

D.N.A - A dilatação narrativa na adaptação da literatura no cinema contemporâneo. Relações entre o filme *Cinquenta Tons de Cinza* (*Fifty Shades of Grey*, 2015) e o livro *Memória Impura* (2012)¹.

Roberto Gustavo Reiniger Neto
Doutorando em Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Universidade Anhembi Morumbi (UAM) – São Paulo – SP

Resumo

Este artigo tem por objetivo abordar um possível lapso bibliográfico existente na adaptação da literatura no cinema contemporâneo. Entre embasamentos narratológicos da teoria do audiovisual e a pouca funcionalidade dos manuais de roteiro, não há uma abordagem prática e assertiva, livre de prerrogativas críticas, que investigue este assunto. Ao analisarmos aqui a adaptação cinematográfica do livro *Cinquenta Tons de Cinza* (*Fifty Shades of Grey*, 2015) e parte do livro *Memória Impura* (2012), apontamos a dilatação narrativa como um elemento que eventualmente pode preencher este espaço e rever conceitos, como os do melodrama clássico, colaborando assim com a teoria e a prática, para transposição da literatura nos roteiros e filmes contemporâneos.

Palavras-chave

Cinema Contemporâneo; Adaptação Literária; Dilatação Narrativa; *Cinquenta Tons de Cinza*; *Memória Impura*.

Texto

“ - Não se preocupe - suspira ele, os olhos nos meus. - Você também dilata”.

Christian Grey, momentos antes de tirar a virgindade de Anastasia Steele em *Cinquenta Tons de Cinza*².

A narrativa cinematográfica contemporânea quando originada de uma adaptação literária, frequentemente sofre com o estigma que a crítica lhe imprime de obra subalterna quando não fidedigna ao seu autor de origem (STAM, 2006). Em tempos de convergências de mídias e teorias, a ficção, vinda dos livros sobrevive, e resiste em seu processo de adaptação no roteiro cinematográfico, mas, falta-lhe ainda, uma metodologia de pesquisa, sobretudo, assertiva, organizacional e prática, capaz de compreender e analisar seu desenvolvimento narrativo. Sob este aspecto, este artigo tem por objetivo os seguintes questionamentos: os dogmas morais do cinema clássico, e sobretudo do melodrama, têm a mesma formatação no cinema contemporâneo, quando originados de um discurso

¹ Trabalho apresentado no GP de Cinema, do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação;

² (JAMES, 2015, p.107);

ficcional preexistente? Teriam os arcos narrativos do cinema clássico, definidos por um início, um clímax e um fim, dado lugar a uma **dilatação** (grifo nosso) dramática, latente e constante na superfície do enredo, para ilustrar os dramas existencialistas e identitários das personagens oriundas da literatura?

No intuito de responder estas questões, em um primeiro momento, será analisado neste texto o filme, de origem literária, *Cinquenta Tons de Cinza (Fifty Shades of Grey, 2015)*³, atentando o quão essas respostas passaram despercebidas devido percalços instaurados pela crítica cinematográfica contemporânea.

Em sua trama, a inocente estudante de literatura Anastasia Steele (Dakota Johnson), às vésperas de sua formatura, decide ajudar sua colega de quarto Katherine Kavanagh (Eloise Mumford) redatora do jornal da Universidade de Vancouver, instituição onde ambas estudam. Gripada, Katherine pede que Anastasia vá até Seattle entrevistar Christian Grey (Jamie Dornan) jovem milionário benemérito de sua universidade, para a última edição do jornal de sua turma. Anastasia, ainda virgem, aos vinte e dois anos, trabalha em uma loja de materiais de construção. Grey, ao contrário, com menos de trinta anos comanda uma multinacional. Controlador e atormentado, ele esconde seu passado: é filho de uma garota de programa, morta por uma overdose de crack. Adotado por uma rica família, ele ainda oculta que é adepto do sadomasoquismo. Apesar de tão distintos, ambos se sentem atraídos durante a entrevista. Ana, parece finalmente disposta a se entregar ao seu primeiro amor. Christian também admite que a deseja, porém desde que dentro de suas preferências sexuais.

Perplexa e ao mesmo tempo seduzida, Ana hesita, mas embarca nesta relação, ainda que nesta trajetória, ela perca sua virgindade sob um universo moral questionável. Steele descobre não só os seus mais obscuros e perversos desejos, como também os desejos e o conturbado passado de Christian Grey.

Há uma trajetória relevante sobre o livro que deu origem ao roteiro deste filme. Em 2011, Erika Leonard James, até então produtora executiva de televisão em Londres, larga sua profissão para dedicar-se ao seu projeto: a publicação de sua primeira ficção *Cinquenta Tons de Cinza (Fifty Shades Of Grey, 2011)*⁴. Entre embates críticos e editoriais que tentavam a denominar como *bestseller*, ficção erótica, ou como sua própria autora prefere, “um romance provocativo” (JAMES, 2017, tradução

³ *Fifty Shades Of Grey*. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2322441>>. Acesso em: 14 mai. 2017;

⁴ Sob o pseudônimo de E.L. James, neste mesmo ano, esta seria a primeira parte de sua trilogia homônima, posteriormente lançada, ainda composta pelos livros *Cinquenta Tons Mais Escuros (Fifty Shades Darker, 2011)* e *Cinquenta Tons de Liberdade (Fifty Shades Freed, 2011)*;

nossa)⁵, a indústria cinematográfica logo tratou de levá-la para as telas. Sob os comandos da produção e distribuição da *Focus Features* e *Universal Pictures*, o livro de E.L James passou pela adaptação da roteirista Kelly Marcel, até chegar à direção de Sam Taylor-Johnson. Lançado em 2015, o filme *Cinquenta Tons de Cinza*, até teve um desempenho comercial considerável, atingindo um faturamento mundial considerável, originando uma série de subprodutos, marcas licenciadas (WYATT, 1994) e reedições de seu livro de origem.

