

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE JORNALISMO

LUÍSA OSÓRIO RIZZATTI

O FANTÁSTICO DE FRANZ KAFKA RECRIADO:
UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO E DO CONTO *UM MÉDICO RURAL*

PORTO ALEGRE

2018

LUÍSA OSÓRIO RIZZATTI

O FANTÁSTICO DE FRANZ KAFKA RECRIADO:
UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO E DO CONTO *UM MÉDICO RURAL*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito à obtenção grau de bacharel em jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Cassilda Golin Costa

PORTO ALEGRE

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Rizzatti, Luísa Osório
O FANTÁSTICO DE FRANZ KAFKA RECRIADO: UMA ANÁLISE
DA ANIMAÇÃO E DO CONTO UM MÉDICO RURAL / Luísa Osório
Rizzatti. -- 2018.
91 f.
Orientador: Cassilda Golin Costa.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de
Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. adaptação. 2. animação. 3. literatura. 4. Franz
Kafka. 5. Um Médico Rural. I. Costa, Cassilda Golin,
orient. II. Título.

LUÍSA OSÓRIO RIZZATTI

O FANTÁSTICO DE FRANZ KAFKA RECRIADO:
UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO E DO CONTO *UM MÉDICO RURAL*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito à obtenção do grau de bacharel em jornalismo, pela seguinte banca examinadora:

Aprovado em: 28/06/2018

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cassilda Golin Costa – UFRGS
Orientadora

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva – UFRGS
Examinadora

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini – UFRGS
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Nara e Odilon, por todo o apoio e carinho em todos os momentos da minha vida. Vocês são o meu grande amparo, minhas paredes, meu teto, meu chão. Obrigada por tudo. Estendo esses agradecimentos aos meus irmãos, Marcele, Lucas e Eduardo, que são meus espelhos e meus companheiros mais especiais. Vocês me incentivam a crescer cada vez mais e me dão o exemplo de como ser uma boa pessoa. Ao pequeno Giovanni, que contamina com alegria os ambientes por onde passa e que torna qualquer travessia muito mais leve e cheia de amor. Você faz a dinda morrer de paixão a cada abraço apertado! Aos meus avós, tios e dindos que, mesmo longe, sempre estiveram presentes me mandando boas energias. Aos cunhados Marcelo e Lisi, que já fazem parte da família há bastante tempo e que também acompanharam de perto a minha trajetória.

Agradeço a todos os meus amigos que conheci antes e depois do ingresso na faculdade. Em especial, às minhas grandes amigas da escola, Maria Eugênia, Maria Luiza e Luísa (Lola), que me proporcionam momentos incríveis há quase dez anos e que, nas horas complicadas, são a certeza de um afago na alma.

Ao meu grande amigo da Fabico, Vinícius Dutra, que divide comigo, em longas conversas diárias, angústias, sonhos, desejos e alegrias. Desde o segundo semestre, tornou-se um grande parceiro de trabalhos nas disciplinas, e, felizmente, estendemos essa amizade para fora das salas de aula, através de muito *chopp*, cinema e pastel.

Ao Matheus Nietto, meu irmãozinho da faculdade, que já estava comigo desde a sala do vestibular! Companheiro de alma, de conversas e de trajetos, também fez a minha travessia ser muito mais leve, me contagiando com a sua alegria e com a fé de que tudo daria certo.

Ao querido Diego Fernandes, pela ajuda na formatação do trabalho, mas, sobretudo, pela parceria desde o meu primeiro semestre. Pelo seu humor engraçado, que consegue me arrancar risadas e, assim, me tranquilizar. Pelas várias pizzas e, claro, por me mostrar que é possível encontrar pessoas incríveis pelos corredores da Fabico, através de diálogos bastante inusitados.

À minha parceira de trabalhos audiovisuais, Andressa Machado, com quem tive a oportunidade de dividir o estágio por certo período e, agora, uma grande amizade. Nossas conversas, desabafos e trocas de experiência com certeza me ajudaram muito a crescer. Ao meu outro grande amigo da Fabico, Filipe Batista, com quem também divido vários anseios e felicidades, e que é uma garantia de um bom papo, de um delicioso xis e de um gelado tererê na praça. É muito bom e reconfortante ter esses momentos de descontração.

