoje, foi aquele que propiciou o surgimento de uma voz – ou vozes – diretamente envolvida na narração, “direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, movimento miúdo das suas emoções e o fluxo de seus pensamentos” (LEITE, 1985, p. 72).

Cabe aqui análise mais profunda desse tipo de romance e, assim, recorremos ao professor, escritor, crítico literário e tradutor Paulo Rónai (1907-1992) que produziu o artigo “Esplendor e miséria do *best-seller*”, não publicado em vida, artigo esse que se encontrou, após sua morte, em uma pasta com o título “material para novos livros”, de acordo com duas fontes: Observatório da Imprensa e o jornal *Folha de S.Paulo*.

Rónai define o termo *best-seller* não apenas como “um dos livros que mais se vendem”, mas se além, a princípio, a seu significado pejorativo, que não encontramos apenas no Brasil. Faz então um parêntese para explicar que o termo “é de sabor norte-americano (embora não me seja possível abonar-lhe a origem)”. O escritor explica que cabe aos Estados Unidos “a ambição de atingir recordes”, o que nos remete diretamente à obra literária *A menina que roubava livros*. Isso porque, como o autor é australiano, Markus Zusak se utiliza da língua inglesa para tornar a obra um sucesso mundial. Assim, “boas críticas”, “filmagem da história” (assunto do próximo capítulo) estão entre os fatores que contribuem para que uma obra literária se torne um *best-seller*, de acordo com Rónai.

O teórico recorre, em seu artigo, ao diretor da faculdade de Jornalismo da Universidade de Missouri (Estados Unidos), Frank Luther Mott, que publicou a pesquisa “Multitudes douradas: a história dos *best-sellers* nos EUA” – em língua inglesa, *Golden Multitudes: The Story of Best Sellers in the United States*.⁴ Mott limitou a análise do que vem a ser um *best-seller* a não mais do que dez anos, já que não seria possível comparar uma obra lançada há alguns séculos com a modernidade que contamos no século XXI, seja ela pela rapidez na publicação ou até na própria transposição fílmica. Não há, portanto, uma simples resposta para o que faz uma obra literária se tornar um sucesso de vendas.

Mott, porém, continua a elencar como prováveis fatores – e aqui só reproduzimos aqueles que interessam a este trabalho: enredo, vivacidade, cor local e imaginação. É assim que entendemos esses fatores específicos para o sucesso de *A menina que roubava livros*, obra literária que vendeu 8 milhões de cópias e recebeu o prêmio The Michael L. Printz Award for Excellence in Young Adult Literature. Zusak obteve, dessa associação, em 2014, o prêmio Margaret A. Edwards Award. Margaret (1902-1988) – que foi uma diretora pioneira de

⁴ Optamos por analisar o artigo de Paulo Rónai.

serviços para jovens adultos na biblioteca Enoch Pratt Free Library, em Baltimore, Estados Unidos – Young Adult Library Services Association –, braço da American Library Association, que existe desde 1988.

A menina que roubava livros não é a única razão de Zusak ser reconhecido na Austrália e em outros países: *Getting the Girl* (*A garota que eu quero*, no Brasil publicado pela editora Intrínseca); *Fighting Ruben Wolfe* (em língua portuguesa, *Bom de briga*, pela Bertrand Brasil), ambos de 2001; *The Underdog* (*O azarão*, em português), que atuam como uma espécie de trilogia, embora a história do personagem adolescente Cameron Wolfe não necessite da leitura das três obras para se entender. No ano seguinte, Zusak lança *I Am the Messenger* (*Eu sou o mensageiro*, editora Intrínseca), romance sobre as agruras do também adolescente Ed Kennedy. Finalmente, em 2006, o autor australiano publica *The Book Thief*, que a editora Intrínseca lança no Brasil como *A menina que roubava livros* apenas em 2013.

O termo *best-seller* não é indiferente ao crítico literário britânico Terry Eagleton, que nos deixa claro que a Literatura não é imutável: “Qualquer ideia de que o estudo da Literatura é o estudo de uma identidade estável e bem definida [...] pode ser abandonada como uma quimera” (EAGLETON, 2003, p.14). Eagleton prossegue que o personagem Homero que conhecemos hoje possui diferenças em relação ao Homero que se conhecia na Idade Média, nem ‘nosso’ Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. De acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontram-se novos elementos para se valorizar, que, claramente, não são os mesmos ao longo da História. (2003, p.17)

E complementa que a Literatura funciona escrita para, em certa medida, representar “uma violência organizada contra a fala comum” (2003, p. 2). Ora, é esse o exato caminho escolhido pelo autor de *best-sellers* Markus Zusak: o de escolher rever um acontecimento do porte da Segunda Guerra Mundial a partir de outro foco, aquele em que a sensibilidade toma o lugar do horror da luta armada e psicológica.

Para concluir a ideia do que vem a ser um *best-seller*, recorremos ao site português Infopédia, que pertence à Porto Editora, baseada em Lisboa, Portugal, e nos oferece como explicações “Livro que se vende em maior número ou que se situa entre os mais vendidos num determinado período; êxito de livraria” e “Qualquer produto que vende bem: êxito de vendas”.

Nosso objetivo ao escolher um *best-seller* como objeto de análise partiu da força que ele impõe aos leitores, a partir do número de vendas – *A menina que roubava livros*, como mencionado, vendeu mais de 8 milhões de exemplares. Consideramos importante igualmente exibir com mais detalhes essa força à Academia, com o intuito de, como escreveu Paulo Rónai, em 1975, diminuir o preconceito que o *best-seller* sofre perante a Literatura, mas não

sem antes demonstrar o lado negativo que esse tipo de texto sofre ao oferecer uma narrativa em linguagem simples e direta.

2.3 *A menina que roubava livros sob o olhar de Markus Zusak*

Para explicar como a maquiagem histórica acima citada se realiza ao longo de *A menina que roubava livros*, resumimos, a princípio, sua trama. Liesel Meminger, uma criança alemã acusada de ter pais comunistas, perde o irmão mais novo ao longo da viagem para o local em que ambos deveriam ser levados à adoção por sua mãe. Após o enterro de Werner, Liesel aparece sozinha à casa dos Hubermann, descrição presente na passagem do subcapítulo “Chegada à rua Himmel”, dentro da parte 1 da obra, com o título “O manual do coveiro”. A descrição da recepção de seus pais adotivos, Hans e Rosa, na página 29, demonstra que a recebem de modo diverso no novo lar, situado à Rua Himmel, 33, em Molching, grande Munique. Hans a trata como uma pequena princesa, “Deixe-a comigo” (2013, p. 33). Rosa, ao contrário, mais interessada no que a adoção poderia lhes significar em plena Segunda Guerra Mundial (1939-1945), pois o governo alemão concedia benefícios a quem seguisse essa atitude, não demonstra paciência com a recusa de Liesel de se soltar da vida anterior.

O pintor de paredes Hans – e eventualmente desempregado, por não concordar com as ideias do cruel ditador Adolf Hitler (1889-1945) –, ao perceber que Liesel não sabia ler e escrever, pacientemente a alfabetiza. E de um modo alternativo: no porão de sua casa. O pintor utiliza seus pincéis e tintas para escrever nas paredes palavras alemãs. Assim estimula Liesel a aprender a ler e entrar na escola. A descoberta do universo literário acaba por tornar a menina uma *viciada* em subtrair livros – cada um deles dos mais diversos assuntos, o que a torna, além de inocente ladra, uma ávida leitora de obras literárias, ainda mais quando passa a ler para um adorável fugitivo.

Isso porque, durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Hans Hubermann aproxima-se de um judeu de sobrenome Vandenburg e lhe promete, antes de sua morte, que acolheria qualquer familiar seu. Um pouco depois de adotarem Liesel, os Hubermann recebem então Max Vandenburg, um jovem judeu idealista e otimista, que se vê obrigado a abandonar a mãe para sobreviver dentro do mesmo porão dos Hubermann, aquele em que Liesel se alfabetiza. Max e Liesel tornam-se grandes amigos e ensinam, um ao outro, importantes lições de vida. “Ambos haviam chegado em estado de agitação à rua Himmel. Ambos tinham pesadelo.” (2013, p.185) Max, porém, não é o único amigo de Liesel. Ao sofrer *bullying* em sua escola, logo ela recebe o apoio do destemido Rudy Steiner, um garoto

alemão que sonha com liberdade, desde se mascarar com tinta preta como Jesse Owens, famoso atleta norte-americano e negro (que recebeu quatro medalhas de ouro durante a Olimpíada de Munique, em 1936), até planejar, em vão, a aventura de fugir com Liesel do horror hitleriano.

Conforme a guerra avançava, Hans Hubermann continua a contar com o emprego de pintor. Sua esposa, Rosa, trabalha passando roupas para fora, entre elas as do prefeito e da primeira-dama da cidade de Molching, na grande Munique. Liesel obedece a mãe e, ao levar as roupas para a casa do prefeito, conhece Ilsa, a primeira-dama, que lhe apresenta a biblioteca da casa. Liesel, que se sente, então, em um paraíso literário, passa a visitar a casa e ler para Elza, que havia perdido o filho único na Primeira Grande Guerra. Até que o governo alemão impede a primeira-dama de continuar a receber roupas limpas de uma família que não havia entrado para o Partido Nazista. Liesel passa a *visitar* a biblioteca com Rudy, de onde rouba alguns livros. A amizade de Liesel com Ilsa, Max e Rudy, além do carinho de seus pais adotivos, contempla a garota com anos importantes e incrivelmente felizes em meio à guerra.

Ao longo dos anos, porém, a luta torna-se mais perto de Liesel, até que seu pai é convocado para a guerra e ataques dos Aliados tornam-se mais comuns. Liesel mantém sua fé nos livros, no amigo Rudy e nos ensinamentos sutis do judeu Max. Esse sensível judeu, a certa altura da guerra, com receio de prejudicar a família Hubermann, que afinal o acolheu de braços abertos e se arriscou ao mantê-lo escondido no porão, opta por fugir do convívio dos Hubermann, o que magoa e preocupa Liesel. Quando seu pai, Hans, retorna do *front*, a situação dos alemães já previa bastante cuidado e, ao ouvir a sirene antes de ataques de Aliados, todos correm para se proteger em um esconderijo contra os ataques. O autor Markus Zusak traduz que o ápice do drama estava aí presente.

