

Literatura e cinema: diferentes linguagens, diferentes mensagens? Uma análise do livro *Tarântula* e do filme *A pele que habito*

Literature and cinema: different languages, different messages? An analysis of the book *Mygale* and the film *The Skin I Live In*

Débora Joice de Sales Leite*, **Jucelino de Sales****

**Universidade Brasília (UnB)*

***Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF)*

Resumo: Literatura e cinema têm tentado, ao longo do tempo, desenvolver uma relação de cumplicidade e diálogo. São muitas as obras cinematográficas que adaptam as letras para o universo das imagens. Entretanto, essa relação sempre esbarra na questão da fidelidade, levantada como barreira para a apreciação das adaptações. Este artigo busca tratar sobre a inadequação dessa questão, levando em conta que cada arte se desenvolve de acordo com sua própria linguagem, ao mesmo tempo em que transmite as mesmas mensagens. São analisados o livro *Tarântula*, de Thierry Jonquet, e o filme *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar, demonstrando que apesar da linguagem diferente, a adaptação cinematográfica mantém em sua essência as mesmas discussões trazidas pela obra literária: as questões de identidade de gênero e do machismo.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Adaptação. Identidade de gênero. Machismo.

Abstract: Literature and cinema have attempted, over time, to develop relationship of dialogue and complicity. There are many cinematographic works that have adjusted the letters to the universe of images. Nevertheless, this relationship always comes up against to the issue of fidelity and this has been considered a barrier against adaptation's appreciation. This article seeks to focus about the inadequate of that question, considering that every art which develops following their own language and conveys the same messages, simultaneously. The book *Mygale*, of Thierry Jonquet, and the movie *The Skin I Live in*, of Pedro Almodóvar, are analyzed, demonstrating that despite the different language, the film adaptation keeps in its essence the same discussions introduced by literary works: the gender identity issues and, also, sexism.

Keywords: Literature. Cinema. Adaptation. Gender identity. Sexism.

Introdução

A literatura e o cinema têm tentado, ao longo do tempo, desenvolver uma relação de cumplicidade e diálogo. Essas duas manifestações artísticas não se excluem, não se repelem, ao contrário, são muitas as obras cinematográficas que adaptam as letras para o universo das imagens, ao mesmo tempo em que muitas obras literárias bebem na fonte do cinema. Entretanto, as dificuldades não são poucas quando nos propomos a refletir sobre as relações estabelecidas entre literatura e cinema, principalmente quando o debate é acerca das adaptações de obras literárias em filmicas, já que as linhas teóricas seguem caminhos variados.

A discussão sobre as adaptações cinematográficas sempre esbarra na questão da fidelidade, levantada como barreira para a apreciação dessas obras. Este artigo, então, busca tratar sobre a inadequação dessa questão, levando em conta que cada arte se desenvolve de acordo com sua própria linguagem, ao mesmo tempo em que transmite as mesmas mensagens. Para isso, são analisados o livro *Tarântula*, de Thierry Jonquet, e o filme *A pele que habito*, de Pedro Almodóvar, demonstrando que apesar da linguagem diferente, a adaptação cinematográfica mantém, sim, em sua essência as mesmas discussões trazidas pela obra literária: as questões de identidade de gênero e do machismo.

Optamos por, primeiramente, caracterizar literatura e cinema como manifestações artísticas que compartilham um mesmo objetivo, narrar fatos, ressaltando as características em comum e, principalmente, as particularidades de cada linguagem, para discutirmos a questão da fidelidade em relação ao conteúdo das adaptações cinematográficas. Na segunda parte, apresentamos um resumo breve das obras e personagens que as compõem, buscando semelhanças e também diferenças entre elas, corroborando as ideias discutidas na primeira seção, para na terceira parte do trabalho, discutirmos a ideia de que apesar de linguagens diferentes, as mensagens transmitidas pela obra literária podem se manter na adaptação cinematográfica.

1 Diferentes linguagens...

Para Sergei Eisenstein, “o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes.” (EISENSTEIN, 1934, p. 16). Já para Franz Kafka, só a atividade literária interessa; como ele diz: “tudo o que não é literatura, me aborrece.” (KAFKA, 1964 *apud* AMADO, 2008, p. 20).

O primeiro, grande cineasta soviético. O segundo, um dos escritores mais influentes do século XX. A partir dessas informações, é compreensível as falas de cada um. Sergei defende o cinema, ao passo que Kafka defende a literatura. Entretanto, sem entrar no mérito da discussão entre aqueles que defendem os pontos de vista mencionados, a conclusão é: as duas são grandes expressões da arte, e uma não anula a grandiosidade da outra.

De acordo com Umberto Eco, em entrevista para a revista *Wired*, “a fotografia assumiu uma das principais funções da pintura: retratar a imagem das pessoas. Mas certamente não matou a pintura - longe disso. Libertou-a, permitiu que ela assumisse riscos.” (ECO, 1997 *apud* MARSHALL, 1997).

Da mesma forma, é possível entender a relação entre literatura e cinema. Este assumiu uma das funções da literatura: narrar fatos, mas sem tomá-la para si como exclusividade. Para Flávio Freire e Renata Zaninelli, “o cinema não deseja matar a literatura e sim libertá-la para que o espectador possa realizar outras leituras através da visão do cineasta.” (FREIRE; ZANINELLI, 2008, p. 179); assim, podemos entender que cada arte possui sua grandeza e que uma pode se relacionar com a outra.

A relação entre cinema e literatura é mútua, se inspiram um no outro. Esta, muitas vezes, é ponto de partida para roteiros cinematográficos, ao mesmo tempo em que muitas obras literárias bebem na fonte do cinema. Há laços bem estreitos nessa relação que se baseia numa via de mão dupla.

A partir do momento em que o diálogo entre literatura e cinema se estreitou, as duas manifestações artísticas passaram a ter muitos pontos em comum, conforme explica Ismail Xavier.