Porém, frente ao lapso metodológico o qual aqui se fez referência, a crítica logo tratou de entrar em ação ao dar conta que os cento e vinte minutos de filme exibidos não eram nem um pouco fiéis ao seu texto de origem. Os conflitos existenciais e identitários dos protagonistas em seus meios sociais, verbalizados ora por seus eu líricos, ora por seus inconscientes, dão lugar a uma *mise-en-scène* inquietante, que trazem para a superfície da atuação, tanto de Dakota Johnson, quanto de Jamie Dornan, um silêncio mais do que incômodo⁶ Tal adaptação não agradou a crítica, que não mediu esforços em desconsiderar esse silêncio, e ver apenas suas imagens como uma “espetacularização pornográfica de autoajuda”⁷, atribuindo ao filme o título de pior lançamento do ano de 2015.

Anastasia Steele, possui uma funcionalidade própria. Em seu livro de origem, ela fora criada com inúmeros aparatos interdisciplinares, intertextuais com outras formas de arte, que perpetuaram quando transpostos ao cinema, possibilitando novos olhares, ainda pouco investigados, para esta modalidade de funcionamento e desenvolvimento narrativo. Não se trata de um recurso exclusivo dessa ficção, inúmeras publicações atuais, inclusive nacionais, possuem esses mesmos elementos, que quando bem trabalhados poderão até se sobrepor ao estaque crítico anteriormente citado, colaborando com a investigação acadêmica e com a prática da adaptação da literatura no cinema.

Para a constatação da funcionalidade desses aparatos, e complementação da primeira análise anteriormente citada, Anastasia Steele, terá aqui parte de seu desenvolvimento narrativo comparado ao de Livia, protagonista do conto *Folhas Secas de Outono*, do livro *Memória Impura* (2012)⁸, de Luiz Vadico⁹. Trata-se de uma coletânea de treze contos ambientados na Antiguidade. Neles, mais do que contextualizar, a História é empregada como *habitat* de suas personagens, que neste, expõem seus dramas e conflitos existencialistas ao longo de todo o livro. Identidades pré-concebidas do

⁵ JAMES, E.L. *Fifty Shades Of Grey*. Disponível em : <<http://www.eljamesauthor.com/>>. Acesso em: 13 mai. 2017;

⁶ Como questiona o crítico Roberto Sadovski em seu ensaio. Uol Entretenimento. **Cinquenta Tons... de confusão, já que o filme-fenômeno não diz a que veio**. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/02/11/cinquenta-tons-de-confusao-ja-que-o-filme-fenomeno-nao-diz-a-que-veio.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2017;

⁷ Folha Ilustrada. **50 Tons de Cinza é livro de autoajuda**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1460628-50-tons-de-cinza-e-livro-de-autoajuda-diz-academica.shtml>>. Acesso em: 24 jun. 2017;

⁸ VADICO, Luiz. **Memória Impura**. Disponível em: <<https://goo.gl/5dPYzo>>. Acesso em: 21 mai. 2017;

⁹ Mestre e Doutor em Múltiplos pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Luiz Vadico traz em seu repertório sete livros publicados, sendo quatro ficções: *Maria de Deus* (1999), *Memória Impura* (2012), *Noite Escura* (2013) e *Fábulas Cruéis* (2016); além de três produções acadêmicas *Filmes de Cristo: Oito aproximações* (2010), *O Campo do Filme Religioso: Cinema, Religião e Sociedade* (2015), *Cinema e Religião: Perguntas e Respostas* (2016);

gênero épico, como as de reis, rainhas, servos e soldados, dão lugar a seres humanos, de carne e sangue, que se revelam e sobrevivem, em meio à desejos e culpas do passado, ainda que impuros, mas, transpostos de suas memórias aos conflitos e ações do presente que os cercam. Tratam-se de memórias intimistas que abduzem o leitor a ver e vivenciar em si as feridas abertas nos enredos, ainda que em uma fusão lírica e sensível, mas dolorosa, ainda que somente após a leitura do livro todo, tomemos consciência da catarse estética que a literatura de Luiz Vadico nos trouxe.

Neste epifânico efeito, há uma humanização de sentimentos, de dores e amores, altruísmos e traições, que rompem com dogmas que o tempo histórico ocultou. Esta ruptura temporal dá força às palavras que constroem uma trama com linhas e entrelinhas, figuras de linguagem intertextuais com outros discursos e outras formas de arte¹⁰, que trazem à *Memória Impura* um forte substrato imagético - e por que não, cinematográfico? - ao seu cativante desenvolvimento narrativo.