Até que chega a noite em que a sirene não toca, e a rua Himmel é destruída. Liesel, que havia dormido no porão, com o rosto em cima do livro que estava escrevendo, escapa do ataque com vida, é resgatada por soldados alemães e descobre seus pais mortos. Quanto ao amigo Rudy, ela ainda consegue encontrá-lo vivo, dá um beijo nele, logo após o garoto falecer. A menina desmaia por tanto sofrimento e é então levada para a delegacia. A primeira-dama, Ilsa Hermann, fica sabendo que há uma única sobrevivente ao ataque à rua Himmel e Ilsa acolhe Liesel em seu quarto de hóspedes. A menina fala muito sozinha, praticamente não come e não toma banho. Elza convence a menina a entrar no banho apenas no dia do funeral de seus pais adotivos. “As pessoas que compareceram ao enterro de Hans e Rosa Hubermann sempre falaram da menina que ficou lá parada, usando um lindo vestido e uma camada de sujeira da rua Himmel” (2013, p. 474). Alex Steiner, o pai de Rudy que escapa do ataque

porque ainda se encontrava no *front*, também acolhe Liesel, que vai trabalhar com ele em sua alfaiataria. Até que, em outubro de 1945, Max entra na alfaiataria à procura de Liesel Meminger. “Os dois se abraçaram e choraram e desabaram no chão” (2013, p. 475). O amigo significa muito a ela e continua assim até a morte dele.

O próximo e último capítulo, “O vigiador”, é dominado pela Morte, que descreve quando foi buscar Liesel em Sydney, onde a velha senhora morava. A Morte havia recolhido a obra que a garota escrevera no porão da rua Himmel, “*A menina que roubava livros*”, em uma metalinguagem com o título da obra que aqui analisamos. Liesel, fixada nas palavras da obra, pergunta à Morte se ela o havia lido e esta responde que “muitas vezes”. E é com as palavras dessa narradora que Zusak finaliza o livro, discorrendo sobre a medonha e gloriosa humanidade. “Os seres humanos me assombram” (2013, p. 478).

Finalizamos este resumo da obra fazendo um breve comentário a respeito de Markus Zusak (1975-), autor da obra literária que aqui analisamos, um australiano cujos pais, Lisa e Helmut, viveram na Alemanha e na Áustria à época da Segunda Guerra Mundial. Se Zusak utilizou qualquer dado autobiográfico, não nos ficou claro. Em sua apresentação dentro do livro, Zusak declara que considerou de grande importância as palavras daquela época, e no que levaram as pessoas a acreditar e, mais ainda grave, levá-las a fazer. O autor declarou que, em sua infância, ouviu repetidos relatos de seus pais e avós sobre o drama nazista.

Markus Zusak misturou em sua obra literária a realidade da Segunda Guerra Mundial com a ficção de Liesel Meminger, uma adorável roubadora de livros. No capítulo “A personagem do romance”, o teórico Antonio Candido (1918-) define que o autor tira a personagem de si, “como realização de virtualidades, que não são projeção de traços, mas sempre uma modificação, pois o romance modifica a vida”. (CANDIDO, 2014, p. 67) E acrescenta, com base nas ideias do escritor francês François Mauriac, que o vínculo criado entre autor e personagem funciona perante o momento final ante a possibilidade de criar. “A imaginação de cada romancista [...] depende dos limites do criador.” (2014, p. 68)

Conforme as palavras de Candido, é provável que Zusak tenha retirado a personagem das histórias que seus pais lhe contavam a respeito da Segunda Guerra Mundial e tenha atribuído à personagem Liesel, uma vez que sua mãe se chamava Lisa. Podemos dizer que o autor Zusak tenha produzido uma *maquiagem histórica* para um dos acontecimentos mais significativos do século passado, o que faz que realidade e ficção misturem-se com sutileza e beleza na obra *A menina que roubava livros*.

3 TRANSPOSIÇÃO: DA OBRA LITERÁRIA À FÍLMICA

3.1 Transposição ou Adaptação: uma reflexão

A adaptação pode ser [...] um simples produto da ideologia, da estética, da temática ou da mitologia de uma época. Pode também efetuar um deslocamento e ser uma condensação, uma cristalização. José Antonio Pérez Bowie (2003, p. 286)

Foi exposto, no segundo capítulo, a respeito da estrutura narrativa, explicando e ilustrando a estrutura de *A menina que roubava livros*. Da mesma forma, procuramos demonstrar que essa obra foi classificada e apresentada ao público como um *best-seller*. Após nossa explanação, procuraremos direcionar nossa atenção às linhas teóricas a respeito da Transposição, pressuposto teórico para análise de nosso objeto de estudo com a finalidade de poder explicar de que forma o texto literário foi transposto para o fílmico e como o filme *A menina que roubava livros* pôde manter a qualidade de seu texto-fonte, mesmo depois de transposto para uma nova linguagem.

Seguiremos, primordialmente, a linha de pesquisa da estudiosa Linda Hutcheon, na obra *Uma teoria da adaptação*; da mesma forma apresentaremos os estudos de Robert Stam, Brian McFarlane, Gian Luigi Rosa e João Batista de Brito, entre outros.

A canadense Linda Hutcheon escreve em sua obra sobre o processo de adaptação, como um “panorama intelectual”, com o intuito de *desbravar* o termo. Hutcheon, Robert Stam e João Batista de Brito preferem utilizar o termo *adaptação* à *transposição*. Embora os teóricos utilizem, em seus estudos, o termo adaptação, apresentaremos seus conceitos e seus pontos com a finalidade expressa de fazer uma reflexão para uma análise; entretanto empregaremos o termo Transposição nesta Dissertação de Mestrado.

Os três teóricos, já citados, em particular, Robert Stam (apud HUTCHEON, 2013, p.125), entendem a adaptação como algo automaticamente diferente e original por sua mudança do meio de comunicação. Conforme Hutcheon, o estudioso norte-americano enxerga a possibilidade desse processo diminuir eventualmente a importância criativa do trabalho de roteirização e de direção que o filme pode receber em relação ao texto-fonte, havendo a probabilidade, quase certa, de falhas no processo entre a obra literária e a fílmica, mas não a ponto das acusações que estas transposições cinematográficas recebem de setores acadêmicos e jornalísticos, em geral ultrapassados.

Conforme Hutcheon (2013, p. 13), McFarlane, na introdução do livro *Novel to Film* (1996), diante de algumas características, destaca dois possíveis riscos que devem ser objetos de cautela no processo de transpor livro para filme. Hutchen adapta esses riscos como, a

princípio, a atração de um título literário pré-vendido com muito sucesso; depois, a expectativa de que o respeito ou a popularidade alcançada no meio literário possa infectar a criação daquele trabalho no novo universo, o fílmico.

João Batista de Brito,⁵ por sua vez, constrói críticas ao uso do termo adaptação e relembra como a escritora Virginia Woolf (1882-1941) se coloca diante das adaptações de livros para as telas, demonstrando, inclusive, desprezo pela adaptação cinematográfica do romance *Anna Karenina*, do escritor russo Leon Tolstói (1828-1910), publicado em 1877. A escritora considerava que as adaptações cinematográficas não conseguiam retratar adequadamente o perfil psicológico de personagens redondas como Anna Karenina, daí a sua rejeição a adaptações. Para Woolf,

[...] pois o espírito conhece quase inteiramente (a personagem) Anna pelo seu retrato interior: seu charme, sua paixão, seu desespero. Ao passo que o cinema põe toda ênfase nos seus dentes, suas palavras, seus veludos. [...] Nenhuma dessas imagens tem a mínima relação com o romance de Tolstói... (apud BRITO, 2006, p. 144)

A esse respeito, Batista de Brito acrescenta uma indagação quanto ao posicionamento de Woolf; pois, segundo ele, se mesmo uma escritora de seu porte, reconhecida não apenas por romances de sucesso (*O quarto de Jacob*, de 1922, *Mrs Dalloway*, de 1925, e *Orlando, uma biografia*, de 1928, entre outros) como principalmente por seu pensamento inovador, não aprovou a adaptação cinematográfica de *Anna Karenina*, o que poderíamos alegar a respeito da opinião de outros escritores, mesmo daqueles deste corrente século, quanto a uma transposição contemporânea? (BRITO, 2006, p. 144)

Em seu livro, Brito indica alguns teóricos que defendem o termo *adaptação* e, ao final, ressalta o equilíbrio “feliz” entre o romance adaptado e o filme adaptante, objeto de análise do teórico francês Alain Garcia (1956-),⁶ que propõe a utilização do termo transposição em lugar de adaptação. Conforme suas palavras, “A adaptação muito submissa ao texto trai o cinema; a adaptação muito livre trai a literatura; somente a transposição não trai nem um nem a outra, situando-se na interface dessas duas formas de expressão artística” (GARCIA apud BRITO, 2006, p. 155). Brito acrescenta que,

[...] pela sua origem etimológica mesma, o termo adaptação parece sugerir uma acomodação, uma adequação de um meio a outro, implicando, de alguma forma,

⁵ Batista de Brito, professor aposentado da Universidade Federal da Paraíba, é membro da ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos Cinematográficos) e escreve coluna de cinema para o suplemento literário “Correio das artes” (cf seu endereço eletrônico, <<https://imagensamadas.com/sobremim/>>).

⁶ GARCIA, Alain. *L'adaptation du Roman au film*. Paris: IF diffusion Dujarric, 1990.

uma certa situação necessariamente hierarquizante, em que o mais fraco, como se darwinianamente, teria de se submeter às leis do mais forte.

E conclui que “a introdução de um vocábulo novo [transposição] pode ser providencial, contanto que, viciosamente, não reduza a reflexão sobre o assunto a um mero problema de semântica” (BRITO, 2006, p. 155).

3.2 Fidelidade ao texto-fonte: é essencial?

Antes de expor propriamente a Transposição e apresentar exemplos de trechos da obra literária e fílmica, faremos uma breve discussão a respeito da fidelidade ao texto-fonte.

McFarlane apud Hutcheon (1996, p. 201 apud HUTCHEON, 2013, p. 13) discute, a princípio, a obrigatoriedade de um cineasta ser fiel ao que o escritor criou; na sua concepção. Para ele, o filme não precisa, necessariamente, seguir à risca a obra original. Morris Beja, da Universidade Estadual de Ohio, concorda que essa obrigação não deva existir. O que McFarlane e Beja discutem, na verdade, é a complexidade do conceito de fidelidade tamanha que inviabiliza a transposição absoluta do texto literário para o cinematográfico. O texto cinematográfico seria, enfim, uma releitura do texto literário.

Podemos perceber no filme *A menina que roubava livros* a confissão da Morte, na cena que descreve o exato momento em que a garota chama atenção da Morte e, apenas no filme, ela pode ser explicitada por meio das feições da atriz Sophie Nélisse e da canção que ela murmurava quando a Morte, por muito pouco, a leva consigo: “Muito raramente, não consigo evitar e me interessa. Não sei bem o que Liesel Meminger tinha de especial, mas ela me atraiu.” (00:01:58 – 00:02:26).