Na sua organização geral, o espaço-tempo constituído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] A mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena [...] pode ser aproximada a procedimentos frequentes usados pelo escritor para compor literariamente uma cena qualquer. [...] Em ambos os casos, trata-se da representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese de seus elementos componentes. Em ambos afirma-se a presença da seleção do narrador, que estabelece suas escolhas de acordo com determinados critérios. (XAVIER, 2005, p. 32-33).

Contudo, mesmo compartilhando todas essas semelhanças, Xavier deixa claro que certos elementos, pertinentes a cada linguagem, estabelecem diferenças entre elas. Enquanto a literatura se apoia na expressão das palavras, a matéria básica do cinema é a imagem.

O fato de um ser realizado através da mobilização de material linguístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o “realismo” da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. (XAVIER, 2005, p. 33).

E foi nessa via, reconhecendo semelhanças e estabelecendo diferenças, que, de acordo com Luís de Melo Diniz, “ao descobrir sua dinâmica capacidade de contar histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, [...] cujos enredos têm sustentado o sucesso de muitas produções perante o grande público.” (DINIZ, 2007, p. 5). Adaptar para as telas obras literárias consagradas foi uma maneira, por que não dizer, do cinema legitimar-se como grande arte.

Para João Batista B. de Brito, “o catalisador das relações entre literatura e cinema tinha que ser mesmo a adaptação, ponto nevrálgico em que as duas modalidades de arte se tocam ou se repelem, se acasalam ou se agridem.” (BRITO, 1996, p. 17).

Essa fala resume bem a dicotomia que existe quando o assunto é adaptação. A discussão a respeito da legitimidade de obras cinematográficas que foram adaptadas da literatura rende frutos, ora doces ora amargos. Amantes das letras voltam suas críticas, principalmente, à traição, à deformação e à vulgarização da obra original, trazendo sempre à tona discussões acerca da falta de fidelidade ao texto base. Há aqueles que insistem também na ideia de que a busca por obras literárias anula a criatividade que roteiros originais trazem para o cinema. Por outro lado, muitos críticos afirmam que essa insistência na infidelidade das adaptações é um problema que ignora as diferenças essenciais entre as duas linguagens e que o fato de buscar fontes na literatura não inviabiliza o processo criativo presente nas obras cinematográficas.

Um dos primeiros estudiosos a defender as adaptações foi André Bazin, em seu ensaio *Por um cinema impuro, em defesa da adaptação*, escrito na década de 50. Na época, a adaptação era considerada “o quebra-galho mais vergonhoso pela crítica moderna.” (BAZIN, 1991, p. 84). Ao passo que alguns teóricos e cineastas problematizavam a aceitação da literatura como uma referência para o cinema, desejando que este encontrasse a sua especificidade se distanciando de outras artes, transformando-se, assim em um cinema puro, Bazin acreditava que as adaptações eram meios de expressão do cinema, e o fato de “imitar”

uma manifestação artística tão antiga quanto a história não diminuía a sua grandiosidade.

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão e a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quanto nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. (BAZIN, 1991, p. 85).

Em relação à problemática da fidelidade, Ismail Xavier explica que

[...] livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro [...]. (XAVIER, 2003, p. 62).

Ou seja, para ele, um filme que adapta um texto literário não deve ser avaliado por sua capacidade em repor a linguagem escrita para a fílmica, já que ambas as obras residem em universos diferentes. A fidelidade à obra original não deve ser o critério maior para as críticas a uma adaptação; o que vale mais é a apreciação do filme como uma nova experiência, afinal, são linguagens diferentes.

Robert Stam propõe uma superação da noção de fidelidade em adaptações. Para o estudioso, devemos ir além do conceito de fidelidade, conceito esse difundido ao longo dos anos por uma crítica moralista em relação a adaptações e pelos próprios expectadores que se desapontam quando julgam falha da obra cinematográfica ao que ele, como leitor da obra literária, acredita ser a base da obra, assim como suas características estéticas. (STAM, 2000 *apud* AMORIN, 2010, p. 1734).

O entendimento da literatura e cinema como linguagens diferentes a serviço de um mesmo objetivo – narrar histórias –, é o principal passo que deve ser dado em busca da apreciação de adaptações cinematográficas como releitura, e não cópia, das obras originais. Ainda de acordo com Stam, é necessário começarmos a ver adaptações como leituras, e

esquecermos do pressuposto de que um romance contém uma única “essência” que deve ser transposta para o filme derivado. É preciso considerar a obra literária como um texto aberto, passível de várias leituras, aberto a construção de novos significados. (STAM, 2000 *apud* AMORIN, 2010, p. 1735-1736).

Exigir fidelidade às obras literárias que são adaptadas para o cinema é o mesmo que exigir que todos os leitores tenham uma leitura única e universal dos textos literários, além de esperar que os autores escrevam textos fechados, sem as infinitas possibilidades de interpretação.

Como garantir que a leitura foi fiel àquilo que o autor pensou em transmitir com suas palavras, já que o próprio leitor adapta a leitura à sua vivência e entendimento? Exigir que o cineasta reponha na tela tudo aquilo que foi expressamente dito nas linhas de um livro, é anular a beleza da interpretação, do entendimento próprio.

Para Eugênio de Moraes,

[...] a passagem de uma obra literária para uma cinematográfica possibilita enxergar as propriedades imanentes a dois sistemas de comunicação, suas proximidades e diferenças, suas correlações; permite analisar como um sistema lê o outro, amplia-o ou o reduz, entre outros aspectos. (MORAES, 2013, p. 61).

O cineasta interpreta e dá a possibilidade ao leitor, agora espectador, de reinterpretar sua vivência literária.

Para Xavier, “O lema deve ser ‘ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor’, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.” (XAVIER, 2003, p. 62).