Em *Folhas Secas de Outono*, Lívía é esposa de Augustus, imperador de Roma. Frente à idade avançada, o casal vive um poderio decadente, e ela, constantemente, reflete sobre seu casamento e sua beleza que o tempo levou. Dona de um eu lírico sôfrego, Lívía gosta de recordar como conheceu seu marido, época em que ele ainda era Otaviano, e não tinha em seu nome o título que lhe fora concebido pelo Senado. Nesta decadência, Augustus ainda vive o luto pela perda de seus netos. Então, o casal decide se afastar de Roma e viajar até Óstia, onde outros servos do império os aguardariam. Estes servos são coordenados por Deodato, secretário de Augustus. Entardece, e após longa e cansativa viagem do casal, Deodato os recebe. Ao acomodá-los para descanso lhes apresenta Diana, nova escrava da família. Lascivamente ela se apresenta para Augustus, ao passo que Lívía se percebe o quão frígida é, demonstrando-se conivente, mas não crente, com um eventual adultério de seu marido. Ao final da noite, tal adultério se concretiza, e em um ímpeto de fúria e ira, Lívía ordena que Deodato envenene Diana.

Dias se passam e a escrava apresenta seu noivo, Sempronius, à família. Assim, a harmonia aparenta ter retomado a convivência do casal de imperadores, embora Augustus não assuma o que cometera, nem Lívía desista do seu plano de matar Diana. Uma epidemia toma conta de todos os servos de Óstia. Aos poucos, todos sobrevivem, exceto Diana que vem a falecer. O casal decide retornar da viagem e Deodato confessa à Lívía que Diana não fora assassinada, e sim acometida por um surto histórico. Ela acreditava que a morte a qualquer momento lhe levaria desde que ficara doente, desconfiava que seria vítima de envenenamento, e desde então deixou de se alimentar. Lívía alegre-se com a notícia, sente-se mais bela, e retoma assim o cotidiano de seu império ao lado de

¹⁰ Inúmeras são as alusões, das personagens de *Memória Impura*, a elementos como a música antiga e a mitologia grega. Além das artes plásticas de Sir Lawrence Alma-Tadema, que como um prólogo, ilustram o início de cada conto;

Augustus. Sua trama arrebenta dogmas e valores esperados da História Antiga (LYRA in. VADICO, 2012, p. 10), lhe enriquecendo imagetivamente, deixando-a com um potencial latente para a adaptação cinematográfica.

Descobertas sexuais, crises existenciais e identitárias conduzem os dramas das protagonistas de *Cinquenta Tons de Cinza* e *Folhas Secas de Outono*. No âmbito da escrita, ambas as conduções ocorrem sobre o substrato comum da intertextualidade e da interdisciplinaridade. Mas dentro do recorte aqui proposto, como analisá-las narrativamente sem nos deixarmos tomar por prerrogativas teóricas e críticas, como o ocorrido como Anastasia Steele no filme de Sam Taylor-Johnson? Antes, ainda vale aqui um enfoque histórico sobre esta questão.

Não é de hoje que esse estigma surge e marca sua interferência no desenvolvimento crítico e teórico sobre a análise narrativa escrita. Já no século XVI, obras literárias oriundas da antiguidade clássica e da mitologia necessitaram de uma adequação textual para serem encenadas com acompanhamento musical e assim adentrarem o universo da ópera (THOMASSEAU, 2005). No século XVIII, teatro, literatura e outras formas de artes embarcam em um longo processo de transformação surgido na instauração da Revolução Francesa. O teatro aristocrático foi suprimido pelo advento do teatro burguês. No ímpeto de popularizar o seu discurso, dramaturgos desta nova fase simplificaram textos de sua autoria, ou adequaram obras literárias, a um discurso de situações dramáticas claras e bem definidas, acompanhadas de músicas em suas encenações, visando uma fácil compreensão deste novo mercado consumidor que se formava. Surgia assim o gênero melodramático, dono de um potencial didático das massas e estabelecedor da moral burguesa.

Dentro de uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos, o melodrama, durante todo o século de sua formação iria permanecer neste estatuto ambíguo,

(...) ao mesmo tempo amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores da literatura que raramente, a seu respeito, abandonaram o tom de ironia condescendente e de ridicularização sistemática (THOMASSEAU, 2005, p.14).

Desde então, sua nomenclatura, para a crítica, já possuía um cunho pejorativo. Ainda que a segunda geração de dramaturgos deste ciclo tenha passado a ser integrada por escritores que levavam aos palcos e às páginas os mesmos assuntos, e as mesmas obras. O quão a escrita ficcional fora mantida, ou submetida à formatação melodramática teatral passou a ser um dos elementos de força motriz para a crítica da época. Essa instável sublimação entre a crítica, a literatura e a cena, gradualmente, passou a contaminar também o trânsito de informações narrativas entre as páginas de

um livro e as telas do cinema. Nesta época, traços da adaptação literária já podiam ser constatados em uma das primeiras produções cinematográficas dentro deste conceito: o curta-metragem *A morte de Nancy Sykes* (*Death of Nancy Sykes*, 1897)¹¹, cuja origem remete ao livro *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens (CAMPOS, 2007).

Ao retomarmos a crítica e a teoria cinematográfica contemporânea, nos deparamos com uma série de fatos que comprovam a expansão destes conflitos. Há autores que justificam de fato a interferência do advento tecnológico sobre o aparato cinematográfico, enquanto fator responsável por transformações da linguagem audiovisual (MANOVICH, 2001)¹². Entram nesse escopo convergente, estudos sobre o advento de novas mídias e o hibridismo de linguagens (JENKINS, 2009). Neste recorte, há também autores que conduzem seus estudos sob a óptica da recepção e as reverberações sociais do espectador (CRARY, 2012), e há os que ainda insistem em sustentar um horizonte teórico e hermético, numa taxonomia clássica do audiovisual contemporâneo (ALTMAN, 2000).