Agradeço, também, às meninas da minha linhagem fabicana, em especial à querida afilhada Laura Berrutti, que me acompanha desde o começo do curso e que é uma amiga muito especial. À Aniele Bernst e à Letícia Paludo, com quem tive a oportunidade de dividir vários trabalhos ao longo da faculdade, tanto na TV quanto nas disciplinas, além de alguns momentos de comemoração bastante divertidos. A alguns amigos que, mesmo morando longe, são garantias de longas conversas e de confortos bastante significativos, como é o caso da Carolinne Queiroz e do Guilherme de Lima.

Ao pessoal da UFRGS TV, com quem convivi por dois anos, mas, sobretudo, ao querido Fernando Favaretto, que, além de oportunizar a minha primeira experiência prática no jornalismo, sempre me ouviu com muita delicadeza e carinho. Aos meus queridos parceiros de trabalho na Conta Pra Mim Filmes, Kamila Almeida e Paulo Ludwig, pela inspiração diária, pelos aprendizados de cinema e jornalismo, mas, principalmente, pelos ensinamentos sobre como ser uma profissional melhor a cada dia. O jeito delicado e leve de vocês dois tornam o trabalho ainda mais prazeroso.

Ademais, sou grata aos professores da Fabico, que contribuíram decisivamente para a minha formação como jornalista. Às professoras Miriam Rossini e Márcia Ivana de Lima e Silva, não só por aceitarem o convite para compor a banca, mas também por expandirem meus conhecimentos sobre cinema e literatura. Aos queridos colegas do Laboratório de Edição, Cultura & Design (LEAD), pela parceria na trajetória dentro do grupo de pesquisa.

Por fim, agradeço infinitamente à minha querida e doce orientadora, Cida Golin, que me oportunizou uma riquíssima experiência de pesquisa através da iniciação científica, ampliando meus horizontes teóricos e contribuindo para a minha formação acadêmica. Por ter acolhido de braços abertos a proposta do meu trabalho e por ter aceitado embarcar nas minhas divagações acerca de comunicação e literatura. Por ser uma pessoa extremamente sensível, que ouviu com cuidado cada uma das minhas angústias e inquietações, tornando esse percurso mais reconfortante e agradável. Meus sinceros agradecimentos!

*A literatura só se torna possível na medida em que se
torna impossível.*

TZVETAN TODOROV

*O verdadeiro caminho passa por uma corda que não está
esticada no alto, mas logo acima do chão. Parece mais
destinada a fazer tropeçar do que a ser percorrida.*

FRANZ KAFKA

RESUMO

Este trabalho busca um diálogo entre a comunicação e a literatura. A primeira área será contemplada através do estudo de um filme animado, enquanto a segunda será representada pela pesquisa acerca do escritor tcheco Franz Kafka. O objetivo central é compreender e investigar como as características narrativas e a atmosfera criada no fantástico de Kafka são trabalhadas em outra mídia, no caso, o audiovisual de animação. Para isso, analisamos o conto *Um Médico Rural* e a sua adaptação para o cinema a partir da animação homônima criada pelo japonês Koji Yamamura. A metodologia utilizada foi a análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, atrelada aos elementos que compõem a estética das animações, trabalhados por Maureen Furniss. Buscamos desfazer as hierarquias entre a adaptação e a sua obra de partida, colocando as duas em constante diálogo. Assim, consideramos as adaptações como palimpsestos, que, embora carreguem um texto anterior, são capazes de atualizá-lo e de recriá-lo através de um novo olhar. Percebemos que os principais recursos utilizados por Yamamura foram as deformações gráficas no desenho das personagens, o exagero nos gestos, a ênfase no modo de andar e de se movimentar das figuras, as abruptas mudanças de velocidades (aceleração *versus* lentidão), um trabalho de iluminação voltado à escuridão e uma colorização que privilegiou ora tons frios, ora tons amarelados para passar uma ideia de enfermidade. As bordas pretas ao redor do quadro também foram fundamentais para compor uma atmosfera sombria. Fora isso, a ambientação sonora perturbadora, marcada pelo violino e pelo piano, e as interpretações vocais dos dubladores japoneses configuraram-se como elementos cruciais para recriar o fantástico kafkiano no audiovisual animado a partir de uma roupagem oriental, bastante diferente do universo europeu do escritor.

Palavras-chave: adaptação; animação; literatura; Franz Kafka; Um Médico Rural; Koji Yamamura.