Como “ponto de partida” neste artigo, temos o livro *Tarântula*, de Thierry Jonquet, e como “caminhada” a releitura feita por Pedro Almodóvar na adaptação *A pele que habito*. A análise das duas obras corrobora o entendimento de que elas devem ser apreciadas em suas especificidades, levando em conta as singularidades de cada linguagem.

2 Jonquet e as palavras, Almodóvar e as imagens

Thierry Jonquet nasceu em Paris, França, em 1954, e faleceu aos 55 anos, em sua

cidade natal. Especialista em thrillers, escreveu mais de vinte romances, mas foi com *Tarântula*, sua obra mais aclamada por público e crítica, que alcançou notoriedade.

Na primeira parte do livro, intitulada *A aranha*, temos contato com as personagens da obra. A primeira é o médico Richard Lafargue, cirurgião plástico renomado, apresentado logo nos primeiros parágrafos da narrativa.

Richard Lafargue ia e vinha num passo lento pela alameda atapetada de cascalho que levava ao pequeno lago engastado no bosque que margeava o muro da mansão. [...] Lafargue colheu uma rosa e inalou por um instante aquele aroma adocicado, quase enjoativo, antes de voltar sobre seus passos. [...] Lafargue ergueu os olhos para o andar de cima e seu olhar demorou-se nas janelas dos aposentos de Ève. (JONQUET, 2011, p. 7-8)

A partir desse momento, entramos em contato com Ève, mulher que passa os dias pintando, tocando piano, nua em seu quarto. A relação existente entre os dois não é clara, entretanto, logo no início da narrativa já é possível observar que se trata de uma ligação doentia.

Foi em seguida até o interfone conectado aos aposentos de Ève, apertou o botão e limpou a garganta, antes de berrar, a boca colada na treliça de plástico: – Eu lhe suplico, não demore mais, sua vagabunda! Ève teve um sobressalto violento quando as duas caixas de som [...] repercutiram poderosamente o berro de Richard. Sentiu um arrepio antes de sair sem pressa da imensa banheira redonda para vestir um roupão felpudo [...] (JONQUET, 2011, p. 9)

O relacionamento entre os dois apresenta uma dualidade. O médico gosta de exibir a companheira em festas, presenteá-la com roupas, perfumes e joias, mas, ao mesmo tempo, sente grande prazer ao vê-la humilhada em sessões de tortura sexual que ele próprio agenda para ela.

Viviane, outra personagem apresentada ainda nas primeiras páginas do livro, vive em um hospital psiquiátrico. Ela é filha de Richard.

Uma mulher estava sentada na cama, uma mulher bem jovem a despeito das rugas e dos ombros arqueados. Oferecia o penoso espetáculo de um envelhecimento precoce, que vinha escavar profundos sulcos num rosto,

por sinal, infantil. Os cabelos desordenados formavam um tosão grosso, eriçado de espigas. Os olhos, esbugalhados, revolviam-se. A pele estava cheia de cascas escuras. O lábio inferior tremia espasmodicamente e o torso balançava lentamente, para frente e para trás, preciso como um metrônomo. [...] Richard passou um braço em volta de seus ombros e a puxou para si. [...] – Viviane – murmurou Richard –, Viviane, minha querida... (JONQUET, 2011, p. 16)

Outra personagem é Alex Barny, foragido da polícia, que passa os dias escondido em um sítio, depois de assaltar uma agência bancária e matar um policial.

Alex Barny descansava na cama de ferro, no quarto da mansarda. Não fazia nada, nada, senão esperar. [...] Alex deu alguns passos, cautelosamente. Sua coxa incomodava-o, breves fisgadas de dor. [...] A bala atravessara a massa muscular, poupando milagrosamente a artéria femoral e o osso. [...] Com o pé, esmagou a superfície de papel de um jornal datando de duas semanas atrás. O salto do calçado cobriu o rosto estampado na primeira página. O seu. [...] Alex cuspiu de novo e dessa vez não errou o alvo, o rosto do tira sorridente e sua familiazinha. Aquele tira hoje morto... [...] Como sair daquele buraco sem ser capturado pelos policiais, como passar as cédulas, decerto registradas, como alcançar um país estrangeiro, virar-se por lá para ser esquecido. (JONQUET, 2011, p. 25-29)

Já no fim dessa primeira parte da narrativa, através de um relato em segunda pessoa, conhecemos Vincent Moreau, rapaz sequestrado e mantido em cárcere por um desconhecido.

[...] aquele joelho dobrado contra suas costas e sobre o qual ele imprimia todo o seu peso, como se quisesse enfiá-lo no chão para fazê-lo desaparecer. [...] Quem era ele? Um louco? Um sádico farejando na floresta? [...] Ele queria matá-lo? Estuprá-lo antes? [...] Você levou muito tempo para emergir do torpor. Suas lembranças eram difusas. Tivera um pesadelo, um sonho medonho na cama? Não, estava tudo escuro, como a noite do sono, mas agora você estava de fato acordado. Você berrou horas a fio. Tentou se mexer, se soerguer. Mas correntes travavam seus pulsos, seus tornozelos, não lhes proporcionando senão uma reduzida margem de manobra. (JONQUET, 2011, p. 32-34)

Nas duas outras partes do livro, *O veneno* e *A presa*, vamos conhecendo aos poucos

a estranha relação entre Richard e Ève, e recebemos informações sobre o passado das personagens. Além disso, vamos relacionando essas informações às outras personagens da narrativa, interligando as histórias e os acontecimentos. Acompanhamos os percalços de Alex, sua vida antes e depois do roubo, seus planos; entendemos o papel de Viviane no desenrolar dos acontecimentos; lemos com grande horror as aflições vividas por Vincent.

O livro de Jonquet foi adaptado para o cinema em 2011, sob o título de *A pele que habito*, com roteiro e direção de Pedro Almodóvar, cineasta nascido em Calzada de Calatrava, Espanha, em 1949, e um dos mais premiados da história do cinema, com dois Oscar, dois Globo de Ouro, quatro BAFTA, quatro prêmios do Festival de Cannes e seis prêmios Goya, a honraria máxima do cinema espanhol.