Para comparar a transposição literária para a fílmica, incluímos depoimento do escritor Markus Zusak, pois é interessante destacar quando podemos obter a resposta desse escritor diante das filmagens e dos resultados feitos a partir de sua obra e o próprio Zusak não poderia ter descrito melhor o processo de transposição. Na página eletrônica da Editora Intrínseca, Zusak encarou o processo cinematográfico – àquela época, ainda durante as filmagens – de forma clara: “É impressionante entrar naquele set. [...] De repente, minha história está nas mãos de centenas de pessoas, e nas mãos de gente incrivelmente talentosa. [...] Respeitaram, mas também trouxeram a visão deles para a narrativa.”

Zusak descreve ainda seu processo criativo como uma sucessão de intuições combinadas a histórias de sua família (que viveu pessoalmente a Segunda Guerra Mundial), como já foi exposto no capítulo a respeito de Literatura. Novamente na página da Editora

Intrínseca, ele explica que, cada vez em que se via diante de uma decisão a tomar na continuidade do livro, seguia sua intuição e sua visão da história. “[...] Brian, Karen e todos os demais respeitaram isso, mas também trouxeram a visão deles para a narrativa. [...] Para mim foi um privilégio visitá-los, e também foi meio estranho, porque agora isso tudo não é mais meu, e sim deles.”

Dessa forma, Zusak aprovou a leitura do diretor Brian Percival e mostrou-se orgulhoso das transformações de sua obra literária ao passar para as telas do cinema. É interessante perceber a aprovação de Zusak na releitura, chamada por nós de transposição, como alegação de *Respeito*; mas, conforme suas próprias palavras, se Percival imprimiu uma nova visão, o texto não lhe pertence mais, transformou-se no filme de Brian Percival.

Essa reação positiva de Markus Zusak, entretanto, não acontece em todos os casos de adaptações cinematográficas baseadas em obras literárias, pois há autores que se recusam a assistir às adaptações cinematográficas feitas a partir de seu livro. [Por exemplo, o escritor norte-americano Truman Capote (1924-1984), que publicou, em 1958, o livro *Bonequinha de luxo* (*Breakfast at Tiffany's*), nunca aprovou a protagonista da versão cinematográfica de *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, de 1961, direção de Blake Edwards), a delicada atriz belga Audrey Hepburn (1929-1993), pois queria Marilyn Monroe (1926-1962) como a personagem icônica Holly Golightly.

3.3 Linda Hutcheon e o processo de transposição

A partir do que já foi exposto, começamos por ratificar que Hutcheon prefere o termo *adaptação à transposição*; pois, no prefácio de sua obra, apresenta a seguinte possibilidade: o ato de o consumidor, seja ele leitor ou telespectador cinematográfico, entrar em contato com o texto adaptado antes do original. Embora a obra literária de Zusak, *A menina que roubava livros*, ser anterior à fílmica de Percival, e ser considerada um *best-seller*; o filme pode ter incentivado e muito o público à leitura da obra literária; pois, conforme palavras da estudiosa, um filme pode agir como motivação renovada à leitura. Mesmo que a versão escrita de *A menina que roubava livros* tenha sido um *best-seller*, sua versão fílmica estimulou ainda mais o sucesso mundial de vendas daquele. “As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

A teórica considera uma adaptação tal qual um palimpsesto: o livro atuaria então como um pergaminho desgastado que é reutilizado – e esta reutilização que se transforma em uma obra fílmica. Hutcheon lembra Walter Benjamin que considerou, nos anos 1990, a arte de

contar uma história como “sempre a arte de repetir histórias”.⁷ (BENJAMIN, 1992, p. 90 apud HUTCHEON, 2013, p. 22) Utiliza também os críticos literários T.S. Elliot (1888-1965) e Northrop Frye (1912-1991) como base, ao considerar a adaptação como “um truísmo: a arte deriva de outra arte, as histórias nascem de outras histórias” (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Ela baseia-se nas estatísticas do ano de 1992, para descrever as adaptações cinematográficas como 85% dos vencedores, na categoria de melhor filme, do Oscar. A autora corrobora com o que havia escrito no prefácio, desta vez alicerçada com as ideias de Linda Seger, teórica e consultora de roteiros, em relação ao domínio financeiro de um grande estúdio cinematográfico, pois embora o *best-seller* atinja um milhão de leitores, “um filme, contudo, terá um público de muitos milhões a mais” (HUTCHEON, 2013, p. 26).

Hutcheon procura classificar como uma espécie de sinônimo para adaptação o termo *palimpsesto*, ou seja, como um pergaminho que, com o passar dos anos, perde sua escrita e escrevem-se novas palavras por cima do texto original. Segundo a teórica, os verbos “descrever, explicar, resumir, expandir” podem ser utilizados como manifestação de uma história, seja ela em livros, “filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas [...]”. (HUTCHEON, 2013, p. 35)

Ainda vai lembrar que há editoras que publicam novas edições de suas obras literárias quando são transpostas para uma versão cinematográfica, “e invariavelmente colocam fotos dos atores ou de cenas do filme na capa” (HUTCHEON, 2013, p. 57). É imprescindível para nossa pesquisa, pois a consideramos base para este capítulo. Observemos, neste momento, que a primeira edição brasileira de *A menina que roubava livros*, da editora Intrínseca, anterior ao do lançamento cinematográfico, possuía como tema principal, em sua capa, a neve, aquela em que a narradora Morte tanto descreve ao longo de *A menina que roubava livros*.

Ao ser lançado o filme, objeto de nossa análise, podemos perceber de que forma a indústria do livro projetou a história por trás dos olhos ávidos de seu leitor-espectador. Notamos que a capa da terceira edição do livro *A menina que roubava livros* (Intrínseca, Rio de Janeiro: 2013), de nosso trabalho, apresenta, em um primeiro plano, em destaque, bem centralizado, a personagem Liesel abraçada a um livro, em meio a um cenário da Segunda Guerra Mundial, em que há bandeiras nazistas entre fumaças e livros, ao fundo, queimados no incêndio pelos soldados.

⁷ BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: SCHULTE, Rainer; BIGUENET, John (Ed.). *Theories of translation*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

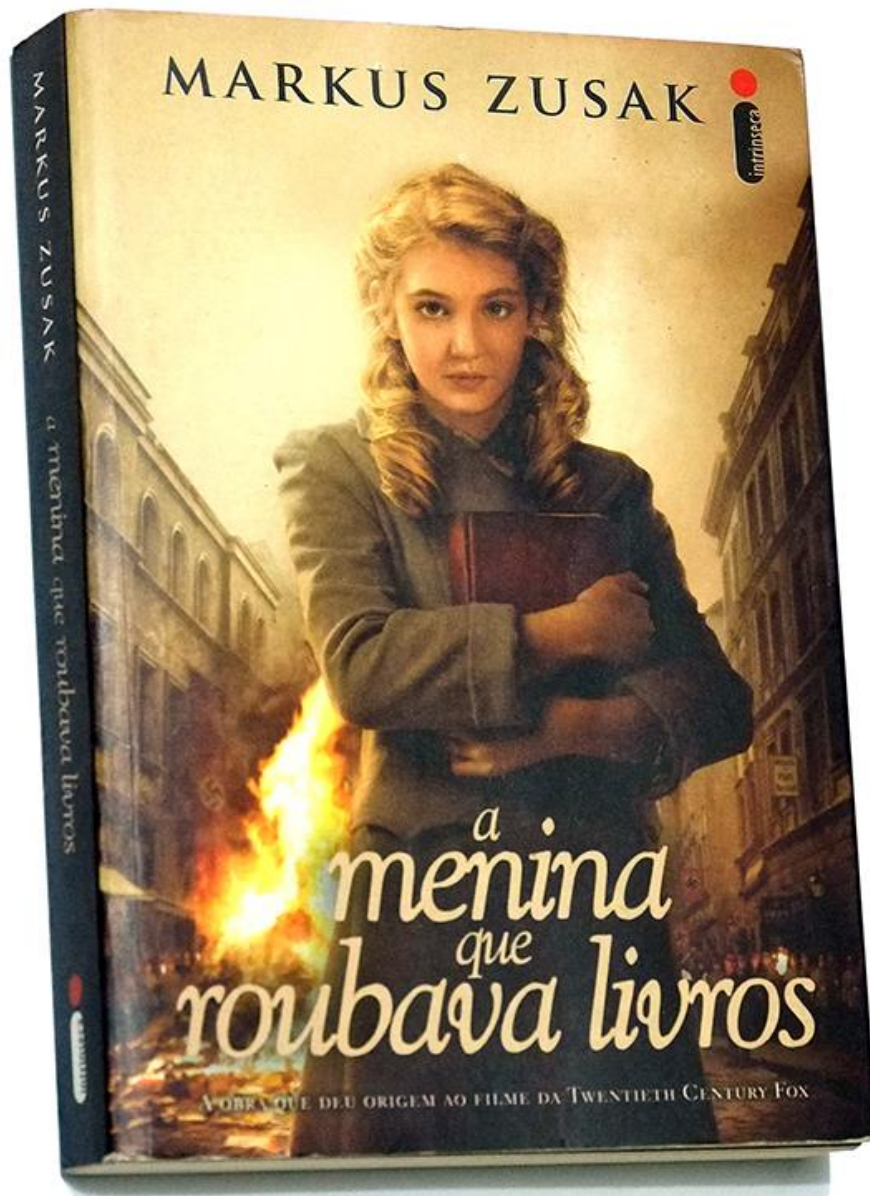


Figura 1 – Foto da capa de *A menina que roubava livros*.

Fonte: ZUSAK, 2013

Ao abrirmos a obra, nós deparamos com a primeira *dupla* de páginas, a qual é apresentada como uma fotografia de uma cena do filme reproduzida, ou melhor transposta. Essa cena, em destaque, apresenta o momento em que a personagem está lendo e, ao mesmo tempo, está conversando com seu amigo Rudy Steiner, pouco antes do retorno de Hans Hubermann da guerra.



Figura 2 – Foto da folha de rosto da obra literária, em que Liesel está sentada em um dos degraus que dá acesso à porta de sua casa, com um livro em seu colo.

Fonte: ZUSAK, 2013

A contracapa, por sua vez, faz uma montagem de Liesel e Hans se abraçando, ao passo que a fogueira de livros proibidos, que estava na primeira capa, em terceiro plano, se sobrepõe a ponto de centralizar-se e destacar-se. Mesmo que a fogueira da primeira capa retrate o incêndio incitado pelo nazismo de Adolf Hitler; na terceira capa, a fogueira ilumina a relação entre Liesel e Hans, demonstrando o valor do signo imagético, linguístico e fílmico, pois o fogo destrói, mas pode construir. Nessa breve análise das capas, percebemos o quanto se faz em uma transposição e quanto podemos estabelecer de relações dialógicas entre os universos literários, cinematográficos, imagéticos.