ABSTRACT

This work explores the connection between communication and literature. Its objective is to understand and investigate how the narrative and atmosphere created in the fantastic of Kafka are worked on other media, in particular the audiovisual animation. For that, we analyze the story *A Country Doctor* and its adaptation to the cinema, the homonymous animation created by Koji Yamamura. The methodology is based on the film analysis of Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété, linked to elements that compose the aesthetics of animations, developed by Maureen Furniss. Our analysis seeks to dissolve the hierarchies between the original work and its adaptation, putting both in constant dialogue. Therefore, we consider adaptations as palimpsests, which, although carrying an earlier text, are capable of updating and re-creating it through a new look. The main features used by Yamamura were the graphic deformations in the character design, the exaggeration of gestures, the emphasis on the peculiar motion of figures, the abrupt changes of speeds (acceleration *versus* slowness), the enlightenment turned to the darkness and the colorization that privileged cold or yellowish tones. Furthermore, the black edges around the frame were instrumental in composing a gloomy atmosphere. The disturbing sound environment, marked by the violin, the piano and the vocal interpretations of the Japanese voice actors were also configured as crucial elements to re-create the fantastic Kafkaesque.

Keywords: adaptation; animation; literature; Franz Kafka; *A Country Doctor*; Koji Yamamura.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Referências do primeiro lançamento de Koji Yamamura.....	45
Figura 2 - Cenas de <i>Suisei (Aquatic)</i> , primeiro lançamento oficial de Yamamura.....	46
Figura 3 - Cenas de <i>Atamayama (Mt. Head)</i>	46
Figura 4 : Cenas de <i>Maiburijji no Ito (Muybridge's Strings)</i>	47
Figura 5 : Cenas de <i>Com amor, Van Gogh (2017)</i>	53
Figura 6 : Gravação de voz do ator Sensaku Shigeyama.....	55
Figura 7 : Gravação de voz com Shigeru e Doji Shigeyama e Hitomi Kanehara.....	56
Figura 8 : Os encontros para a gravação das vozes da animação.....	56
Figura 9 : O trabalho computadorizado após as gravações.....	57
Figura 10 : A produção de som.....	58
Figura 11 : A inversão.....	62
Figura 12 : A trivialidade do grotesco.....	64
Figura 13 : A deformação como método.....	65
Figura 14 : A paralisação do tempo e das imagens.....	67
Figura 15 : As vozes narrativas.....	69
Figura 16 : A adaptação no lugar da hesitação.....	72
Figura 17 : O gestual a partir da distorção visual.....	75
Figura 18 : O gestual a partir do exagero da angulação.....	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 FRANZ KAFKA: AS PERSONAGENS, O FANTÁSTICO, A LINGUAGEM E AS POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES	16
2.1 O mundo de Kafka e de suas personagens	16
2.2 O desencaixe no fantástico	20
2.3 Os métodos narrativos e a escrita de Kafka	22
2.4 Alegoria, metáfora, símbolo e literalidade: onde ancorar nossa interpretação?	26
3. ADAPTAÇÃO COMO PALIMPSESTO	29
3.1 A duplicidade do termo “adaptação”: um produto e um processo	29
3.2 A falácia da retórica da perda	35
3.3 O surgimento de algo novo: o Texto	37
4. A ESTÉTICA DA ANIMAÇÃO: A DEFINIÇÃO, O ARTISTA E OS ELEMENTOS	42
4.1 Uma breve definição para o termo “animação”	42
4.2 Caracterizando o artista: a estética de Koji Yamamura	44
4.3 A estética da animação: <i>mise-en-scène</i> e elementos sonoros	48
4.3.1 <i>Mise-en-scène: o desenho, as cores e os estilos de movimentos</i>	48
4.3.2 <i>Elementos sonoros: propriedades acústicas, voz, efeito sonoro e música</i>	53
5 UM MÉDICO RURAL: UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO E DO CONTO	59
5.1 A apresentação do objeto	59
5.2 O processo metodológico	60
5.3 A análise da animação e do conto	61
5.3.1 <i>A inversão e a trivialidade do grotesco</i>	61
5.3.2 <i>A deformação como método e a paralisação do tempo e das imagens</i>	64
5.3.3 <i>A escrita precisa e a figura do narrador</i>	68
5.3.4 <i>A adaptação e o caráter gestual das ações</i>	71
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	77

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho é pautado, sobretudo, pelo diálogo entre os campos da comunicação e da literatura, considerando a importância da interdisciplinaridade e das trocas epistemológicas entre essas diferentes áreas do conhecimento. Para realizar esse diálogo, trabalharemos com o conto *Um Médico Rural*, do escritor tcheco Franz Kafka, e com a adaptação da mesma obra para o audiovisual, realizada pelo japonês Koji Yamamura. Trata-se de um filme animado, de 21 minutos, lançado em 2007 e agraciado em importantes premiações, como o Festival Internacional de Animação Ottawa e o Mainichi Film Award.