Esta última questão, em especial, quando aplicada à adaptação da literatura no cinema pode melhor ilustrar os conflitos inicialmente aqui expostos. De um lado, os manuais de roteiro embarcam no mercado editorial, não propõem uma solução efetiva para esta questão (HOWARD; MABLEY, 1999, p. 38), e assim, parecem não ter uma adesão efetiva do meio acadêmico. Do outro, a teoria do audiovisual por vezes recorre à narratologia da literatura clássica, abrindo mão da aplicação da imagem cinematográfica em seu embasamento (GAUDREAU; JOST, 2009). Patrick Cattryse, em seu artigo *The protagonist's dramatic goals, wants and needs* resume esse lapso bibliográfico ao afirmar que

(...) embora os manuais de roteiro, de um lado, e os estudos acadêmicos sobre a narrativa cinematográfica de outro, lidem com a narração de histórias, o que os dois têm conseguido fazer é ignorar um ao outro por décadas. [...] Do ponto de vista profissional, o jargão acadêmico é frequentemente muito sofisticado e nada prático. Do ponto de vista acadêmico, a terminologia do praticante é considerada imprecisa e confusa. No entanto, fazer a ponte entre teóricos e os profissionais beneficiaria ambas as partes (CATTRYSE, 2010, p. 84, tradução nossa).

Neste lapso, a crítica contemporânea encontra espaço para enfatizar o seu discurso frente ao filme que tenha o seu roteiro adaptado da literatura. A tecnologia reformulou a cinematografia e a narrativa audiovisual, mas contraditoriamente, alega-se que se o filme não é fiel ao seu livro de origem, sua qualidade seria questionável. Não teríamos, neste contexto, uma exigência, semelhante

¹¹ *Death of Nancy Sykes*. *IMDB - Internet Movie Database*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0215705>>. Acesso em: 14 mai. 2017;

¹² Em uma trajetória historiográfica, Lev Manovich em *The language of new media* (2001) vai da cinematografia de Vertov até o código binário, gene da imagem digital contemporânea, para embasar tal constatação;

ao trânsito de informações entre a escrita e a cena teatral, que marcou a gênese melodramática ainda no século XVIII? A teoria do audiovisual, se quer coesa internamente sobre este tema, torna-se submissa e conivente com tais dogmas críticos, pouco abordando a presença da literatura no roteiro cinematográfico contemporâneo¹³, ou dando ênfase nestes estudos à outros recortes que não abordam efetivamente sua análise narrativa.

Não caberia à teoria do audiovisual superar este estanque crítico-qualitativo, e ir além de meras constatações como a teatralidade, de Sarrazac (SARRAZAC, 2013)? Até porque esta teatralidade, oriunda do palco ou mesmo da ficção escrita, torna-se altamente questionável quando simplesmente ligamos uma câmera para gravar imagens: palco, coxia e o distanciamento brechtiano, diegeticamente mergulham na *mise-en-scène*, e de lá, são audiovisualmente ressignificados, não retornam à ribalta. A imagem cinematográfica pode até não verbalizar o eu lírico da personagem de origem literária, mas, acredita-se aqui, que esse recurso possa ser promovido a mesma autarquia a qual outros recursos do cinema clássico foram colocados, e interferir assim, assertivamente nos estudos e no desenvolvimento da narrativa audiovisual adaptada.

Esta funcionalidade de elementos da literatura no cinema, bem como as intertextualidades que estes promovem com outras formas de arte, como citado nas ficções analisadas anteriormente, estão presentes no livro *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), e no artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), de Robert Stam. Nestas publicações, Stam busca uma linguagem alternativa para falar sobre a adaptação de romances no cinema. A intertextualidade, atrelada à fidelidade, ou não, de um filme ao seu livro de origem cria uma obra coletiva, de múltiplos autores, coexistente às outras criações. Fato que permite uma análise narrativa aberta e longe de horizontes autorais, que passa a ver a adaptação como uma matriz colaborativa sobre produções culturais então niveladas e igualitárias.

Retomemos as protagonistas anteriormente citadas. Entre Livia e Anastasia Steele, há um denominador comum que pode aqui diagnosticar novos indícios, ainda pouco investigados, no desenvolvimento narrativo contemporâneo. Há a descrição do corpo, quando ambas isoladas, ao lado de seus coadjuvantes, se tocam ou são tocadas. Seja em *Folhas Secas de Outono*, quando Livia sente em seu corpo a friagem e a velhice lhe acometer, ao ver seu marido Augustus sentir-se atraído por Diana, escrava apresentada ao casal. Ou seja, em *Cinquenta Tons de Cinza*, quando mesmo sem sexo, Anastasia acorda após sua primeira noite com Christian Grey, e ela hesita em entregar-se ao relacionamento, mas sente vontade de beijá-lo, quando ele lhe toca os lábios.