Seus filmes, normalmente, são muito bem recebidos pela crítica e pelos fãs, fascinados por seus melodramas, exageros, cores e temáticas. Entretanto, *A pele que habito* dividiu a crítica e o público. Muitos creditaram sucesso ao filme, mas uma outra parte não gostou muito do clima em que transcorre a história.

No filme, um cirurgião obcecado pela ideia de criar uma pele invulnerável, resistente ao fogo e picadas de inseto, mantém uma jovem como refém em sua casa para que ela seja cobaia de seu experimento. O médico é Robert Ledgard e a jovem, Vera.

À medida que a narrativa avança, entre flashbacks e pontos de vista diferentes, entramos em contato com outras personagens da história. Norma é a filha de Robert, perturbada pelo suicídio da mãe e internada em um hospital psiquiátrico após um estupro. Marília, é a governanta da mansão e mãe de Robert (vínculo desconhecido pelo médico). Zeca, filho de Marília, é um foragido da polícia que procura por Robert, seu irmão (vínculo desconhecido pelos dois), para que este lhe faça uma cirurgia plástica no rosto, facilitando sua fuga. E, por fim, Vicente, jovem sequestrado por Robert e mantido em cárcere.

A pele que habito está na contramão dos dramas famosos dirigidos pelo cineasta, como *Carne trêmula*, de 1997, *Tudo sobre minha mãe*, de 1998, *Abraços partidos*, de 2009 e tantos outros. Quando Almodóvar decidiu adaptar para o cinema o livro *Tarântula*, disse que faria um filme de terror sem os gritos e sustos tão recorrentes ao gênero. E conseguiu.

Quando se fala em filme de terror, o que esperamos são perseguidores mascarados, membros arrancados e sangue, muito sangue escorrendo pela tela. Pouco se pensa no terror angustiante, naquele terror que provoca um mal-estar, no pavor que o espectador sente sem ao menos ver uma gota de sangue.

É desse terror, é desse desconforto que se trata *A pele que habito*. O desenrolar das ações, mesmo que não lineares, as sugestões ao longo da narrativa, o que é mostrado e, ao mesmo tempo, não mostrado são os desconfortos que nos levam aos momentos de angústia e medo.

Quando adaptou o livro de Jonquet, Almodóvar fez algumas alterações necessárias para melhor fluidez da narrativa no cinema. Como já foi discutido na primeira parte, por se tratar de linguagens diferentes, é normal que a obra original seja alterada quando adaptada. Deste modo, vale salientar que “é próprio do fenômeno da adaptação selecionar, acrescentar, reduzir, cortar, de modo a eleger os elementos a serem ressaltados na tela” (AZERÊDO, 2012 *apud* SANTOS; NASCIMENTO, 2014, p.3).

A primeira alteração diz respeito aos nomes das personagens que foram modificados para o filme. Relacionaremos as personagens literárias às personagens cinematográficas para melhor entendimento, na ordem livro – filme: Richard Lafargue – Robert Ledgard, Ève – Vera, Vincent – Vicente, Viviane – Norma, Line – Marília, Alex – Zeca.

Outra alteração diz respeito ao espaço em que se passa a história. No livro, a narrativa se desenrola na França, terra natal de Jonquet. Já no filme, acontece em Toledo, município da mesma província – Castilla-La Mancha – que a cidade natal de Almodóvar.

Podemos destacar também as alterações que dizem respeito às personagens. Algumas que têm maior destaque no filme, quase não aparecem no livro ou desempenham função diferente. Uma delas é a governanta da mansão que no livro – Line – não tem papel relevante para a narrativa, ao passo que no filme – Marília – é de total importância, sendo inclusive mãe do personagem principal, fato que afeta o desenrolar da narrativa fílmica. Outra personagem que sofre modificação é a esposa do médico; no livro, ela e sua morte quase não são citadas, enquanto no filme, o que lhe acontece é primordial para a construção de outras personagens e afeta a forma destas agirem.

Algumas modificações alteram as relações entre as personagens e as relações destas com a história, causando impacto substancial à narrativa fílmica. A primeira é a que ocorre com a personagem Alex: no livro, ele é um ladrão que procura pelo cirurgião em busca de uma plástica facial; no filme, é transformado em Zeca, e apesar de trilhar os mesmos caminhos que seu original literário, ele é irmão do cirurgião, e esse fato muda a receptividade do público a determinados acontecimentos. A segunda é em relação à filha do cirurgião: no livro, Viviane fica louca depois de ser violentamente abusada por dois homens; já no filme, Norma se desestrutura com o suicídio da mãe, e quando é abusada sexualmente, enlouquece de vez.

As personagens principais da narrativa não sofrem modificações na versão adaptada. Somente os nomes são alterados. Richard, Ève e Vincent, personagens do livro, são Robert, Vera e Vicente na versão cinematográfica.

Entender *Tarântula* unicamente como um livro sobre o horror e o desejo sem limites é menosprezar todo o sentido da obra. Da mesma forma, é pouco classificar *A pele que habito* como um filme sobre a vingança a todo custo.

Analisando *Tarântula* e *A pele que habito*, confirmamos, mais uma vez, que as diferenças entre texto original e adaptação podem ser explicadas por uma única palavra: linguagem. A literatura tem sua forma de transmitir uma mensagem, assim como o cinema possui a sua própria.

3 Diferentes mensagens?

Mas linguagens diferentes não significa mensagens diferentes. Apesar de todas as alterações, algumas bastante substanciais, podemos perceber que a essência da obra literária não foi alterada ao ser transposta para o cinema.

Tarântula traz em si uma grande discussão acerca da identidade de gênero e transexualidade, além de criar um debate sobre o machismo.