Nascido no ano de 1883, Franz Kafka consagrou-se como um dos autores mais influentes do século XX. Vindo de uma família judaica de classe média, vivia em Praga e tinha o alemão como idioma principal, mesmo que a maior parte da população de sua cidade falasse tcheco. Após ter concluído a sua graduação em direito, conseguiu emprego em um cargo burocrático: uma companhia de seguros. No seu tempo livre, entretanto, buscava sempre dedicar-se ao seu grande amor, a literatura.

Embora tenha vivido apenas quarenta anos, transitou por diferentes gêneros e, assim, produziu contos, novelas, diários, cartas, romances e até um drama, o único que conhecemos, intitulado *O Guarda da Cripta*. Dentre as obras mais célebres, podemos citar as novelas *A Metamorfose* e *Na Colônia Penal* e os romances inacabados *O Processo* e *O Castelo*. Independentemente do gênero literário, os seus textos possuem algumas características bastante semelhantes entre si: todos são unidos pela problemática do fracasso, do desconhecimento e da impotência experimentados pelas personagens. Em virtude disso, a mente do protagonista anda em círculos, em um eterno processo de repetição, tornando-se alguém que não consegue sair do mesmo ponto nem chegar a lugar algum, uma vez que quase não existe possibilidade de redenção. Os heróis kafkianos são, inevitavelmente, fadados ao insucesso.

Os contos de maior destaque são *Um Artista da Fome*, *A Grande Muralha da China* e *Um Médico Rural*, que é o objeto do nosso presente estudo. Escrita e publicada em 1919, essa pequena narrativa a que nos propusemos analisar corresponde à fase final dos trabalhos do escritor tcheco e representa com maestria as principais problemáticas desenvolvidas pelo autor.

Além disso, uma questão muito significativa quando falamos em Kafka é a dificuldade de classificar a sua obra. Os seus textos abrem margem a diversas interpretações, o que prova a complexidade da sua escrita e o caráter multívoco de suas narrativas. Mesmo com uma vasta

gama de perspectivas acerca da sua obra, o autor é comumente atrelado ao gênero fantástico, uma vez que elementos inusitados e da ordem do sobrenatural aparecem frequentemente nos enredos. É importante salientarmos, contudo, que Kafka se vincula ao fantástico de modo bastante peculiar, pois produz, na verdade, uma espécie de ruptura com a proposta tradicional do gênero e cria uma nova forma de construir narrativas fantásticas. A partir disso, chegamos ao problema do trabalho: sendo a escrita de Kafka bastante complexa, caracterizada pelo realismo fantástico, como as características narrativas e a atmosfera criada em suas obras são trabalhadas em outra mídia, no caso, o audiovisual de animação?

Vale lembrar que as histórias de Kafka já transitaram por diferentes linguagens, seja por adaptações diretas de textos, seja por alguma referência mais genérica ao autor tcheco. No mundo do cinema, é bastante célebre a produção que Orson Welles lançou em 1962, baseada em *O Processo*. Outra obra importante é *A Metamorfose*, que ganhou uma versão fílmica em 2002, através do olhar do russo Valeri Fokin. O romance inacabado *O Castelo* não fica de fora do mundo fílmico, tendo uma adaptação datada de 1997, feita por Michael Haneke. Fora do espectro audiovisual, o autor já foi explorado no universo cênico, através da peça *Kafka's Dick*, de Alan Bennett, em que os fantasmas de Kafka, seu pai Hermann e Max Brod entram na casa de um agente de seguros inglês e de sua esposa. No Reino Unido, em 2011, foi feita uma peça de rádio chamada *Kafka the Musical*. Em 2013, houve uma apresentação de dança baseada na *Metamorfose*, desenvolvida pelo dançarino Edward Watson. Também, há uma ópera de Philip Glass com o título da novela *Na Colônia Penal*. Em 2005, Mark Crick lança *Kafka's Soup*, um pastiche literário na forma de um livro de culinária, com receitas escritas no estilo kafkiano. Até o mundo dos *games* flertou com o escritor tcheco: em 2015, o famoso *Resident Evil: Revelations 2* batizou os capítulos do jogo com títulos de Kafka (“*A Colônia Penal*”, “*Contemplação*”, “*O Julgamento*” e “*A Metamorfose*”).