¹³ Falta à teoria contemporânea do audiovisual assumir que a ficção escrita também tratou de se adequar e sobreviver à convergência de mídias e mutações da linguagem audiovisual. Caso contrário, *e-books*, *fanfictions* e mesmo filmes adaptados de livros não movimentariam o atual mercado comercial;

Sob o olhar da literatura, *Cinquenta Tons de Cinza e Folhas Secas de Outono* não possuem um arco narrativo claro e crescente que anteceda estes momentos de contato físico e faça nos considerá-los a causa do clímax nos enredos. Mesmo que neste recorte busque-se uma motivação das personagens (TOMACHEVSKI, 1982, p. 184), as informações ainda não são claras. Tanto Luiz Vadico, quanto E.L. James, constroem personagens que verbalizam o inconsciente, mas que fazem de seu eu lírico um meio de descrever também a incompatibilidade com os corpos que habitam. Temos assim um discurso de impacto, que provoca uma suspensão espaço-temporal (LYRA in. VADICO, Op. cit., p.5) e dilata conflitos existenciais para a superfície do tempo presente, constantemente durante todo o enredo. Neste efeito, as intertextualidades tanto aqui enfatizadas, aderem à função de ambientar visual e sonoramente, uma essência imagética de suas páginas.

No livro de E.L. James, desde o início da narrativa, Anastasia Steele declara ser insatisfeita com sua aparência:

Encaro a mim mesma no espelho, frustrada. Maldito cabelo, que simplesmente não me obedece [...] estou tentando amansar meu cabelo com a escova. *Não devo dormir com ele molhado. Não devo dormir com ele molhado*¹⁴. Recitando várias vezes esse mantra, tento, mais uma vez, escová-lo até domá-lo. Reviro os olhos exasperada, e fito a garota pálida de cabelo castanho e olhos azuis grandes demais para o rosto que me devolve o olhar, e desisto (JAMES, 2015, p. 7).

Até então a personagem não nos é apresentada. Tão pouco qual sua época, seus objetivos e motivações. A narrativa durante um longo período ressalta sua instabilidade identitária no meio em que vive, enfatizando apenas sua submissão à colega de quarto, Katherine Kavanagah. Steele a considera como um padrão de beleza, moral e conduta inatingíveis, até porque Kate é constantemente almejada pelos homens, e vem de uma família rica e bem estruturada. Anastasia, ao contrário, mantém um contato mais afetivo com seu padrasto¹⁵ do que com sua própria mãe, neste momento, casada com o quarto marido.

Ainda no livro de James, no primeiro contato entre Anastasia e Christian, durante a entrevista que ela realiza para o jornal de Kavanagah, mais do que diálogos registrados enfatizando uma eventual relação amorosa que dali possa surgir, a narrativa opta por ressaltar a descrição de elementos intertextuais que compõem o espaço por onde a instabilidade identitária da protagonista passa

¹⁴ Em termos de editoração, no livro de E.L. James, a escrita em itálico é adotada para ressaltar o conflito da personagem entre o seu eu lírico e seu inconsciente;

¹⁵ O segundo marido de sua mãe;

(...) há um mosaico formado por pequenas pinturas, trinta e seis quadrinhos compondo um quadrado. São excepcionais: uma série de objetos corriqueiros pintados com detalhes tão precisos que parecem fotografias. Dispostos juntos são de tirar o fôlego. - Um artista local. Trouton¹⁶ - diz Grey ao cruzar com o meu olhar (JAMES, 2015, p.11).

Esta instância narrativa imagética descrita no enredo de James ressalta também que Steele desenvolverá seu conflito frente a outro sujeito de identidade em crise existencialista, não necessariamente dentro dos arquétipos de um antagonista, ou protagonista da narrativa clássica. Há quem ache romântico o café que o casal marca um dia após a entrevista. Mas lembremos que o casal não se beija após o encontro e Christian ainda deixa claro: “ - Não, Anastasia. Eu não quero saber de namorada” (JAMES, 2015, p. 46). Apesar de galanteador, Christian a enche de presentes. Anastasia, nem um pouco romântica, liga para ele bêbada durante sua festa de formatura, rejeitando tudo o que ganhara. Pouco se explica como, mas Christian atravessa a cidade, e a leva bêbada para o hotel em que está hospedado. Christian dorme, mas não transa com Anastasia, manda servirem seu café da manhã, lhe comprarem roupas e lingerie limpas, e quando volta da musculação, ele a acorda. Chegamos assim, em *Cinquenta Tons de Cinza*, em sua versão escrita, no momento de contato físico, do toque corporal aqui investigado.

Temos o par romântico da trama, isolados do contato social, fato que em uma narrativa clássica, os isentaria de manter uma performatividade, ou ocultação de seus caracteres. Ao final dessa espécie de arco narrativo, verdades se restabelecem, tudo, enfim, retorna a uma ordem cujo equilíbrio havia sido rompido (THOMASSEAU, 2005, p. 35). Mas ainda estamos no começo do enredo. Aqui, o jogo cênico das personagens permanece, e não parece buscar um resultado, ou ainda criar uma performance delimitada, com início, meio e fim, entre simulacros e simulações (BAUDRILLARD, 1991) que dite ou subverta dogmas políticos, ou sociais. Não há espaço para “comportamentos e linguagens fortemente codificados e imediatamente identificáveis” (THOMASSEAU, 2005, p. 39). Temos basicamente corpos. Corpos que exprimem uma inadequação entre suas superfícies e o que dilatam de seus inconscientes, de seus passados e de suas memórias para o presente da trama. O dialogismo que seria de senso comum à todos os envolvidos dá lugar a uma ambivalência mímica do corpo (BHABHA, 2013)¹⁷ que age sobre seu signo, mas imprime no enredo um outro significado. Esta ambivalência torna-se uma estrada para que a dilatação das personagens se sustente, latente e