Figura 3 – Foto da contracapa: Liesel e seu pai adotivo, Hans, se abraçam, na noite da fogueira que destruiu livros comunistas, em Molching.

Fonte: ZUSAK, 2013

Hutcheon cita Gotthold Epharaim Lessing⁸ para explicar, com outras palavras, o processo de transposição. A literatura, como uma arte do tempo, e a pintura, enquanto arte do espaço, ao se encontrarem em performances teatrais ou em palcos, alcançam tornar-se uma só.⁹ Stam¹⁰ (2000, p. 61 apud HUTCHEON, 2013, p. 63) considera a linguagem cinematográfica a mais inclusiva de todas as formas de performance. Com sua linguagem

⁸ O alemão Gotthold Epharaim Lessing (1729-1781) foi um filósofo, dramaturgo, poeta e crítico de arte iluminista, que defendeu o livre pensamento e tornou-se conhecido por sua crítica antissemita.

⁹ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocöon: an essay on the limits of painting and poetry*. Trans. Edward Allen McCormick. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1766/1984.

¹⁰ STAM, Robert. "The dialogics of adaptation." In: NAREMORE, James (Ed.) *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey, Estados Unidos: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

composta a partir da música, da fotografia em sequência, “o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, [...]”. Hutcheon enumera ainda os musicais e os programas televisivos como possíveis exemplos para uma transposição.

Conforme Hutcheon (2013, p. 69), o crítico literário e romancista britânico David Lodge (1935-) envolve a transposição de seu início ao fim, pois afirma que: “No processo de dramatização, há inevitavelmente certa re-enfatização e refocalização de temas, personagens e enredo”.¹¹ Hutcheon elenca, por fim, outros termos que para ela se qualificam como opção semântica para transposição ou adaptação: transcodificação, apropriação e recuperação. Nesta Dissertação, entretanto, optamos pela palavra *transposição*, por considerá-la mais adequada.

3.4 Adequação do termo “Transposição”

O professor Gian Luigi De Rosa utiliza o termo transposição, por acreditar que o prefixo ‘trans’ possui a capacidade de manter a atenção a partir da possibilidade de “ir ‘além’ do texto-fonte”, ampliando, assim, essas potencialidades. De Rosa, no artigo “Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excursão da transposição cinematográfica no Brasil”, afirma que: “A enunciação cinematográfica precisa da traição para tornar possível a peculiaridade das duas obras. A fidelidade ao texto literário deve limitar-se à proposição.” (DE ROSA, 2007, p. 320) Conforme seu pensamento, cabe ao cineasta escolher um estilo próprio, que inclua, à medida do possível, os estilos originais do autor literário e dos personagens da obra literária.

O professor Sérgio Paulo Guimarães de Souza, no artigo “Adaptação cinematográfica de textos literários”, explica que “Uma operação de adaptação de um texto literário envolve necessariamente a transmutação de níveis narratológicos, embora de forma múltipla quanto ao grau das alterações, em conformidade com parâmetros/ *fatores* variados.” (IN: Grupo de Pesquisa sobre Produções Literárias e culturais para crianças e jovens da Universidade de São Paulo-USP, 2012)

Guimarães de Souza continua a analisar a transposição entre literatura e cinema citando Umberto Eco. Segundo ele:

¹¹ LODGE, David. Adapting *Nice Work* for television. In: REYNOLDS, Peter (Ed.) *Novel images: literature in performance*. London and New York: Routledge, 1993.

Voltando agora às relações entre cinema e narrativa, creio que entre os dois “géneros” artísticos se pode, pelo menos, assinalar uma espécie de homologia estrutural com base na qual se possa prosseguir; é que ambas são *artes da acção*, e entendo “acção” no sentido que Aristóteles confere à palavra na *Poética*: uma relação que se estabelece entre uma série de factos, um desenrolar de acontecimentos reduzido à estrutura de base; que esta acção seja no romance “contada” e no cinema “representada” [...] não elimina o facto de, em ambos os casos, ser estruturada uma *acção* (embora por meios diferentes). (2012, p. 217, grifo do autor)

E complementa sua citação, ao explicar como é possível ampliar o grau de percepção de um texto literário, sobretudo, “aspectos e valorações textuais”, a partir dos conhecimentos fílmicos adquiridos. Para Guimarães de Souza, acontece, nesse processo, uma potencialização em relação à interação entre livro e filme de modo “que, caso desdenhássemos as técnicas que o ecrã ostenta, passariam certamente despercebidas”. (2012, p. 219)

Conforme explicação de De Rosa (a respeito do valor semântico do prefixo *trans*, ao conotar a ideia de *ir além*), adotaremos, nesta Dissertação, o termo *Transposição*, porque queremos entender alguns processos e recursos utilizados pelo diretor e roteirista do filme ao transpor a obra literária *A menina que roubava livros* para as telas do cinema.

Para tanto, também recorreremos aos procedimentos propostos por João Batista de Brito para o exame do processo de transposição do modo discursivo (o verbal) para outro (o fílmico). Na obra *Literatura no cinema* (BRITO, 2006), Brito destaca os sete tipos de procedimentos que podem estar presentes nas adaptações.

São eles: 1. Operação (procedimento a partir do qual se obtém a descrição); 2. Redução (onde elementos que estão no texto literário não estão no fílmico); 3. Adição (elementos que estão no filme sem estarem no texto literário); 4. Deslocamento (elementos que estão em ambos, mas não na mesma ordem cronológica ou espacial); 5. Transformação propriamente dita (elementos que possuem significados equivalentes, mas têm configurações diferentes); 6. Simplificação (transformação que consistiu em diminuir a dimensão de um elemento, que no romance era maior) e 7. Ampliação (transformação que consiste em, no filme, aumentar a dimensão de um ou mais elementos do romance).

No artigo “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory”¹² (“Doze enganos na teoria de adaptação contemporânea”), Thomas Leitch¹³ define, logo no primeiro parágrafo de seu artigo, que uma teoria de adaptação permaneceu tangencial em relação à realidade de

¹² GERAGHTY, Christine. *Now a Major Motion Picture*. Film Adaptations of Literature and Drama. Lanham, Maryland : Rowman & Littlefield, 2003.

¹³ Thomas Leitch é mestre (1973), doutor e Ph.D (1976) em English, pela Universidade de Yale, em New Haven, Connecticut, Estados Unidos e atualmente é professor do Departamento de Inglês na Universidade de Delaware, em Newark, Estados Unidos (The Department of English, of University of Delaware).

análise de um filme, pois esse nunca foi comprometido à convicção e ao rigor teórico (2003, p. 149). Na p. 150, a partir de pensamento do teórico Brian MacFarlane, que citamos nesta Dissertação, Leitch afirma possuir como dúvida se todos nós sabemos que filmes são um meio colaborativo do mesmo modo que a adaptação o é, ou ainda, se roteirista e diretor, junto a seu elenco e equipe, agem de maneira semelhante frente à possibilidade de que seu filme seja baseado em um roteiro original (de livro – grifo nosso). E nos indaga, em seguida: já que, em teoria, todos os filmes trabalham a partir de textos pré-escritos, que podem ser os próprios roteiros, como então a relação de um filme para com sua fonte literária poderia tornar-se diferente daquela simples relação com o roteiro?

A partir desses pressupostos teóricos expostos e explicados, selecionaremos alguns episódios da obra literária e fílmica a fim de estabelecermos as comparações e detectarmos os procedimentos de transposição utilizados por Brian Percival e sua equipe.

3.5 A transposição em *A menina que roubava livros*: uma análise

O filme *A menina que roubava livros* (*The Book Thief*), de Brian Percival, apresenta correspondências com o romance de Markus Zusak; entretanto, não parece que o seu objetivo foi o de permanecer estritamente fiel à obra escrita. Desse modo, seguindo o pensamento de De Rosa, podemos conceber tanto o texto literário quanto o texto fílmico como duas obras autônomas, dois universos distintos, porém obras interligadas.

Observemos, por exemplo, a figura da Morte, ao estabelecer uma comparação entre ambos os textos; podemos notar uma diferença no que se refere à figura da Morte. Na tradução do texto em língua portuguesa, Morte é um substantivo feminino; enquanto, no texto original, *The Book Thief*, em língua inglesa, o substantivo pertence ao gênero neutro, ou seja, corresponde ao pronome pessoal *it*. Embora não entraremos na questão de gênero, faremos apenas um percurso comparativo; pois, nossa leitura é pautada no texto original inglês, *The Book Thief* e cotejada na tradução de língua portuguesa, *A menina que roubava livros*. Ressalte-se, da mesma forma, que nossos exemplos serão todos em língua portuguesa, porque não está em julgamento a tradução e sim apenas os mecanismos da Transposição. Feita a ressalva, nós, brasileiros, falantes de língua portuguesa, ao lermos a obra de Zusak, visualizamos a figura da Morte, como um ser feminino, mulher, a qual narra o texto com uma Voz feminina.

Por sua vez, a imagem da Morte fílmica, ao narrar diversas cenas, sempre se é apresentada com uma Voz masculina. Em uma das cenas mais importantes do filme, antes do

bombardeio dos Aliados à Rua Himmel (onde Liesel, sua família e seus amigos moravam), aparece um homem soturno, de roupa escura que caminha por essa rua. A presença desse homem soturno com roupa escura, nesse ambiente que já prenuncia um Bombardeio, é a retratação da Morte (1:54:27). Alegoricamente, em muitos casos, a Morte é representada na ficção, tanto literária quanto cinematográfica, como um ser sem rosto, com uma foice na mão – imagem esta que a narradora Morte rejeita.



Figura 4 – Legenda do filme na única cena em que a Morte aparece.
Fonte: A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS, 2013

Tanto no filme de Brian Percival quanto no romance de Markus Zusak, a Morte se coloca em primeira pessoa. No texto escrito, ela usa um manto preto com capuz, o que podemos associar com a roupa preta desse homem que é apresentado na cena fílmica. Ela nos dá um detalhe interessante, não tem feições de caveira, como a Antiguidade já nos registrava. No texto fílmico, não há necessidade de uma descrição de sua roupa, pois o signo fílmico possui sua linguagem própria. Interessante que no filme a Morte também não tem uma feição de caveira, pois é capaz de aconselhar e pedir para não entrar em pânico:

Eu não carrego gadanha nem foice.
 Só uso um manto preto com capuz quando faz frio.
 E não tenho aquelas feições de caveira que vocês
 parecem gostar de me atribuir à distância [...]. (ZUSAK, 2013, p. p.271)

No filme, entre 00:01:04 e 00:01:39, a Morte narra:

O meu conselho é: quando chegar a hora, não entre em pânico. Parece não adiantar. Acho melhor me apresentar devidamente. Se bem que já vai me conhecer. Não antes de sua hora, é claro. Eu faço questão de evitar os vivos.