Devido ao meu gosto pela literatura e à minha grande afinidade com o audiovisual, tanto por gostar de cinema, quanto por trabalhar com produção de documentários, despertou-se o meu interesse em estudar a relação entre essas duas áreas na minha monografia. Quando trabalhamos de forma interdisciplinar, há um crescimento recíproco para cada um dos campos de estudo, uma vez que somos convidados a imergir em tópicos teóricos e empíricos para além daqueles com que estamos acostumados. Pensando no papel de um comunicador, é importante, também, a busca por conhecimentos que aumentem a nossa bagagem intelectual e o nosso repertório de saberes. Nesse sentido, a literatura é capaz de proporcionar experiências estéticas transformadoras, que modificam a nossa relação com o mundo e a maneira como pensamos a nossa profissão. No meu caso, a obra de Franz Kafka afetou completamente o

meu olhar sobre a literatura e a sociedade, expandindo meus horizontes teóricos e me inspirando a estudar mais sobre essa área pela qual sempre fui apaixonada. Ademais, a sua escrita e seus textos são complexos, o que acaba estimulando um maior esforço intelectual para que seja possível compreendê-lo.

Se formos considerar a formação de um jornalista, é notável a contribuição que a literatura pode trazer à profissão. Conhecer os estilos literários e transitar por diferentes formas de escrita se torna um processo enriquecedor para o jornalista, cujo principal instrumento de trabalho é a palavra, independentemente da mídia que utiliza. Por outro lado, a comunicação também enriquece o campo literário. Ao transpor um autor de escrita complexa para mídias próximas do público, como o audiovisual, a distância entre Kafka e as pessoas diminui. Os rótulos de que ele seria um autor difícil, intocável, cânone, elitizado e distante da grande massa acabam sendo minimizados com a possibilidade de termos contato com a sua obra não só a partir da literatura. E é assim, nesse cruzamento, que as áreas se influenciam mutuamente, atualizando e aumentando a compreensão sobre o autor.

Além disso, ainda é necessário expandir as pesquisas sobre adaptação no Brasil, sobretudo nesse momento tecnológico em que várias mídias se relacionam entre si e novos canais de difusão surgem. Por isso, precisamos trabalhar com esse assunto e continuar desmistificando a ideia de que as adaptações são inferiores às obras originais. Atrelado a essas questões, é importante salientar que os estudos sobre animação ainda não são muito desenvolvidos em nosso país, diferente da maior abrangência que o mesmo campo possui nos Estados Unidos, por exemplo, o que aumenta ainda mais a relevância de pesquisarmos esse objeto. Somado a isso, torna-se necessário sair um pouco dos focos de pesquisa mais comuns quando falamos em Kafka. A maioria dos trabalhos acadêmicos que envolve o escritor tcheco é sobre *A Metamorfose*, *O Processo* e *O Castelo*. Dessa maneira, precisamos levar em conta, também, outras produções do autor e ampliar o campo de conhecimento.

Partindo dessas motivações e considerando a complexidade da escrita kafkiana, o objetivo principal da monografia é compreender e investigar como as características narrativas e a atmosfera criada no fantástico de Kafka são trabalhadas em outra mídia, no caso, o audiovisual de animação. Como objetivos específicos, buscamos identificar que estratégias o adaptador utilizou para atualizar o escritor e, ao mesmo tempo, para manter a aproximação e o diálogo com a literatura. Também, almejamos compreender os processos (criativos e técnicos) que compõem a animação de Yamamura. Além disso, pretendemos analisar quais recursos do filme animado podem enriquecer as atualizações de Kafka,

percebendo, nesse momento, os distanciamentos entre o mundo literário e o audiovisual, de modo a notarmos o que escapa a cada mídia.

Considerando os objetivos expostos, o nosso primeiro movimento será de imergir no mundo de Franz Kafka a partir do capítulo 2, momento em que buscaremos explorar as principais características das personagens, da narrativa e da atmosfera que compõe as suas histórias. O embasamento teórico se dará, sobretudo, a partir de autores como Tzvetan Todorov (1975), Theodor Adorno (1998), Walter Benjamin (1994), Günther Anders (2007), e Modesto Carone (2009).

No capítulo 3, discutiremos o conceito de adaptação através da perspectiva intermídia da teórica canadense Linda Hutcheon (2013), que propõe uma dupla significação para o termo. Em seguida, trazendo à tona um breve e simples panorama acerca da intertextualidade, a ideia é contextualizar a nossa defesa acerca da ausência de hierarquia durante os exercícios comparativos entre literatura e cinema, reforçando que o nosso objetivo não é eleger qual dos dois é melhor. Finalizando, traremos as reflexões sobre obra e texto, propostas por Roland Barthes (2004), para entendermos o que é possível surgir de novidade através de uma adaptação.