¹⁶ Amiga íntima de E.L. James, Jennifer Trouton é uma consagrada artista plástica irlandesa que emprega em suas obras o estilo *trompe l'oeil*, enfatizando assim, o inconsciente da protagonista de *Cinquenta Tons de Cinza* que é trazido para a superfície da trama ao longo da narrativa. ‘I’m the secret painter in *Fifty Shades of Grey*’. *Mail One*. Disponível em: <<https://goo.gl/FXt60k>>. Acesso em: 22 mai. 2017;

¹⁷ Há quem possa considerar o livro *O Local da Cultura* (2013), de Homi Bhabha, somente um estudo social e antropológico. Mas os conceitos de Robert Stam anteriormente citados, enfatizam aqui a intertextualidade e interdisciplinaridade que Bhabha também aplica na crítica literária de seus estudos;

constante, e percorrendo todo o desenvolvimento narrativo, criando imagens, ou rubricas imagéticas onipresentes em toda a história.

No livro de James, mais precisamente no momento em que Christian vai acordar Anastasia já é possível constatar este efeito. Ao passo que se procura construir sua boa índole em ter salvo a jovem inocente, quando ele afirma: “se eu não tivesse ido buscá-la, você provavelmente agora estaria acordando na cama do fotógrafo¹⁸, e, pelo que me lembro, não estava muito entusiasmada em vê-lo fazer a corte” (JAMES, 2015, p. 64); há um contraponto imagético de Anastasia, descritivo de seu corpo, “Ele cerra a mandíbula, mas continua com o rosto impassível” (JAMES, 2015, p.65). E um contraponto discursivo em sua fala, que já revela traços de suas preferências sexuais, “Bem, se fosse minha, você ficaria uma semana sem conseguir sentar depois do que aprontou ontem” (JAMES, 2015, p.65). Essas informações são relatadas em um único diálogo, e por si só, já não permitem o defini-lo como uma personagem melodramaticamente clássica.

Ainda, no isolamento espacial em que o casal se encontra, cria-se um efeito semelhante sobre Anastasia Steele. Há a jovem que quer manter sua inocência e sua virgindade ao tentar questioná-lo, “- A gente não...? - sussurro, a boca seca de aflição ao não conseguir completar a pergunta. Olho para as minhas mãos” (JAMES, 2015, p.64). Mas esta mesma jovem também deixa expandir de seu inconsciente a oportunidade de iniciar sua vida sexual, ainda que fora dos padrões morais, quando ela pensa: “Enrubescço diante da imprevisibilidade do meu inconsciente, que está saltitando todo feliz diante da ideia de pertencer a Grey” (JAMES, 2015, p. 65). Esta ambivalência mímica, que vai se manter dilatada e constante ao longo do livro todo, ganha força e passa a descrever o silêncio seguinte da ação.

(...) Ele aperta os olhos, e então abre um sorriso malicioso. [...] É fascinante, porque o sorriso dele é muito raro. [...] Ele inclina a cabeça para o lado ainda sorrindo. Minha pulsação se acelera, e meu cérebro se esqueceu de ativar quaisquer sinapses para me fazer respirar. O sorriso dele aumenta, e ele estica o braço e passa o polegar pelo meu rosto e pelo meu lábio inferior. [...] Meus hormônios estão enlouquecidos. A pele do meu rosto e do meu lábio inferior formiga onde ele passou o dedo. [...] Isso é desejo. A sensação é essa (JAMES, 2015, p. 65-66).

Ao analisarmos *Memória Impura* constata-se que valores semelhantes podem ser encontrados no conto *Folhas Secas de Outono*. Fato é que Lívia, a protagonista da trama, já demonstra no início do conto também não estar feliz com sua aparência, com sua beleza que o tempo levou, ao se questionar: "Porque tarda a morte quando a beleza já me abandonou? Deixou-me alguns resquícios... fragmentos de outrora... Antes nada tivesse deixado" (VADICO, 2012, p.131). Mas seu discurso

¹⁸ José, fotógrafo e estudante de engenharia. Apaixonado por Anastasia, mas rejeitado por ela. Apenas bons amigos. No dia da festa, alcoolizado, ele tentou beijá-la à força, mas fora impedido por Christian, quando o mesmo chegou ao local;

envereda pela influência do império de Roma em sua formação, e pelo saudosismo do início de sua relação matrimonial. Não há vestígios de qualquer crise conjugal que a abale. Pelo contrário, ela enfatiza o companheirismo de Augustus, e os malefícios que a idade lhe traz, ao recordar: "Chegamos a Óstia bem ao fim de tarde. Aparvalhados com tantos solavancos que sentimos na carruagem [...] eu parecendo frágil e amada, agasalhada nos braços de meu esposo" (VADICO, 2012, p. 132). Neste entremeio, pouco se explica sobre o luto de Augustus, por seus netos, sobre a atual situação do império mantido pelo casal, ou sobre o passado de Deodato na família, torna-se mais importante dilatar o desconforto de Lívvia com sua aparência para que Diana seja inserida na trama, e este conflito sustenta a protagonista até o final de *Folhas Secas de Outono*. Enquanto Diana serve Augustus, Lívvia toca o próprio corpo e descreve suas sensações.