Faremos uma análise, demonstrando como, apesar de linguagens diferentes, a mensagem da obra literária – a discussão sobre identidade de gênero e machismo – permanece na adaptação cinematográfica *A pele que habito*.

3.1 Identidade de gênero

*“Existe pior prisão do que aquela sem muros?
E quando o seu próprio corpo é uma prisão?
A sua identidade é sua carga genética, seu corpo,
sua alma, sua mente?
Qual é sua verdadeira identidade?
A pele que você habita, diz quem você é ou lhe aprisiona?”*

Tanto o livro *Tarântula* quanto o filme *A pele que habito* trazem em suas narrativas uma ruptura com os padrões de gênero ao explorar a transexualidade, mesmo que forçada, de uma de suas personagens.

No decorrer das ações no livro, descobrimos que Ève e Vincent são a mesma pessoa; assim como Vera e Vicente, no filme. Nas duas narrativas, o rapaz é sequestrado por Richard / Robert, após este descobrir que sua filha Viviane / Norma foi estuprada pelo jovem, o que a levou à loucura.

Após ser mantido em cárcere por um longo tempo, como ápice do plano de vingança

do cirurgião, vemos Vincent / Vicente ser submetido a uma vaginoplastia e sucessivos procedimentos até se transformar em Ève / Vera.

No livro, o momento da cirurgia é narrado em segunda pessoa, como uma lembrança de Ève.

Tarântula rindo, você naquela mesa, o spot, enorme, cega-o. Tarântula usa um jaleco branco, um avental de cirurgião, uma touca branca, assiste a seu despertar, ri desbragadamente. Você ouve aquela risada, multiplicada, ela arrebenta os seus tímpanos, você queria dormir mais, mas não, a anestesia chegou ao fim... [...] Você sente uma vertigem, mas pouco a pouco, uma dor violenta fustiga-o convulsivamente, aqui, mais abaixo, no seu púbis, e Tarântula ri. Suas coxas estão abertas, você sofre. Seus joelhos estão presos a barras, tubos de aço... Sim... Como aquelas mesas utilizadas pelos ginecologistas, para examinar a... Ah! Aquela dor, na direção do seu sexo, sobe para a região abdominal, você tenta soerguer a cabeça para ver o que acontece, e Tarântula continua rindo.

– Espera, meu querido Vincent... Vou ajudá-lo...

Tarântula pegou um espelho, segura sua nuca, coloca o espelho entre suas pernas. Você não vê nada, nada, senão um monte de compressas empapadas de sangue, e dois tubos, conectados a garrafas...

– Daqui a pouco – diz-lhe Tarântula –, você verá melhor! – E se contorce de rir.

Sim... Você sabe o que ele lhe fez. As picadas, seus seios que cresceram, e, agora, aquilo. Quando o efeito da anestesia extinguiu-se totalmente, quando você recuperou a consciência, você gritou, gritou longamente. Ele o deixara ali, na sala de operações, no porão, deitado, algemado na mesa. Ele chegou. Debruçou-se sobre você. Parecia não querer parar de rir. Trouxera um bolo, um bolo modesto, com uma vela. Uma única vela.

– Meu querido Vincent, vamos festejar o primeiro aniversário de alguém que você vai conhecer daqui a pouco: Ève.

Apontava para o seu ventre.

– Aí não tem mais nada! Vou lhe explicar. Você não é mais Vincent. Você é Ève. (JONQUET, 2011, p. 137-139).

Já no filme, de forma muito singular, o cineasta nos mostra a transformação de Vicente para Vera com uma transposição de imagens dos rostos da personagem, como podemos ver nos frames abaixo.

Figura 1 – Personagem inicialmente retratado como Vicente



Figura 2 – Transposição entre a imagem de Vicente e a de Vera

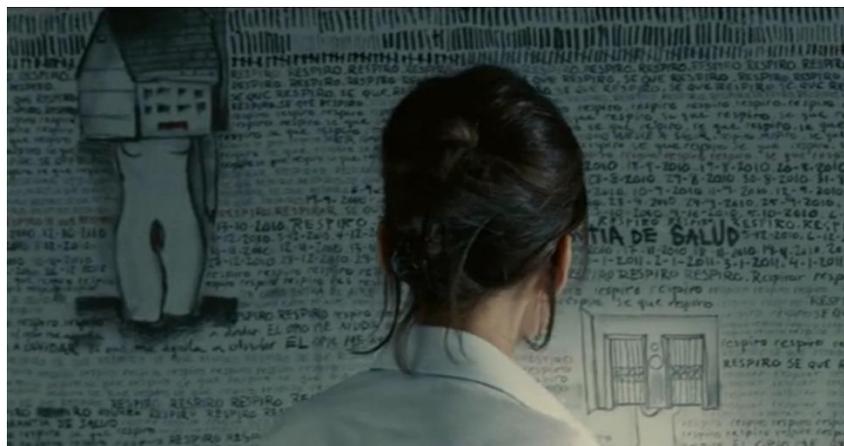


Apesar de sua condição sexual estar relacionada a uma trama de vingança, a partir da história dessa personagem, podemos tentar entender como vive alguém quando seu corpo está em dissonância com a sua identidade de gênero.

Nesse momento, devemos nos questionar: estar em um corpo, habitar uma pele, interfere na visão de nós mesmos? Ser homem, ser mulher, depende unicamente da nossa carga genética ou do físico em que nos apresentamos? Como seria viver em um corpo que não é reflexo de nossa identidade?

A partir daí, começamos a perceber a desadequação e estranheza da personagem em relação a sua nova condição. Em *A pele que habito*, Vera rasga vestidos, não aceita maquiagens. Em outros momentos, desenhos feitos por ela na parede de seu quarto, como um corpo feminino nu com uma casa no lugar da cabeça, e as esculturas de rostos que ela faz com retalhos dos vestidos rasgados, também demonstram a negação pelo corpo feminino em que a personagem é obrigada a viver.