Já o capítulo 4 é pautado pelo estudo sobre a estética da animação, de modo que o primeiro momento servirá para encontrarmos uma definição para o termo, tendo como principal referência o trabalho da estadunidense Maureen Furniss (2007). Ademais, apresentaremos as características das animações de Koji Yamamura e buscaremos compreender os elementos que compõem a estética das animações de um modo geral, sempre cruzando o embasamento dos referenciais com o nosso objeto.

Após esse mergulho teórico em diferentes áreas, chegaremos ao momento da análise. Iniciaremos o capítulo 5 com a apresentação do conto escolhido e da animação, ambos intitulados *Um Médico Rural*. A metodologia escolhida trata-se da análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008), cujo pressuposto se fundamenta a partir de dois processos: primeiro, a análise deve iniciar com uma desconstrução; depois, ser seguida de uma reconstrução de conceitos. Arelada a essa metodologia, para concretizar a análise, traremos as categorias trabalhadas por Furniss (2007) acerca dos elementos que compõem as animações, como as cores, o desenho das personagens, o fundo, os movimentos e as sonoridades. Depois, elegeremos as características da prosa de Kafka que serão analisadas, bem como as respectivas cenas do filme, e executaremos essas discussões. Dessa forma, teremos um diálogo entre os pressupostos do mundo kafkiano (literatura), os elementos da

animação (design e cinema) e o método de análise fílmica (audiovisual), resultando em um rico cruzamento entre as três áreas.

2 FRANZ KAFKA: AS PERSONAGENS, O FANTÁSTICO, A LINGUAGEM E AS POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES

O objetivo deste capítulo é imergir no mundo de Franz Kafka para entendermos as principais características de suas narrativas. Primeiramente, buscaremos contextualizar os estados mentais das personagens e o cenário físico e metafórico onde vivem, de modo a compreendermos tanto o universo das histórias de Kafka, quanto a atmosfera que as circunda. Em seguida, abordaremos a maneira como os textos do escritor se relacionam com o gênero fantástico. Apontaremos, sobretudo, o desencaixe do autor nesse gênero e a dificuldade de classificá-lo em quaisquer outras definições. Na terceira seção, o esforço será de expor alguns dos métodos kafkianos que mais aparecem na constituição dos textos, além de discutirmos algumas técnicas narrativas do poeta de Praga para entendermos a importância da linguagem em sua obra. Por fim, encerraremos o capítulo retomando o debate sobre as possibilidades de interpretação de suas narrativas, pois isso pode nos suscitar questões relevantes quando formos pensar na adaptação do literário ao audiovisual.

2.1 O mundo de Kafka e de suas personagens

Consideramos que o cenário, físico ou metafórico, mais recorrente nas histórias kafkianas é o da **burocracia, do tribunal e do escritório**. No famoso ensaio *Franz Kafka - No décimo aniversário da sua morte* (1994), Walter Benjamin caracteriza que “o mundo das chancelarias, das repartições, dos quartos escuros, gastos e úmidos é o mundo de Kafka” (BENJAMIN, 1994, p.25).

Dentro de uma lógica opressiva, as personagens se veem **impotentes**, como se estivessem sempre contra a parede, como se o mundo fosse grande demais para elas, como se as dimensões das coisas ao seu redor fossem tão imensas a ponto de devorá-las. Benjamin pontua o fardo que carregam: “o que sustentam não é o mundo: é o cotidiano, tão pesado como o globo terrestre” (BENJAMIN, 1994, p.25). São personagens que não têm salvação, vivem cada dia igual, sempre perdidas em uma **falta de esperança**. Estão fadadas ao **insucesso** e, de antemão, são **sempre culpadas**. Na obra de Kafka, não há espaço para a redenção.

Inclusive, bem como ressalta Marcelo Backes (2018), quando algo flui normalmente no mundo do autor e atinge um grau de sucesso, esse algo só *parece* estar dando certo. Na verdade, o desfecho dessa situação provavelmente culminará em desgraça, como é o caso do conto que nos dedicamos a estudar: “E a presteza com que “Um Médico Rural” percorre o

tortuoso caminho que o separa do enfermo - ele fica tão surpreso com isso - serve apenas para precipitar ainda mais rapidamente um fim terrível” (BACKES, 2018, p.310). Notamos, portanto, que a salvação é ilusória: se surge no texto, é apenas uma aparência.