Outra diferença encontrada na transposição refere-se ao procedimento da adição, definida por João Batista de Brito como a inserção de elementos que se encontram no filme, sem estarem presentes no texto literário. Em nossa Dissertação, um possível deslocamento dessa natureza diz respeito ao momento em que a Morte leva consigo a “velha senhora” Liesel (2013, p. 477). É fundamental lembrar aqui que o autor da obra Markus Zusak é australiano; entretanto, a ação do romance não é ambientada na Austrália, mas Zusak inclui, no final do livro, a cidade em que mora, o que faz desse dado biográfico um elemento intrínseco à narrativa. No livro, podemos visualizar a Morte viajar para Sydney, na Austrália, a fim de buscar Liesel, com o livro “preto e empoeirado”, obra que a órfã de cachos dourados escrevera ao longo da guerra e que a salvou do ataque dos Aliados. A Morte comenta:

Tive vontade de dizer muitas coisas à roubadora de livros [...]. Tive vontade de lhe perguntar como uma mesma coisa podia ser tão medonha e tão gloriosa, e ter palavras e histórias tão amaldiçoadas e tão brilhantes. [...] Tudo o que pude fazer foi [...] lhe dizer que os seres humanos me assombam. (2013, p. 478)

Por outro lado, na transposição fílmica, entre os trechos 02:03:34 e 02:05:12, a câmera passeia pelo apartamento da senhora Liesel, levando o espectador a entrar no apartamento e ver as fotos de seus entes mais próximos e queridos e, através da janela de sua sala, enxergamos uma paisagem, não da Austrália, mas que parece ser do Central Park, em Nova York, Estados Unidos. Em meio a tudo isso, o narrador fílmico nos conduz, espectadores, a ouvir a música do compositor norte-americano John Williams, pela Morte, com voz do ator britânico Roger Allen, o qual finaliza sua narração com a mesma frase do livro: “Os seres humanos me assombam.”



Figura 5 – Legenda e trecho da cena que focaliza três fotos no apartamento da velha senhora Liesel: da esq. para a direita, os pais adotivos de Liesel, Hans e Rosa; seu irmão, Werner; e o melhor amigo de Liesel, Rudy Steiner e o pai dele, Alex Steiner.

Fonte: A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS, 2013

Fazemos aqui uma digressão para acrescentar que, em 2014, na 86^a. edição do Oscar, o filme concorreu como Melhor Trilha Sonora Original. (*Music – Original Score*, em inglês). O diretor de *A menina que roubava livros*, Brian Percival, contou com a capacidade e o talento do compositor John Williams, que, em geral, trabalha apenas para o renomado diretor norte-americano Steven Spielberg.

É interessante observar o que fala Hutcheon (2013, p. 167) a respeito da influência da música em um processo de transposição, baseando-se no dramaturgo Terrence MacNally: “[...] a música oferece à peça uma nova dimensão tão forte, que qualquer público (ou crítico) é capaz de absorvê-la [...] e deixar a música levá-los a qualquer lugar novo e maravilhoso”. (2013, p. 167) A música atua como um signo a mais para auxiliar a composição coletiva (roteiro, direção, produção) da obra cinematográfica e, no caso de *A menina que roubava livros*, agiu em benefício do resultado cinematográfico, com a indicação ao Oscar. Em termos de análise, a música de John Williams, pela *Voz da Morte*, conduziu-nos, deslocou-nos ao outro lado da tela, pois fomos capazes de adentrar o apartamento de Liesel para viajar com a câmera fílmica quase como parte integrante da cena. A música tem esse poder encantatório, como o mito de Orfeu já o comprovou, ao atravessar o mundo infernal pelo poder de seu canto.

Como já demonstramos, a obra literária sofreu alterações quando o roteirista Michael Petroni, o diretor Brian Percival e sua equipe a transformaram em obra fílmica. Batista de Brito, que citamos nas páginas 11 e 13, descreveu no capítulo “A adaptação” os sete tipos de

procedimentos, entre eles, a supressão, representadas por redução e simplificação. Explicamos a seguir como ocorreram algumas das supressões entre as obras literária e cinematográfica.

Existem reduções e simplificações que atuam como supressões, porque há trechos literários que não cabem em mídias visuais como a televisão e o cinema, infinitamente mais rápidos do que a Literatura. Utilizamos obra do cineasta brasileiro Inácio Araújo para explicar essa diferença. No cinema acontece “uma maior liberdade narrativa, com o uso de recursos como a narrativa não-linear (o *flashback*, que mostra cenas ocorridas no passado, torna-se corrente) e o abandono da introdução [...] entra-se direto na ação, para só mais tarde explicá-la”. (2002, p. 82)

Como primeiro exemplo de supressão, elegemos trecho com o subtítulo *O acidente*, entre as páginas 413 e 415, sobre o desastre de caminhão que Hans Hubermann sofre durante seu período no *front*, em Essen, Alemanha. Nessa ocasião, o superior da unidade de Hans, Reinhold Zucker, exigiu que trocassem de lugar. Pouco depois,

[...] o pneu dianteiro furou e o motorista perdeu o controle. O veículo capotou várias vezes [...] *Uma perna quebrada em Hans Hubermann. Um pescoço quebrado em Reinhold Zucker.* [...] Junto a uma árvore, uma tira fina de dor intensa continuava a se abrir na perna de Hans Hubermann. – Devia ter sido eu. [...] Ele (*Reinhold Zucker*) estava sentado no meu lugar. (2013, p. 414)

Após o acontecimento acima, Hans foi dispensado do trabalho no *front* pelo sargento Boris Schipper. “É sorte sua eu gostar de você, Hubermann. Sorte sua você ser um bom homem, e generoso com os cigarros” (2013, p. 415).

Esses trechos literários não foram transpostos para o cinema, o que denota novo procedimento de supressão. Há, ainda, outras supressões, como o parágrafo em que Liesel descobre a beleza dos olhos de seu pai adotivo, ainda no início do livro. “Eram feitos de bondade e prata. Como prata mole, derretida. Ao ver aqueles olhos, Liesel compreendeu que Hans Hubermann tinha muito valor.” (2013, p. 34)

Da mesma forma, a descoberta chocante de Liesel do que havia ocorrido na rua Himmel após o ataque dos Aliados, bem ao final do livro, não aparece com tantos detalhes no filme. Entre eles, Liesel encontra, em meio ao caos, antes de descobrir seus amados mortos, o acordeão do pai. “Olhou para onde o homem levava o acordeão e o seguiu. [...] Devagarzinho tirou-o das mãos do homem e começou a carregá-lo.” (2013, p. 465)

Pela grandiosidade de significado do acordeão (ele foi o responsável por Hans Hubermann conhecer o pai de Max Vandenburg durante a Primeira Guerra Mundial, o que, por sua vez, salvou a vida do jovem judeu, por escapar dos nazistas no abrigo do porão dos

Hubermann. O instrumento musical, no filme, salva afinal a vida de Liesel, na manhã seguinte ao ataque dos Aliados – ela consegue tocar uma nota do acordeão para sinalizar que estava viva abaixo dos destroços do ataque. A câmera não o focaliza depois disso entre os destroços, mas o *transpõe* para o apartamento da anciã Liesel, entre objetos herdados daqueles tempos de guerra, ou seja, em um *deslocamento espacial e temporal*.

Tal articulação sintagmática revela o procedimento da implicatura, ou seja, revela que a garota conseguiu recuperar o acordeão dentre os destroços do bombardeio e, depois, já idosa o guarda como lembrança carinhosa do pai adotivo. Na cena fílmica, não podemos conhecer os pormenores narrados no texto literário, mas em um elo intertextual, percorremos o imaginário e visualizamos Liesel, entre os destroços do bombardeio, recuperando o instrumento musical.

É necessário, para este momento de nossa análise, estabelecer outras comparações diretas entre as páginas de Zusak e as cenas de Percival, exemplificando trechos literários e passagens fílmicas. Faremos, portanto, a comparação com os primeiros trechos do livro, a partir da descrição da Morte, que narra as perdas de seres humanos na Segunda Guerra Mundial, em particular, mas também em desastres dos mais variados. O que aqui importa é a dor que essas ocasiões despertam não apenas na humanidade, mas principalmente na Morte, que atua como uma narradora sensível. Logo nas primeiras páginas, ela já se desvenda, ao recolher a alma de Werner, irmão mais novo da protagonista Liesel.

Havia dois guardas. Havia uma mãe com sua filha. Um cadáver. A mãe, a menina e o cadáver continuaram obstinados e calados. (2013, p.13)

Quanto a mim, eu já havia cometido o mais elementar dos erros. Não consigo lhe explicar a intensidade de minha decepção comigo mesma. Originalmente, eu tinha feito tudo certo: Estudei o céu ofuscante, branco feito neve, que estava na janela do trem em movimento. Praticamente o *inalei*, mas, mesmo assim, titubeei. Cedi – fiquei interessada. Na menina. Fui vencida pela curiosidade e me resignei a ficar o tempo que meu horário permitisse, e observei. (2013, p.14)

• UMA IMAGENZINHA, TALVEZ •
A VINTE METROS DE DISTÂNCIA

[...] Havia uma coisa preta e retangular abrigada na neve.
Só a menina a viu.
Ela se curvou, apanhou-a e a
segurou com firmeza entre os dedos.
O livro tinha letras prateadas. (2013, 26, grifo do autor)

Observemos como se processa a transposição do texto escrito para o fílmico. Na primeira cena, aos 00:00:48, a câmera objetiva passeia pelo céu e mostra imagens de nuvens. No minuto 00:01:12, ouvimos as primeiras palavras da Morte (na voz – em *voz-over* – do ator

britânico Roger Allan), discorrendo sobre a dificuldade de seu trabalho e como é mal compreendida pela humanidade. Enquanto isso, na cena seguinte, a tomada aérea de um trem em meio à neve sugere a Morte *descendo* na direção desse trem em movimento e *passando* por um de seus vagões.

Enquanto a narração continua, a câmera passa então a focar diversas pessoas que se encontram no trem, entre elas, no antepenúltimo banco à direita, Liesel (junto à janela), sua mãe e Werner, o irmão mais novo. A Morte faz toda a narração em *voz-over*, enquanto o diretor Brian Percival foca no minuto 00:02:32 o rosto da garota, que se distrai cantando baixinho e olhando para baixo, até sentir algo estranho, o que julgamos ser pela presença da Morte. Com esse calafrio, ela olha para o lado e encontra o irmão já sem vida, no colo de sua mãe. “Mamãe!”, pronuncia a menina, enquanto a câmera focaliza o garoto morto (00:02:35, no detalhe).



Figura 6 – O espanto de Liesel ao descobrir o irmão morto. Detalhe da foto: Werner, irmão de Liesel, com sangue escorrendo de seu nariz.