(...) Instinto e gesto: passei a mão pelos meus seios, murchos e sem graça; pela cintura, ainda fina; pelo rosto, mole e sem vida... Augustus não viu nenhum dos meus gestos, ele só viu a ela. Reclinei-me ainda mais no divã, pois a vida como que me abandonava. Sentia-me como uma folha de árvore, ressequida e marrom, repousando sobre a relva naquele momento outonal, e os doces raios amarelos do sol não me confortavam em meu imenso abandono... Enfeitava-me apenas da delicadeza da luz daquela tarde, mas nem se tivesse estrelas por tiara Augustus teria me deitado o olhar. Estranho esse poder que os homens têm, que nos faz sentir menor do que realmente somos... Eu era o império e a sua causa... E uma serva tinha a atenção do senhor do mundo (VADICO, 2012, p. 133).

Pensemos agora nas descrições físicas aqui apresentadas, por E.L. James e Luiz Vadico, sob a óptica da teoria do audiovisual. Apesar dos embates existentes entre as produções acadêmicas e os manuais de roteiro, ambos possuem um ponto comum que antecede as relações da adaptação literária. Em ambos os campos, há um tônica descritiva que deve conduzir a formatação textual do roteiro cinematográfico. O que torna “possível entender como roteiro a descrição da história na ordem narrativa, [...] a indicação sumaria, na ordem da história do contexto, das relações, e dos atos que reúnem as diversas personagens” (AUMONT, 2012, p. 115). O roteiro cinematográfico também seria organizado segundo “uma unidade de ação [...] composta por cenas, determinadas pelas alterações do espaço e a participação das personagens” (COMPARATO, 2000, p. 25-26). Não estariam essas ações descritas de forma clara e direta nos trechos dos livros aqui apresentados?

A essência imagética que sobrepõe ações físicas aos diálogos, surge de uma dilatação narrativa dada aos conflitos existencialistas e identitários da trama, trata-se de um mecanismo considerado aqui, gradualmente tendência na literatura contemporânea. Mecanismo este que chega ao processo de adaptação do roteiro cinematográfico, e deste origina um filme nem melhor, nem pior

que o seu livro de origem, mas sim uma obra que deve considerá-lo como uma matriz colaborativa no meio das produções culturais¹⁹.

O caráter que a crítica impôs ao filme *Cinquenta Tons de Cinza* qualificando-o como uma espetacularização pornográfica, deveria aqui, atentar-se para as ações físicas nele apresentadas. É fato que não há como transcodificar fidedignamente para imagem todas as indagações que a versão de Anastasia Steele, de E.L. James, faz. Mesmo que haja uma supressão temporal, dramática, ou discursiva, e uma reorganização da linearidade narrativa, Sam Taylor-Johnson e Kelly Marcel, diretora e roteirista do filme, souberam manter a ambivalência mímica de Anastasia Steele e Christian Grey. Em especial na cena supracitada, que trouxeram do livro. No filme, apesar da cena ser efêmera²⁰, é no seu quase silêncio, e na potência de sua imagem, que se enfatiza, um dos inúmeros momentos, em que há a dilatação para a superfície das sensações físicas e dos conflitos psicológicos das personagens.

Reitera-se aqui, mais uma vez, que esta dilatação é sustentada e transcorrida em toda narrativa sob um fluxo intertextual, e interdisciplinar. Diversos elementos como a música; de Beyoncé à Villa-Lobos, a mitologia grega, a literatura inglesa; de Thomas Hardy, e a pintura *trompe l'oeil* surgem tanto no livro, quanto na encenação do filme, para enfatizarem o corpo. Nele, há uma interação com o próximo, mas há também um conflito individual e próprio de cada um, livre de valores e prerrogativas morais. Este existencialismo, que no livro só era até então descrito pela linguagem escrita, agora no cinema, sobretudo contemporâneo, torna-se um discurso polifônico, não necessariamente verbal, ou sonoro, mas acima de tudo imagético, dilatado e de amplo espectro.

Aqui esse discurso nos leva a refletir e ir além da didática melodramática. A moral e o final feliz, desde a literatura até o cinema, agora dão espaço para o corpo e suas ações físicas contar uma história, ainda que nesta, nos tenha restado apenas a função de presenciar tal cena, ou narrativa, efêmera e performática (BUCI-GLUCKSMANN, 2006)²¹. Tornar a pesquisa da adaptação da literatura no cinema submissa à crítica contemporânea, que ainda insiste em exigir uma fidelidade ao seu discurso de origem, é impedir também o seu desenvolvimento científico de enxergar a necessidade de um repensar teórico²². Impede-se assim também a realização audiovisual de pontuar ou construir uma metodologia prática de se levar uma narrativa das páginas às telas como muito se explorou, ainda se explora, e se explorará, ao longo da trajetória do cinema.