Dessa forma, a **incapacidade, a impossibilidade e a impotência** permeiam toda a obra do autor. As personagens **não possuem liberdade** nem para tentar mudar o rumo da sua história, de forma que até se parecem com marionetes, tendo a sua vida manipulada e vivida por outros. A **angústia e o absurdo existencial** tomam conta dos protagonistas e os fazem percorrer uma trajetória que já é dada como perdida. É como se alguém fosse participar de uma competição já sabendo da sua derrota mesmo antes de ser dada a largada. A pessoa desconhece, entretanto, os motivos para esse decreto. Seria uma certeza cega no seu próprio fracasso. É esse o espírito que envolve os textos do autor tcheco e que levou à criação do termo “kafkiano”. Modesto Carone, em *Lição de Kafka* (2009), explica o significado da palavra e atenta para o fato de que ela não designa apenas situações estranhas, absurdas ou fora do comum,

pois a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (Übermacht) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão planetária da alienação —a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis (CARONE, 2009, p.105).

Dentro dessa atmosfera de alienação, outra característica marcante é a **reificação do homem**. Massacrada pelo cotidiano, a personagem adquire o status de *coisa*. Nesse contexto, os objetos e aparelhos ganham funções importantes no desenrolar da narrativa. Em *Na Colônia Penal*, por exemplo, a máquina mortífera é o protagonista da história. É uma narrativa sobre um explorador que faz uma visita a uma colônia francesa e presencia o sistema empregado na execução de um soldado acusado de insubordinação. Quem pratica essa “justiça” é um instrumento de tortura que escreve lentamente sobre a pele, no corpo do condenado, com agulhas de ferro, presas a uma estrutura de vidro, a sentença do crime que, muitas vezes, ele mesmo não tem nem ideia de que cometeu. Já no pequeno conto *A Preocupação de um Pai de Família*, o objeto de nome incomum, Odradek, é o centro da história. O seu formato lembra um carretel de linha que consegue ficar em pé com a ajuda de duas varetas. O elemento curioso em torno desse objeto é que ele responde a perguntas e é capaz de rir.

Fora essa centralidade das coisas, o filósofo alemão Günther Anders (2007) salienta a existência do **“homem-profissão”** nos textos de Kafka. É possível observar um comerciante, um professor, um timoneiro, um nadador, um artista, um caixeiro viajante, um guarda, um

advogado ou, no caso de nosso estudo, um médico rural. Dessa forma, a pessoa quase que desaparece totalmente para apenas representar uma função, portanto a profissão surge como uma forma exclusiva de existência do homem. Anders (2007) nos mostra que as personagens de Kafka “não são abstrações humanizadas; representam, antes, seres humanos abstratos [...] as pessoas que Kafka faz entrarem em cena são *arrancadas* da plenitude da existência humana. Muitas, de fato, não são outra coisa senão funções” (ANDERS, 2007, p. 62).

Para entendermos melhor essas características, ressaltaremos, a seguir, duas questões biográficas de Franz Kafka que exerceram influência em seus textos, de modo que isso fica perceptível quando analisamos suas personagens e o universo que costuma retratar. A primeira é a conflituosa relação que estabeleceu com o seu pai, o comerciante Hermann Kafka, e a segunda trata da dificuldade do escritor em constituir uma identidade, em entender que lugar ocupa no mundo. Obviamente, existem outras problemáticas da vida do autor bem relevantes, mas consideramos que essas duas são as principais para compreendermos algumas disposições temáticas recorrentes.

Para debatermos sobre a primeira questão, trazemos à tona o ensaio *Jeremias em Praga: uma análise da Carta ao Pai* (1997), de Cláudio Cruz. Considerando apenas os textos do próprio escritor tcheco, Cruz propõe a existência de três Kafkas: o dos escritos ficcionais, incluindo contos, novelas e romances; o dos textos não-ficcionais, que englobam cartas e diários; e, por fim, o de *Carta ao Pai*. Interessante observarmos a força desse texto: possui uma categoria inteira só para ele, tamanha a importância adquirida e a forte distinção em relação aos outros. Nesse escrito, fica evidente o peso da autoridade paterna sobre Kafka e, conseqüentemente, sobre seu fazer literário: “Minha atividade de escritor tratava de ti [Hermann], nela eu apenas me queixava daquilo que não podia me queixar junto ao teu peito” (KAFKA, 2012, p.69).