Figura 3 – Vera observa a parede de seu quarto. Podemos ver a figura da mulher nua com a casa no lugar da cabeça.



As esculturas podem ser vistas como uma forma de reconstruir sua imagem perdida. O desenho, como afirmação de que apesar do corpo modificado, apesar do corpo feminino, o que está em sua mente, sua identidade, é como a casa que não pode ser adentrada nem modificada. Essa questão mental, essa fuga, é bem reforçada pela ioga praticada pela personagem em vários momentos do filme, após assistir a um programa de televisão, em que a instrutora diz: “Tem que saber que há um lugar em que pode se refugiar, um lugar que está no seu interior, um lugar em que ninguém mais tem acesso, um lugar que ninguém pode destroçar [...]”. É com a ioga que Vera se mantém Vicente.

Em *Tarântula*, a estranheza de Ève em relação ao seu corpo feminino se dá de maneira mais sutil. Não há vestidos rasgados ou maquiagens devolvidas. Há mais um espanto em relação à sua imagem, como vemos no trecho a seguir.

Ève estava sentada em frente à penteadeira e mirava-se no espelho. Um rosto infantil, com grandes olhos tristes, amendoados. Roçou o indicador

na pele do maxilar, constatou a dureza do osso, a ponta do queixo, o relevo dos dentes através da massa carnuda dos lábios. As maçãs do rosto eram salientes, o nariz, arrebicado, um nariz de curva perfeita, delicadamente torneado. Girou levemente a cabeça, reclinou o espelho, espantou-se com aquela expressão estranha suscitada por sua imagem. Um excesso de perfeição, uma sensação de mal-estar fruto daquela beleza tão resplandecente. (JONQUET, 2011, p. 59-60)

E assim como a personagem do filme, Ève busca na arte uma forma de se encontrar, de se manter conectada a si mesmo. Fato que é notado por Richard, como constatamos no trecho que se segue.

Ela estava na alcova, pintando uma aquarela. Uma paisagem serena, encantadora, uma clareira irrigada de luz e, no centro da tela, desenhado a carvão, o rosto de Viviane. Richard deu uma gargalhada, pegou um vidrinho de esmalte de unha vermelho na penteadeira e despejou o conteúdo sobre a aquarela.

– Você não vai mesmo mudar nunca? – ele sussurrou. (JONQUET, 2011, p. 18)

Entretanto, é perceptível que após um determinado momento, a personagem Ève já não se sente tão desadequada à sua nova condição. Durante a leitura, conhecemos sua história através da narração em segunda pessoa, quando ela volta no tempo, lembrando a si mesmo como Vincent e relatando o que lhe aconteceu.

No início, Ève refere-se a ela com o pronome masculino – “Ele o mantinha curvado sobre si / agarrando-o pelos cabelos / seu amo não o matou [...]” (JONQUET, 2011, p. 23, p. 33, p.61); depois, começa a alternar, dentro de uma mesma lembrança, o pronome masculino e o feminino; por fim, o pronome feminino se sobressai. Numa de suas lembranças, ela afirma que “Como acontecera com as correntes, o porão e as injeções, você [Vincent] passou a habitar esse corpo, instalou-se pouco a pouco, até familiarizar-se.” (JONQUET, 2011, p. 113).

Já Vera permanece desadequada à sua condição feminina durante toda a narrativa. Até o desfecho, a personagem vive essa dualidade: uma mente masculina em um corpo feminino.

Essa diferença que ocorre na retratação da personagem, na forma como ela lida com a transexualidade forçada, atinge seu ápice no desfecho do livro e do filme, que são diferentes. Ève – a despeito da vontade do leitor – age de acordo com a teia que é construída ao seu redor e com sua personalidade que vai sendo moldada por Richard ao longo do tempo.

Vera – fugindo de todos os clichês – age de acordo com sua identidade masculina que foi preservada. Contudo, a discussão a respeito da identidade de gênero e como ela pode afetar a vida de todos é válida, independentemente do desfecho da narrativa.

A transexualidade forçada vivida pela personagem e o efeito que ela causa podem ser tidos como o fator biológico na vida de todos aqueles que não se identificam com o sexo que nasceram. Vincent / Vicente é forçado a se tornar Ève / Vera, assim como várias pessoas são obrigadas pelas famílias, pelos costumes patriarcais e pelo preconceito a não assumirem suas verdadeiras identidades de gênero, vivendo aprisionadas em um corpo, em uma pele que não condiz com as imagens que têm de si mesmas.

O título do filme pode ser visto como uma metáfora que demonstra o aprisionamento vivido pela personagem e por tantas pessoas que vivem essa dualidade. É através do questionamento sobre essa pele que habitamos que podemos tentar responder à pergunta feita na citação do início: “A pele que você habita, diz quem você é ou lhe aprisiona?”.

A pele, no filme, representa a prisão, o cárcere. Representa as vontades, costumes, desejos e formas de agir que nos são impostas de acordo com o sexo que nascemos. Essa pele, fora do filme, é tal qual o sentimento de quem se vê “nascido em um corpo errado”.

3.2 Machismo

As personagens femininas são, normalmente, representadas como frágeis e instáveis; já as personagens masculinas são retratadas como fortes, poderosas, ocupando uma posição de superiores na maioria das vezes. Em *Tarântula* e em *A pele que habito*, o que vemos não foge à regra.

No livro, temos Ève e Viviane como retrato dessa fragilidade e instabilidade. Já no filme, a esposa suicida, a filha mentalmente doente e sua própria mãe que lhe serve como governanta – sem que Robert saiba do parentesco – são exemplos de personagens femininas que corroboram essas características agregadas à mulher. Ao passo que as personagens masculinas – Richard / Robert, Alex / Zeca – são retratados a partir da força e poder tão presentes nos discursos sobre “o que é ser homem”.