Fonte: A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS, 2013

Flavio de Campos (2007, p. 379) define como câmera objetiva aquela que filma tal qual o olho de um narrador. Percival utiliza-se desse recurso ao longo do filme, à medida que a Morte, narradora, age como porta-voz. Utilizamos Ismail Xavier para complementar a definição de Campos, pois aquele entende a *voz-over* como recurso para aproximar o narrador do telespectador (2003, p. 68).

A cena seguinte, a do enterro do irmão de Liesel, acontece entre os minutos 00:02:42 e 00:03:35 em que o padre reza e pergunta à mãe da garota se ela quer dizer algo. “Adeus, meu querido”, pronuncia a mãe, que se volta de costas para a câmera, em uma situação lírica,¹⁴ de acordo com Flavio de Campos (2007, p. 384). Aos 00:03:18, Liesel vê um livro preto caído na neve, perto da sepultura do irmão; segue, então, o impulso de pegá-lo e guardar consigo (00:03:35). Na obra literária, a narradora explica a atitude da garota: “A menina que roubava livros tinha atacado pela primeira vez – o começo de uma carreira ilustre” (2013, p. 30).

Após a longa viagem de carro que faz na companhia da agente de adoção, já sem sua mãe, ela chega à rua Himmel, mas receia sair do carro. Usando o lisonjeiro pronome de tratamento “Sua Majestade” (00:05:56), Hans Hubermann, seu futuro pai adotivo, consegue convencê-la a sair do carro, após a esposa Rosa ter tentado em vão. “Essa é a rua Paraíso, sua nova casa”, continua Hans (00:06:13 – 00:06:16). No livro, ele não utiliza palavras para retirar Liesel do carro: “Convencê-la a sair do carro levou quase quinze minutos. Foi o homem alto quem conseguiu. Em silêncio” (2013, p. 29). Do livro para o filme, há, portanto, um procedimento de adição.

Outro momento de adição em relação à obra literária ocorre quando Rudy Steiner, futuro melhor amigo de Liesel, aparece nessa mesma cena do filme jogando futebol com meninos na rua e seu semblante traduz, então, a admiração e o amor que sentirá por ela.¹⁵

Quando a nova família – os Hubermann e sua filha adotiva – afinal se reúne em casa, Rosa, com segura seguida de fúria, e Hans, doce e paciente, se esforçam para fazer a menina se sentir ao menos um pouco à vontade. Liesel, porém, não consegue pronunciar nem ao menos uma palavra, ainda que, naquela mesma noite, ela já seja capaz de perceber valor no pai adotivo. “[...] observou a estranheza dos olhos de seu pai de criação. Eram feitos de bondade e prata”. (2013, p. 34)

No filme (00:07:03 – 00:07:43), Hans a leva para o quarto que a garota viria a ocupar (e depois dividir com o judeu Max Vandenberg) e lá inicia o processo de uma querida amizade entre pai e filha. Liesel consegue proferir apenas um “obrigada” no café da manhã do dia seguinte, quando Rosa lhe oferece um prato de sopa. É nesta ocasião que a mãe adotiva define, a partir dali, a necessidade da garota se dirigir a Hans e a ela mesma como “mamãe” e “papai”. Liesel prontamente obedece à pressão e repete as palavras.

¹⁴ Na literatura, seguindo os conceitos de Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários*, “o lírico é um ser solitário, ignora a existência de um público, e poetiza para si”. (MOISÉS, 2004, p.261)

¹⁵ No livro essa cena não existe e Rudy aparece apenas na primeira ocasião em que a garota sai de casa para jogar futebol na rua, no início do capítulo “O beijo”.

Nossa próxima análise descreve a quarta cena do ataque dos Aliados à Rua Himmel, com bombas, em *slow motion*, caindo dos aviões e casas explodindo, inclusive a de Liesel (01:55:53 – 01:56:18), em uma narrativa épica.¹⁶ O trecho literário correspondente, ainda no prólogo, desempenha a função de preparar o leitor para o ataque dos Aliados, clímax da obra literária. “Antes, houvera crianças pulando amarelinha ali [...]. Quando cheguei, ainda era possível ouvir seu eco. [...] Depois, bombas.” (2013, p.17) Recorremos de novo a Flávio de Campos, que entende o prólogo como antecedente à narração, aquela anterior à história. Zusak, por sua vez, nos incita já no prólogo a visualizar um pouco do mesmo ataque: “as ruas eram veias rompidas” (2013, p. 17). No entanto, é no fim do livro, nos capítulos “O fim do mundo” (Parte I) e “O fim do mundo” (Parte II), quando o autor descreve com atenção esse episódio dramático. Os trechos abaixo correspondem à Parte 1 e à 2: “As bombas desceram [...]. Flocos quentes de neve foram despejados no chão” (2013, p. 431) [...] “Foi assim. [...] A rua Himmel está em chamas” (2013, p. 461).

Zusak parece ter intencionado a preparação de seu leitor para a tragédia, enquanto Liesel, nessa mesma noite, antes do ataque, inicia a escrita de seu livro, com as palavras:

• PÁGINA 1 •

Eu tento ignorar, mas sei que tudo isso começou
com o trem, a neve e meu irmão tossindo.
Roubei meu primeiro livro naquele dia.
Era um manual para cavar sepulturas, e eu o roubei
quando estava a caminho da rua Himmel... (2013, p. 457)

Na Parte II, a Morte descreve a atitude dos Aliados de *errarem* os locais de bombardeio, ao atacar a rua Himmel e outras de Molching. Em suas palavras, “[...] dez aviões tinham ficado. Ah, houve alertas, é claro. Em Molching, eles chegaram com as bombas” (2013, p.461). Ela relata como levou os habitantes da rua, a começar por Rudy: “Carreguei-o com delicadeza pela rua destroçada, com sal nos olhos e o coração mortalmente pesado” (2013, p. 462-3).

A Morte caminha então para a casa dos Hubermann, onde descreve como conduz Hans e Rosa. “O papai. [...] Sua alma sentou-se. Veio a meu encontro. As almas desse tipo sempre o fazem – as melhores. ‘Sei quem é você e estou pronta. Não que eu queira ir, é claro, mas irei. [...] Liesel. Foi o que sua alma sussurrou quando o carreguei.’” (2013, p. 463) Rosa, também adormecida, foi surpreendida “no meio de um ronco”. [E a Morte não se enganou –

¹⁶ Segundo Flávio de Campos a narrativa épica é aquela em que o foco do narrador recai sobre o que ocorreu aos personagens. (2007, p.385)

muito menos enganou a nós, leitores – ao afirmar que a mãe adotiva de Liesel, apesar de aparentemente dura, tinha “um coração maior do que as pessoas suporiam” (2013, p. 463)].

Relembramos as palavras de Humberto Eco a respeito da narrativa e do cinema, com a primeira contando os fatos, enquanto o segundo os mostra, por meio da encenação, da representação. Em relação ao episódio do bombardeio da rua Himmel, o filme faz uso da cor, do som, da mudança de planos, com a intenção de provocar no telespectador impactos dramáticos e épicos semelhantes aos despertados pela narradora Morte no livro de Zusak. Há no filme uma predominância, primeiro de cores escuras, e em seguida, do dourado depois das explosões.

Na abertura do episódio das bombas se explodindo, a câmera as focaliza como se estivesse no interior do avião – ou seja, focaliza do alto e à distância da referida rua. (01:55:52 – 01:56:04). A sensação é de amplidão espacial, cortada pela cor dourada das explosões. A iminente destruição pode não somente ser a da Segunda Guerra ou da rua Himmel, mas sim significar metonimicamente todas as destruições ocorridas no mundo, em todos os lugares e em todos os tempos.

Na obra fílmica, assim a Morte narra a noite do ataque dos Aliados: “Ninguém quis destruir uma rua chamada Paraíso. Erraram as coordenadas no mapa. Não houve sirenes naquela noite” (01:54:38 – 01:54:48). Ouvem-se os passos de um homem, de roupas escuras, atravessando a rua Himmel, e a próxima cena já descreve, uma a uma, as pessoas levadas pela Morte, entre elas Rosa e Hans. “Rosa, peguei ainda roncando. [...] Depois senti seu arrependimento por não ter aberto mais seu bom coração. Já o Hans, sua alma era mais leve que a de uma criança. Senti seu desejo por uma última melodia ao acordeão, e ouvi seu pensamento final: Liesel” (01:55:15 – 01:55:51).

No livro assim como no filme, a Morte leva primeiramente Rudy e em seguida Hans e Rosa. O que se modifica nas obras é a ordem em que a menina os encontra mortos. O sofrimento da garota nesse momento, no entanto, é emocionante em ambas as cenas. No livro, ela descobre primeiro Rudy, depois o pai e, em seguida, a mãe, as três já sem vida.

Transcrevemos abaixo as palavras que Liesel dirige ao amigo quando o encontra:

E já então, enquanto o céu continuava a esquentar e a despejar uma chuva de cinzas, Liesel agarrava o peito da camisa de Rudy Steiner. [...] – [...] que diabo, acorde, eu amo você [...]. Inclinou-se, olhou para o rosto sem vida, e então beijou a boca de seu melhor amigo [...], com suavidade e verdade. (2013, p.465-466)

No filme, porém, entre 01:58:42 e 01:59:25, Rudy, gravemente ferido, ainda consegue manter um curto diálogo com ela:

- Porquinha. Liesel. Preciso lhe contar... Preciso dizer. Eu amo... (Rudy, porém, falece antes de finalizar a frase “Eu amo você”.)
- Rudy? Rudy, não. [...] Acorde, Rudy! Rudy, me beije!

Em desespero por ter perdido o maior amigo e um amor que ainda estava por florescer, ela beija os lábios do menino após sua morte e termina por desmaiar de emoção. Segue então a narração filmica da Morte: “Rudy, a alma dele apenas deslizou para meus braços”. (01:59:26 – 02:00:17) Conforme as orientações de Batista de Brito, estamos diante de uma transformação propriamente dita, em que os elementos, mesmo com significados equivalentes, possuem configurações diferentes.

No romance, só depois de ver Rudy morto, foi que a menina caminhou, entre os escombros, “até a mãe e o pai e sentou-se entre eles” (2013, p. 466). Segurou com delicadeza a mão de Rosa e afirmou o quanto entendia que a aparente dureza da mãe adotiva não era mais do que uma capa a esconder sua beleza interior. Com o pai, evidente, a despedida durou mais. Primeiro porque a garota pediu aos soldados que encontrassem o acordeão de Hans e “o depositou junto ao cadáver do pai” (2013, p. 467).