¹⁹ Op. cit. p. 7;

²⁰ JAMES, 2015, Op. cit. p.11. Disponível em: <<https://goo.gl/00QTHZ>>. Acesso em: 23 mai. 2017;

²¹ Como a cena em que Christian e Anastasia finalmente praticam a dominação e o sadomasoquismo. Disponível em: <<https://goo.gl/dExHnu>>. Acesso em: 23 mai. 2017;

²² Como Hans Ulrich Gumbrecht propôs para a própria teoria literária em *Lendo para a Stimmung? - Sobre a ontologia da literatura hoje*. Disponível em: <<https://goo.gl/X8UXZZ>>. Acesso em: 23 mai. 2017;

Para enfatizarmos essa conclusão, ressaltamos mais uma vez que na adaptação literária no cinema, a dilatação não é, e nem deve ser pensada como, um recurso exclusivo aplicado do livro ao filme *Cinquenta Tons de Cinza*. Enxergar o potencial imagético que a dilatação do conflito individual e existencialista tem aliado às ações físicas descritas na narrativa tem também uma funcionalidade prática, e pode inserir seu estudo no esforço de considerar a criação artística também como um processo de experimentação científica.

Quando nos deparamos com denominadores comuns entre os textos de E.L. James e Luiz Vadico, podemos nos tornar mais próximos de efeitos que a dilatação narrativa pode oferecer para o processo de adaptação da literatura no roteiro cinematográfico. Considerando *Folhas Secas de Outono*, como uma amostragem do livro *Memória Impura*, nos deparamos com a subversão de valores e arquétipos históricos, prerrogativas teóricas clássicas. Temos um exercício estético, “não só um estilhamento do gênero épico [...] mas a própria revelação do humano, dos seus desejos, de suas culpas e de seus gestos tortuosos para dar uma resposta para a vida” (VADICO, 2012). Temos uma narrativa ainda pouco, ou não alvejada, pela crítica que traz valores tão questionadores quanto de uma produção hollywoodiana, aonde o individualismo e o existencialismo dilatam valores constantes ao longo de todo enredo. Nessa narrativa bastam as ações físicas dos corpos de suas personagens em concomitância com esses valores para que o arco narrativo clássico ceda, e a força dessa ambivalência conduza esses sujeitos pelo espaço, criando imagens de latente essência cinematográfica, abrindo novos horizontes de reflexões teóricas e práticas que podem enriquecer o universo audiovisual da adaptação literária, ainda sob esses horizontes, pouco explorados.

Referências Bibliográficas

ALTMAN, Ricky. **Los generos cinematograficos**. Barcelona: Ed. Paidós, 2000;

AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. Campinas: Ed. Papyrus, 2012;

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1991;

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2013;

BUCCI-GLUCKSMANN, Chistine. **Estética de lo efímero**. Trad. Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena Libros, 2006;

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007;

CATTRYSSE, P. **The protagonist's dramatic goals, wants and needs**. Journal of Screenwriting. Disponível em: <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Article_id=8446/>. Acesso em: 13 mai. 2017;

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Tradução Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012;

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 5a ed. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000;

Death of Nancy Sykes. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0215705/>>. Acesso em: 14 mai. 2017;

Fifty Shades Of Grey. **IMDB - Internet Movie Database**. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt2322441/>>. Acesso em: 14 mai. 2017;

Folha Ilustrada. **'50 Tons de Cinza' é livro de autoajuda**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1460628-50-tons-de-cinza-e-livro-de-autoajuda-diz-academica.shtml>>. Acesso em: 24 jun. 2017;

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. UnB, 2009;

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Lendo para a Stimmung?** - Sobre a ontologia da literatura hoje. Disponível em: <<https://goo.gl/X8UXZZ>>. Acesso em: 23 mai. 2017;

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e Prática do Roteiro: Um guia para escritores de cinema e televisão**. 2a ed. São Paulo: Ed. Globo, 1999;

'I'm the secret painter in Fifty Shades of Grey'. **Mail One**. Disponível em: <<https://goo.gl/FXt60k>>. Acesso em: 22 mai. 2017;

JAMES, E.L. **Fifty Shades Of Grey**. Disponível em : <<http://www.eljamesauthor.com/>>. Acesso em: 13 mai. 2017;

_____. **Cinquenta Tons de Cinza**. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2015;

_____. **Fifty Shades Of Grey**. New York: Vintage Books, 2011;

JENKINS, Henry. **Cultura de Convergência**. Tradução Susana Alexandria. 2a ed. São Paulo: Ed. Aleph, 2008;

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Massachusetts: MIT Press, 2001;

SADOVSKI, Roberto. Uol Entretenimento. **Cinquenta Tons... de confusão, já que o filme-fenômeno não diz a que veio**. Disponível em: <<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2015/02/11/cinquenta-tons-de-confusao-ja-que-o-filme-fenomeno-nao-diz-a-que-veio.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2017;

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Trad. Profa. Dra. Silvia Fernandes. Disponível: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531/68222>>. Acesso em: 13 mai. 2017;

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

_____. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 13 mai. 2017;

THOMASSEAU, J.M. **O Melodrama**. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005;

TOMACHEVSKI, Boris. **Teoria de la literatura**. Madrid: Ediciones Akal, 1982;

VADICO, Luiz. **Memória Impura**. Disponível em: <<https://goo.gl/5dPYzo>>. Acesso em: 21 mai. 2017;
_____. São Paulo: Ed. Novo Século, 2012;

WYATT, Justin. **High Concept**: Movies and marketing in Hollywood. Austin: University of Texas Press, 1994;

Referência Filmográfica

Cinquenta Tons de Cinza (*Fifty Shades of Grey*). Direção: Sam Taylor-Johnson, Roteiro: Kelly Marcel, Produção: Michael de Luca, Intérpretes: Dakota Johnson, Jamie Dornan, Jennifer Ehle e outros. Universal Pictures, 2015, DVD, 125 min., som, cor.