A partir do desenrolar da história entre Vincent – Vicente / Ève – Vera e Richard / Robert, podemos desnudar a temática machista que permeia a narrativa.

É importante destacar que Vincent / Vicente é sequestrado por Richard / Robert como parte de um plano de vingança, já que o rapaz é tido como culpado pelo estupro de Viviane / Norma. Qual seria a melhor vingança de acordo com o pensamento do médico? Transformá-lo em mulher. No momento em que passa pela cirurgia de mudança de sexo,

Vincent / Vicente é diminuído ao papel de Ève / Vera. Ou seja, como homem, o rapaz era forte, agressor; transformado em mulher, era fraco, vítima, cobaia.

Um ponto importante a ser discutido é a vaginoplastia a que a personagem é submetida. Ele perde seu pênis e passa a ser ela, destituído de seu poder falocêntrico. Deixa de ser Vincent / Vicente e, renomeado por Richard / Robert, passa a ser Ève / Vera. Sabemos que dar nome é um ato de poder sobre a coisa nomeada. Dar um novo nome à personagem, agora num corpo feminino, demonstra a opressão do poder patriarcal que a personagem passaria a sofrer e que todas as mulheres sofrem diariamente.

Essa visão que a sociedade tem da mulher como submissa e diminuída a uma condição sexual é descrita por Ève em uma de suas lembranças: “Não restava nada senão aquele buraco entre suas pernas.” (JONQUET, 2011, p. 142). No filme, é confirmado pela fala de Robert após a cirurgia de Vicente: “Pense que sua vida depende desse orifício (vaginal), que você respira por ele”. Essa fala aparece na cena em que Vicente vê pela primeira vez “sua” vagina e Robert apresenta os “companheiros” que a personagem terá após o procedimento cirúrgico. Abaixo, o frame da cena citada.

Figura 4 – Vicente e os falos que manterão sua vagina em “perfeito estado”



Fazendo uma análise da imagem acima, podemos ver em primeiro plano os falos e em segundo plano Vicente. Os falos, apesar de desfocados, grandiosos. Vicente, apesar de focado, acuado. Os falos, a prisão. Vicente, o prisioneiro.

Se observarmos atentamente, podemos comparar os falos dispostos sobre a mesa

como grades de uma prisão e Vicente, atrás deles, como um prisioneiro de sua nova condição. Vicente está sendo aprisionado pelo novo corpo, feminino, pela pele que agora habita, e, principalmente, pela perda do poder que se julga ter quando se é homem. Como a fala do médico deixa claro, a partir desse momento, Vicente vai viver para se tornar mulher; vai viver para a submissão; vai viver e respirar de maneira submissa.

Outra importante discussão acerca do machismo é a que nos leva à visão que a sociedade tem da mulher como um objeto, como um brinquedo sexual, que vive para o deleite do homem. Em *Tarântula*, Richard sente prazer ao obrigar Ève a se prostituir, usando isso como castigo a cada novo surto de Viviane.

O primeiro cliente, um comerciante sexagenário e tuberculoso, vermelho de apoplexia, chegou cerca de meia hora mais tarde. O segundo, apenas por volta das nove da noite, um farmacêutico do interior que visitava Ève a intervalos regulares e se contentava em vê-la passear nua pelo espaço exíguo do conjugado. O terceiro, [...] um filho de boa família, homossexual enrustido, que deambulava rebolando, proferindo insultos e se masturbando, enquanto Ève acompanhava-o em seus deslocamentos de mãos dadas com ele. Richard, por trás do espelho, exultava com aquele espetáculo, rindo em silêncio, agitando-se numa cadeira de balanço, aplaudindo cada careta de nojo da garota. (JONQUET, 2011, p. 19-20)

Estendeu-lhe o copo de scotch, e, diante de sua reticência em pegá-lo, agarrou seus cabelos para torcer sua cabeça para trás. Ève foi obrigada a engolir o copo de um trago. Pegou-a então pelo pulso, arrastou-a até o térreo e atirou-a dentro do carro. Eram oito da noite quando entraram no conjugado da rua Godot-de-Mauroy. [...] Ève ficou nua. [...] Diante dele, ela chorava baixinho. Ele estendeu-lhe a saia de couro, o corpete, as botas. Ela vestiu-se. Ele apontou-lhe o telefone.

– Ligue para Varneroy!

Ève fez um movimento de recuo, deu um soluço de asco, mas o olhar de Richard era terrível, demoníaco [...] Varneroy era um desequilibrado que Ève capturara uma noite [...] O tratamento que Varneroy lhe infligia não permitia uma sucessão de visitas em intervalos muito próximos. Ève então só lhe telefonava na esteira dos surtos de Viviane. (JONQUET, 2011, p. 79-80)

Com a leitura dos trechos, é possível perceber como Richard se divertia com aquela vingança, com a violência a que Ève era submetida. Os homens a quem a personagem era

obrigada a se vender são o retrato da sociedade que usa as mulheres como joguetes, como amas sempre prontas e a disposição.

Assim como a personagem Ève / Vera trilha caminhos diferentes em cada uma das narrativas em relação ao que foi discutido no item anterior, a resposta que ela dá ao machismo que a rodeia também acontece de formas diferentes no livro e no filme. Fato que, afirmamos mais uma vez, não atrapalha em nada a discussão a respeito da temática machista presente nas obras.

O título do livro faz alusão ao apelido que Ève coloca em seu algoz. A personagem o vê como uma aranha que vai tecendo sua teia e, aos poucos, aprisionando sua presa.