Entre as páginas 467 e 468, a Morte conta a visão de Liesel, que imaginou ver o pai levantar-se e tocar o acordeão, “com seus olhos prateados de bondade” (2013, p. 468). A garota pediu, mas o pai parou: “Agora restava apenas um corpo no chão. [...] – Adeus, papai, você me salvou” (2013, p. 468). Gentilmente os soldados a retiraram daquele escombros. A Morte narra a seguir que o livro que a garota estava escrevendo no porão acabou jogado em um caminhão de lixo. Mas logo antes desse caminhão partir, a narradora pegou o livro. “Foi sorte eu ter estado lá” (2013, p. 468).

No filme, a menina desmaia e um soldado a carrega até um abrigo em meio ao pó e à destruição. A seguir, aos 02:01:13, a cena a descreve acordando, quando vê um livro praticamente camuflado entre os destroços da rua e quase o pega, mas avista a primeira-dama e corre para abraçá-la, o que emociona uma incrédula mulher, por já haver perdido o único filho na Primeira Guerra Mundial (02:01:39 – 02:02:06). A garota, de supetão, levanta-se em direção ao que considerava sua última esperança contra a solidão.

No livro, ela permanece sentada em uma cadeira bem dura e “o acordeão a olhava pelo buraco da caixa” (2013, p. 473), até que o prefeito Hermann e sua esposa, Ilsa, chegam à delegacia para a resgatar. Nos dias seguintes ao ataque, os Hermann acolhem Liesel em

seu quarto de hóspedes. Ela não para de falar consigo mesma – palavras desconexas, pouco come e não toma banho por quatro dias. Até que Ilsa a convence a comparecer ao enterro de Hans e Rosa. Lá a garota permanece parada com “um lindo vestido e uma camada de sujeira da rua Himmel” (2013, p. 474). Dá sinais, a quem não a conhecia, de que havia ficado louca, pois entrou no rio Amper (onde havia mergulhado com Rudy Steiner em busca de um livro) e imitou o *polido* palavreado da mãe, Rosa: “Saumensch” (espécie de *imprestável*, em língua portuguesa).¹⁷

Em seguida, livro e filme sofrem uma elipse¹⁸ de dois anos, até o fim da guerra, quando tropas norte-americanas ocupam a Alemanha, em 1945, e crianças alemãs as recebem com alegria e esperança. Encontramos, no livro, Liesel trabalhando como ajudante de Alex Steiner (pai de Rudy, que havia retornado vivo da Guerra após o grande ataque) em sua alfaiataria. Na obra cinematográfica, Alex Steiner (02:02:36) coloca seu estabelecimento comercial em pleno funcionamento, com a ajuda da *sócia* Liesel. (Fica implícito que o pai de Rudy, após voltar do *front*, adota a garota.)

Ambos são surpreendidos pela entrada, na loja, do jovem judeu que havia, enfim, sobrevivido ao terror nazista, Max Vandenburg (no livro) e Vandenberg (no filme) – encontramos aqui mais uma transposição propriamente dita, de acordo com Batista de Brito. Em outubro de 1945, “um homem de olhos alagadiços, plumas de cabelo e rosto escanhado” descobre a garota. “Os dois se abraçaram e choraram e desabaram no chão” (2013, p. 475). O encontro fílmico dos dois é da mesma forma emocionante, com um abraço demorado, sincero e de alívio (02:02:47 – 02:03:09).

O epílogo do filme se inicia tal qual o prólogo, com a narração da Morte e a filmagem de nuvens correndo no céu. Ela comenta sobre os piores desastres do mundo que já enfrentou e como trabalhou para os piores vilões (02:03:33). “Ninguém vive para sempre.” Conforme já descrevemos, a câmera, a princípio em *fade-in*,¹⁹ tal qual no início do filme, desce das nuvens, desta vez para o interior de um apartamento, onde nos é mostrado, envidraçado, o velho acordeão de Hans Hubermann. A Morte narra como, enfim, chega para buscar Liesel, já uma “senhora que vivera seus 90 anos sabiamente.”

¹⁷ Flavio de Campos considera a cena como “um coro, quando personagens comentam incidentes [...], como os filósofos, bêbados, faziam nas tragédias gregas” (CAMPOS, 2007, p.380).

¹⁸ Elipse (ou zeugma): caracteriza-se pela omissão de um dos termos da frase quando subentendido pelo contexto (In: MOISÉS, 2004. p.478).

¹⁹ *Fade-in*, segundo Flavio de Campos, significa clareamento gradual da imagem, a partir do escuro total. (CAMPOS, 2007, p.382).

[...] Àquela altura, as histórias dela já tinham tocado muitas almas. Algumas dessas almas conheci na passagem. Max, cuja amizade durou quase tanto quanto Liesel. Quase... Em seus últimos pensamentos, ela viu a longa lista de vidas que se misturaram à dela. Seus três filhos, seus netos, seu marido... Entre elas, acesas como lanternas, estavam Hans e Rosa, seu irmão, e o menino cujo cabelo permaneceu para sempre na cor do limão. Eu quis dizer à menina que roubava livros que ela foi uma das poucas almas que me fez imaginar como seria viver. Mas no final não houve palavras. Só paz. A única verdade que realmente sei, é que humanos me assombram. (02:03:58 – 02:05:17)

O filme termina.

No livro, as duas últimas páginas, com o título “O Vigiaador”, a Morte relembra como as cores chamam sua atenção, assim como as histórias. (Encontramos, ao longo da obra, cores como o branco da neve, no enterro de Werner, irmão da protagonista; o vermelho sangrento da guerra; o soturno uniforme dos soldados, o prateado e o dourado, por exemplo). Ela narra que foi buscar Liesel, muitas décadas depois, em Sydney, Austrália, e deixou a velha senhora perplexa ao mostrar o mesmo livro preto e empoeirado. (O caderno, presente anterior à noite sangrenta de Ilsa Hermann, a primeira-dama de Molching, havia se tornado o responsável pela sobrevivência da menina ao ataque final na obra literária de Zusak. Por permanecer no porão dos Hubermann escrevendo, escapou com vida do ataque inimigo). O mesmo livro que marcou sua sobrevivência.

“É ele mesmo? [...] Não consigo acreditar...” (2013, p. 477). E a anciã pergunta à Morte se ela o havia lido. “Muitas vezes” foi a resposta carinhosa (2013, p. 477-478). A Morte, a seguir, cogitou contar a Liesel seus sentimentos diversos em relação aos homens. Acabou por esclarecer, porém, que os seres humanos a assombravam, tal qual no filme, entre os minutos 2:04:57 e 2:05:04, como explicitamos acima. O que acaba por finalizar a obra fílmica, em sentidos diversos – o processo de falecimento de Liesel; o sentimento de serenidade em relação à Morte e, afinal, o livro.

Concluimos ao final deste capítulo que as obras literária e fílmica possuem *familiaridade* entre si, em outras palavras, que a transposição de *A menina que roubava livros*, competente e criativa, segue um processo que batizamos aqui de tradicional. Porque não há grandes adaptações entre as obras, a não ser pelo gênero da Morte, feminino no livro traduzido (para o português, mas o original é em inglês) e masculino no filme, e pelo final, em que a Sydney de Zusak cede lugar à Nova Iorque de Percival: eis aqui a marca da transposição fílmica e o registro da assinatura que Percival imprimiu em seu filme, ao confirmar a transformação da obra fílmica como sua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa abordagem comparativa entre as obras literária e cinematográfica de *A menina que roubava livros* nos levou a algumas considerações. Por ser a Transposição um tema com pouca pesquisa acadêmica, sobretudo no Brasil, utilizamos em sua maior parte autores estrangeiros, com pouco destaque para a produção acadêmica nacional. Iniciamos esta Dissertação com uma análise cinematográfica, que percorreu, a princípio, a história do Cinema mundial, com destaque para aquele hollywoodiano, com produções de sucesso, próximas à obra analisada nesta Dissertação. O filme teve produção do estúdio norte-americano Fox 2000 Pictures, um dos braços da 20th Century Fox, um dos maiores dos Estados Unidos.

A versão cinematográfica de *A menina que roubava livros* (2013) teve ótima resposta de público e de crítica. Foi indicada ao Oscar de Melhor Canção para John Williams, companheiro profissional do diretor Steven Spielberg, contou com atores como o australiano Geoffrey Rush, ganhador do Oscar de Melhor Ator em 1997 por *Shine – Brilhante*; a atriz britânica Emily Watson, indicada ao Oscar por seu filme de estreia, *Ondas do Destino* (1996), e a jovem atriz canadense Sophie Nélisse, que recebeu, aos 13 anos, papel de protagonista. Completam esse universo cinematográfico o diretor inglês Brian Percival, consagrado na televisão britânica e o roteirista de origem australiana Michael Petroni, que vive nos Estados Unidos há 22 anos e roteirizou o filme *As crônicas de Nárnia – a viagem do peregrino da alvorada*, em 2010.

O segundo capítulo desta Dissertação discorre sobre Literatura e, particularmente, a obra *A menina que roubava livros*, do autor australiano Markus Zusak (1975-). Conhecido internacionalmente por *best-sellers* juvenis como *O azarão* (1999), *Bom de briga* (2000), *Eu sou o mensageiro* (2002) e *A garota que eu quero* (2013) – todos lançados após *A menina que roubava livros* – Zusak escreveu sua obra-prima a partir da vivência de seus pais na Segunda Guerra Mundial e de sua pesquisa histórica no Museu Judaico de Sydney. As duas experiências contribuíram para que ele criasse a versão ficcional sobre o maior conflito do século XX, com a história da órfã Liesel Meminger que, ao perder a família, é adotada por Hans e Rosa Hubermann.

Na nova casa, localizada na rua Himmel (céu ou paraíso, em língua portuguesa), Liesel, até então analfabeta, aprende a ler e escrever com o pai, que para alfabetizá-la, pinta

letras e palavras nas paredes do porão de casa – Hans trabalhava como pintor. Liesel inicia assim seu estudo formal na mesma escola de Rudy Steiner, um destemido jovem com “cabelos da cor de limão”, que se torna companheiro de aventuras da garota. A maior delas é o roubo de livros da biblioteca da primeira-dama da cidade, Ilsa Hermann, que a princípio recebe da menina a roupa passada por sua mãe, Rosa. A família Hubermann abriga a seguir o jovem judeu Max Vandenburg, filho de um companheiro de Hans na Primeira Guerra Mundial, no mesmo porão em que o pai alfabetizou Liesel. Max colabora para o amadurecimento de Liesel ao lhe pedir descrições do mundo fora do porão em que vivia, até que opta por fugir da rua Himmel para evitar prejudicar a família que o acolheu.