Mentalmente, você dera um nome a seu amo. Não se atrevia a usá-lo em sua presença, naturalmente. Chamava-o de Tarântula, em alusão a seus terrores passados. [...] Tarântula porque ele era como a aranha, lenta e secreta, cruel e feroz, ávida e imponderável em seus desígnios, escondido em algum lugar naquele covil onde o mantinha sequestrado há meses, uma teia de luxo, uma armadilha dourada, de que você era carcereiro e detento. (JONQUET, 2011, p. 65-66)

Assim como a aranha, Richard vai destilando seu veneno e paralisando Ève. Quantas mulheres não passam por essa mesma situação? Vamos sendo enredadas por teias invisíveis, presas por armadilhas tão bem decoradas, ao ponto de não conseguirmos nos livrar – e quantas vezes achamos que não queremos nos livrar? “Do que nos livrar?”

Os capítulos do livro – *A aranha / O veneno / A presa* – mostram como a mulher é aprisionada nessa teia machista que envolve as relações da sociedade. Na primeira parte, Richard é retratado como um louco, um maníaco capaz de manter em cárcere outra pessoa, infligindo-lhe horrores. Na segunda parte, Ève relembra que Tarântula começou a lhe tratar de forma diferente durante o cárcere, de uma maneira mais gentil, oferecendo-lhe comida, água, presentes, afeto. Na última parte da narrativa, é quando vemos Ève como presa, completamente atordoada pelo veneno da aranha.

Atordoada, presa, submissa. Sem armas para lutar. Como tantas mulheres, subjugadas pelo veneno das Tarântulas, que não veem caminho para a fuga, para a libertação. “Fugir? Voltar para casa depois de tanto tempo? Casa? Era realmente sua casa aquele lugar? [...] Você não tinha escolha.” (JONQUET, 2011, p. 142).

Em *A pele que habito*, a não aceitação de Vera em relação ao seu novo corpo e a sua situação, encaminham-na para o único fim possível. Podemos dizer que Almodóvar traz no desfecho do filme uma esperança de que é possível lutar contra uma sociedade patriarcal e

machista. Mesmo que para isso seja preciso matar ou morrer.

Considerações finais

O encontro do cinema com a literatura por meio das adaptações sempre foi fadado à polêmica. Na relação entre a narrativa literária e a fílmica, são muitas as comparações feitas pelos amantes das letras que, após assistir ao filme, saem desolados das salas de cinema por não verem transpostas para a tela todas as minúcias de seu livro preferido.

A partir do estudo desenvolvido neste artigo, é válido afirmar que uma adaptação cinematográfica não pode ser tida simplesmente como reprodução do texto literário, já que se expressa através de uma linguagem distinta, e sim, como uma nova leitura, um novo entendimento da obra base.

Quando consideramos o filme como uma leitura do texto literário, aberta a múltiplas significações, podemos concluir que o debate sobre a fidelidade da obra fílmica em relação a obra literária é inadequado. Talvez a melhor forma de analisarmos uma adaptação literária para o cinema seja, então, por sua eficácia em fazer uma nova leitura e adequar à sua própria linguagem as mensagens transmitidas pela obra base.

Através da análise da obra literária *Tarântula* e de sua adaptação para o cinema, *A pele que habito*, foi possível confirmar as ideias discutidas neste artigo. Percebemos que através de linguagens diferentes, é possível, sim, transmitir a mesma mensagem.

Referências

A pele que habito. Espanha. Direção de Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar; Esther García. Distribuição: Paris Filmes. 120 min, cor, 2011.

AMADO, Nuno. *Kafka: uma habilidade necessária*. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/448/1/17421_Kafkaumahabilidade.pdf. Acesso em fev. 2021.

AMORIM, Marcel Álvaro de. Ver um livro, ler um filme: sobre a tradução / adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. *Cadernos do CNFL - UERJ*, vol. XIV, n. 2, t. 2, p. 1725-1739, 2010. Disponível em: http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1725-1739.pdf. Acesso em: fev. 2021.

BAZIN, André. Por um cinema impuro – Defesa da adaptação. In: _____. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.

BRITO, João Batista B. de. Literatura, cinema, adaptação. *Revista Graphos*, ano 2, v. 1, p. 9-28, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/9179/4874>. Acesso em: fev. 2021.

DINIZ, Luís de Melo. O processo de interdiscursividade entre as artes: literatura e cinema. *Revista Eletrônica de Estudos Literários – REEL*, ano 3, n. 3, p. 1-22, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/3481>. Acesso em: fev. 2021.

EISENSTEIN, Sergei. Do teatro ao cinema. In: _____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990 [1949], pp. 15-25.

FREIRE, Flávio; ZANINELLI, Renata. Literatura e adaptação cinematográfica: diferentes linguagens, diferentes leituras. *Revista Solettras*, ano VIII, n. 15, p. 179-186, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/solettras/article/view/4869>. Acesso em: fev. 2021.

JONQUET, Thierry. *Tarântula*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MARSHALL, Lee. *The World According to Eco*. Disponível em: <https://www.wired.com/1997/03/ff-eco/>. Acesso em: fev. 2021.

MORAES, Eugênio Vinci de. *De olho no bruxo: o cinema brasileiro e a obra de Machado de Assis*. *Revista Uninter de Comunicação*, ano 1, n. 1, p. 57-77, jun./dez. 2013. Disponível em: <https://www.revistasuninter.com/revistacomunicacao/index.php/revista/article/view/506>. Acesso em: fev. 2021.

SANTOS, Cílio Lindemberg de Araújo; NASCIMENTO, Kaline Brasil Pereira. *Análise comparativa entre a obra literária “The boy in the striped pyjamas” e sua adaptação fílmica*. *Revista Anais V ENLIJE*, p. 1-11, 2014. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/5862>. Acesso em: fev. 2021.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In:

PELEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac – Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

DÉBORA JOICE DE SALES LEITE

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília – UnB (PósLit).

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2388470385709062>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-9212-9407>

E-mail: deboradesales@gmail.com

JUCELINO DE SALES

Doutor em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB (2017-2020). Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília - UnB (2014). Atualmente é Professor efetivo de Língua Portuguesa da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF).

Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3922063943146222>

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-8176-5085>

E-mail: disallesart@gmail.com