A guerra havia chegado a Molching, cidade nos arredores de Munique e passar a noite em abrigos contra bombas tornou-se constante para a família Hubermann, até a noite em que os cidadãos alemães foram surpreendidos por um devastador ataque dos Aliados. A rua Himmel, inteiramente destruída, possui como única sobrevivente Liesel, por passar a noite escrevendo “A menina que roubava livros” no porão de casa e adormecer com braços e cabeça aninhados sobre a superfície do livro. Na manhã seguinte, soldados alemães a salvam entre os destroços e, destruída psicologicamente, Liesel descobre os pais e Rudy mortos. A princípio é acolhida pelo prefeito e sua esposa, mas, ao fim da Segunda Guerra, Liesel se encontra trabalhando com o pai de seu grande amigo, Rudy, e, com grande emoção, recebe a visita do sobrevivente Max Vandenburg.

A narração pela personagem Morte se dá na obra literária por voz feminina (morte, em língua portuguesa, é um substantivo feminino) e na fílmica é representada por voz masculina. Em Inglês, *death* é um substantivo neutro, o que forneceu liberdade ao roteirista, Michael Petroni, para criar um personagem lúgubre e bem mais soturno do que no livro e que aparece, de costas, apenas na cena anterior ao referido Ataque dos Aliados. A comparação entre características literárias e fílmicas é o tema de nosso terceiro capítulo, onde discutimos e elegemos o termo transposição para explicar, com base teórica, como acontece o processo que transforma livro em filme.

Utilizamos a teoria de Linda Hutcheon, Ismail Xavier, Fernando Mascarello, Tânia Pelegrini e Jean-Claude Carrière para demonstrar como ocorre a Transposição de livro para filme, tema do terceiro capítulo. Entre universos de ritmos tão distintos, a aproximação entre livro e filme torna-se mais frequente a partir da segunda metade do século XX e caminha, lado a lado, com a própria expansão da Sétima Arte.

A maior conclusão a que chegamos diz respeito à fidelidade entre as duas artes. Embora, especificamente aqui, a fidelidade esteja presente em quase toda a transposição,

salvo, sobretudo, pela cena final, concluímos que fidelidade não é fator essencial para criar uma transposição que faça sentido, mesmo porque essa fidelidade inclui diversos fatores: narrativa, personagens, espaço e tempo. Utilizamos exemplo de transposição a obra *Bonequinha de luxo*, do norte-americano Truman Capote que, nas telas, recebe como protagonista a atriz Audrey Hepburn, interpretando a icônica Holly Golightly. Na época em que livro, de 1958, e filme, de 1961, foram lançados, porém, a globalização cultural ainda se definia como incipiente, ao contrário de *A menina que roubava livros*, em livro e filme, cuja transposição adquire uma das grandes representações deste século XXI: a globalização.

Essa transposição se inicia na Oceania, com autor do livro e produtor cinematográfico de origem australiana, recebe produção e atores norte-americanos e ainda direção britânica. A globalização atua aqui como forte componente para o resultado de nossa pesquisa de Mestrado, já que a obra literária de Markus Zusak, além de atingir leitores do mundo inteiro, despertou o interesse da poderosa Fox 2000 Pictures.

Ao atingir a conclusão desta Dissertação, entendemos como possível a criação de transposição de sucesso. Concluímos ainda que a fidelidade entre livro e filme não é necessária, embora no caso de nosso tema ela estivesse quase sempre presente: são pouquíssimas mudanças ocorridas entre livro e filme, sendo a mais importante delas a conclusão, quando, no livro, a Morte recolhe a anciã Liesel Meminger em Sydney, Austrália, onde comentam a vida da protagonista e a própria história da humanidade, sobretudo, à época da Segunda Guerra Mundial. No filme, porém, a câmera caminha na cena final pelo apartamento de Liesel, uma anciã morta após 90 anos de uma vida feliz, de acordo com a narração masculina da Morte.

Nos trabalhos futuros, pretendemos prosseguir com análise desses processos intertextuais para extrair semelhanças e diferenças entre outro par de obras literária e fílmica.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973.
- A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS. Direção: Brian Percival. Produção: Fox 2000 Pictures e Sunswep Entertainment. Roteirista Michael Petroni. Autor da obra original Markus Zusak. Compositor John Williams. Intérpretes: Geoffrey Rush; Emily Watson; Sophie Nélisse; Ben Schnettzer; Nico Liersch e outros. Gênero Drama. Nacionalidade EUA, Alemanha – Ano de Produção – 2013. 1 bobina cinematográfica (131 min), son., color., 35 mm Título original: *The Book Thief*.
- ANDREW, J. Dudley. A tradição Formativa. In: *As principais teorias do Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. p. 21-84.
- ARAUJO, Inácio. *Cinema – o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione. Coleção História em Aberto, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.
- BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BATISTA, Fernanda Cristina Araújo. *A pedra do reino: uma análise dos procedimentos da adaptação do romance para a minissérie e dos diálogos com outros gêneros discursivos*. 2015. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2015.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 11. ed., 1991.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CAMPOS, Flavio de. *Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Tendências contemporâneas da literatura: um esboço*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- DE ROSA, Gian Luigi. Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excerto. *Alceu*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, v.8, n.15, p. 297-321, 2007. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_De%20Rosa2.pdf> Acesso em: 12 abr. 2016.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. (Extratos) Edição bilíngue. *Cardernos Viva Voz*, Trad. Luciene Guimarães, Maria Antônia Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: UFSC, 2013.
- KRISTEVA, Julia. A intertextualidade. In: KRISTEVA, Julia. *O texto do romance*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1984. p. 154-194
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.
- MASCARELLO, Fernando, org. *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. (Coleção Campo Imagético). Disponível em: <<http://sesc-se.com.br/cinema/historia+do+cinema+mundial.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2016.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film*. New York: Oxford University Press, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- _____. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RÓNAI, Paulo. Esplendor e miséria do best-seller. Observatório da Imprensa, 28 out. 2014, ed. 822. Reproduzido do caderno “Ilustríssima” da *Folha de S.Paulo*, 26 out. 2014. Disponível em: <http://observatoriodaimpresa.com.br/armazemliterario/_ed822_esplendor_e_miseria_do_best_seller>. Acesso em: 6 abr. 2016.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. 13. ed., São Paulo: Perspectiva, 2014.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 10.ed., São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, Sérgio Paulo Guimarães de. A adaptação cinematográfica de textos literários. Grupo de Pesquisa sobre Produções Literárias e culturais para crianças e jovens da Universidade de São Paulo-USP. Disponível em: <<http://www.grupoplccj.webnode.com.br/textos/>> Acesso em: 20 abr. 2016.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. Do texto ao intertexto. In: STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2000b. p. 102-107, 225-236.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 3.ed., 2005.

ZUSAK, Markus. *A menina que roubava livros*. Tradução de Vera Ribeiro; Ilustrações de Trudy White. 3.ed., Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

APÊNDICE – DEPOIMENTO DO CRÍTICO CINEMATOGRAFICO E JORNALISTA ROBERTO SADOVSKI (9 MAIO 2016)

“O importante é sempre ter em mente que um roteiro é um roteiro.” Para o crítico, o que importa para o sucesso de uma obra fílmica não é sua fonte, ela precisa funcionar, antes de tudo, como narrativa cinematográfica. “Um livro a ser adaptado é uma planta, um *blueprint*”. Em outras palavras, a ideia de onde a estrutura de um filme deve partir.

Portanto, a regra para criar uma adaptação que caminhe sem problemas é respeitar o material original, sem deixar, porém de observar que é outra mídia, que a fluidez torna-se diferente, que alguns personagens podem (e devem) ser sacrificados, enquanto outros, criados.

“Por isso uma boa adaptação dificilmente será literal. Mas será sempre respeitosa.”

Sadovski considera o conflito em torno da transposição literária para a fílmica uma briga ilógica. Afirma que o lugar-comum “o livro é sempre melhor”, ao menos para ele, é falho. “São narrativas completamente diferentes. E são experiências diferentes também”, insiste. Sadovski afirma: historicamente, há profissionais, de Literatura e de Cinema, que se colocam contra o que chamam de “arte menor”. “Mas é de uma arrogância absurda afirmar que uma manifestação artística seria, de alguma forma, ‘superior’ a outra”, define.

Na prática, o que acontece é a cronologia. “O livro sai primeiro, então as primeiras impressões de uma história brotam dali.” Por isso a impressão equivocada de que seria “melhor”. O jornalista aponta para a situação contrária, quando um livro adapta um roteiro literário original e indica: “Existiria ‘arte menor’ nesta mistura?”

Sadovski apresenta a seguir três exemplos de adaptação *reversa*, quando o filme é transposto ao livro, que foram sucesso de público e até da crítica especializada:

1. *Star Wars: The Force Awakens (Star Wars: o despertar da Força)*

A obra literária, que faz parte da Trilogia de Thrawn, série de livros do universo expandido de *Star Wars*, franquia de sucesso norte-americana, foi escrita por Timothy Zahn, que criou a trilogia ao longo do início da década de 1990. O lançamento de sua versão cinematográfica, *Star Wars: o despertar da Força*, do diretor J.J. Abrams, ocorreu apenas em 18/12/2015.

2. *Interstellar (Interestelar)*

Este é um caso que devemos acompanhar com atenção, pois não pode ser considerado como uma simples transposição de filme para livro, por uma questão de *timing* (coordenação, em língua portuguesa): o lançamento do livro *The Science of Interstellar: The Official Movie Novelization* (da editora britânica Titan Books, sem tradução em língua portuguesa), do autor Greg Keyes, é de 11/11/2014. Keyes, por acompanhar o processo de filmagem da obra cinematográfica do diretor Christopher Nolan – que entrou em cartaz em 7/11/2014 – escreveu como que um livro-bastidor sobre o *thriller* de ficção científica.

3. *The Nightmare Before Christmas (O estranho mundo de Jack)*

Segundo exemplo diverso da simples transposição filme / livro: Tim Burton, atualmente famoso diretor norte-americano, escreveu um poema em 1982, que acabou por se tornar uma obra cinematográfica em 1993. Enquanto isso, a obra literária *Tim Burton's The Nightmare Before Christmas: The Film, the Art, the Vision*, possui versão escrita por Frank T. Thompson no mesmo ano. A versão sobre a obra fílmica de Burton, da editora nova-iorquina Hyperion, porém, é de 2002.

“Não podemos nos esquecer de que todas as mídias atualmente se cruzam.” O ponto de partida para o crítico e jornalista é o de que uma história pode perpassar muitos meios. Em outras palavras: tudo hoje é um círculo, assim, a história pode rodar para um público muito maior. “Arte é produto. E esse produto precisa girar para render novos produtos.” Por mais que muitos insistam no contrário, toda arte é comercial. Assim o são livros e filmes principalmente.

“Por que, se não vende, como sobrevive?”

E finaliza seu pensamento com o que acredita ser fundamental da adaptação de uma para outra mídia: o respeito sempre por sua essência.