Em virtude disso, vemos refletidos em seus textos os resquícios dessa relação tumultuosa e frustrada, sobretudo em *A Metamorfose* e *O Veredicto*. Em ambos, a figura paterna exerce um poder quase que capaz de anular o filho. Em outras obras, essa influência negativa talvez não seja tão explícita, mas acaba refletida através das características dos heróis: protótipos do insucesso, do fracasso e da impotência, pois é como se não tivessem o amparo que a base familiar deveria proporcionar. Se a personagem já sente dificuldade de se sentir parte do mundo, sem o cuidado dos pais a situação tende a piorar ainda mais com o sentimento de exílio dentro do seu próprio lar. Nessa mesma ideia, Benjamin (1994) associou o universo da burocracia com o mundo paterno, afirmando que a opressão reinante nos escritórios e tribunais é semelhante à pressão psicológica do pai, figura que pune, castiga e

retira as energias do filho: “Nas estranhas famílias de Kafka, o pai vive do filho e pesa sobre ele como um grande parasita. Não consome apenas as forças do filho: suga-lhe, também, o seu direito à existência. O pai é ao mesmo tempo o juiz e o acusador” (BENJAMIN, 1994, p.27).

A segunda questão biográfica refere-se ao que Günther Anders chamou de “**condição de não-pertencimento**” (ANDERS, 2007). Kafka sentia-se exilado em todos os âmbitos de sua vida, como se fosse um estrangeiro diante da sua família, do seu idioma, do seu país e da sua religião. Na época em que Kafka nasceu, a proporção de tchecos era quase quatro vezes maior que o número de alemães nascidos em Praga. Quarenta anos antes, era o contrário: havia um domínio alemão bem mais forte na cidade. Mesmo que a situação tenha se invertido, ainda existia uma certa tensão entre uma Praga germânica e uma Praga eslava, de modo que os tchecos buscavam reforçar sua identidade. Nesse contexto de atravessamentos étnicos, culturais e linguísticos, Kafka surgiu como um autor tcheco que escrevia em alemão. Era um judeu que não participava da comunidade judaica nos seus costumes e rituais. Parecia, antes de tudo, um judeu ateu. Tinha mãe, pai e irmãs, mas não se sentia parte da própria família. Teve alguns relacionamentos, mas não conseguiu êxito em nenhum, de forma que o fracasso nos casamentos trouxe uma pesada carga de frustração em sua vida.

O que vemos aqui, portanto, é uma série de desencontros, desencaixes e desvios que desembocam em uma imensa dificuldade de se constituir um eu, de definir uma identidade. Quem sou eu, Franz Kafka? De que modo posso caracterizar minha existência? Ou melhor, eu existo? Anders (2007), analisando o idioma alemão, prova que não. Esse ser que se sente exilado e estranho não “é”, pois, “em alemão, “ser” quer dizer as duas coisas: “estar aí” (*dasein*, existir) e “pertencer a” (*ihm gehören*, ser de). Quem “pertence” (é de), pode dizer: *ergo sum*” (ANDERS, 2007, p.28, grifos do autor).

Assim, o herói kafkiano seria uma espécie de **sujeito que não habita o mundo**, portanto não possui familiaridade com as leis e costumes. Em decorrência disso, esses costumes se tornam decretos anunciados por uma burocracia. Nessa lógica trazida por Anders (2007), o sujeito já está desde o início condenado pela sociedade, uma vez que não se encontra por dentro dos juízos estabelecidos. Aqui nós nos deparamos com a característica da **inversão**, que está situada no plano temático: **a punição vem antes de qualquer crime**. Para piorar, por não conhecer seus direitos e deveres, a personagem não sabe o motivo de seus erros e acaba entrando em um processo de autoacumulação de culpa.

Dessa forma, observamos que a **angústia e desespero** são sentimentos bastante recorrentes na experiência dessas personagens. Existe uma **espera** muito marcante por algo

que o sujeito não sabe muito bem o que é, de modo que a lógica do seu agir e pensar se configura em **círculos**. A situação que vive é um **eterno não saber**, é uma falta de clareza aliada à certeza de que a personagem está errada e condenada ao insucesso. Essa situação dialoga com o que Benjamin (1994) caracteriza como **alheamento**: a personagem perde o controle de sua vida e fica sujeita a todo e qualquer acontecimento, não importando o quão irreal e inusitado esse fenômeno possa ser. Tudo isso é decorrente da problemática do não pertencer. Angustiado por não fazer parte do mundo, o sujeito kafkiano deseja entrar, imergir a todo custo. É o que Anders chamou de **prisão negativa**: “Kafka não se sente preso por dentro, mas por fora. Não quer se evadir, mas invadir o mundo” (ANDERS, 2007, p.48).

2.2 O desencaixe no fantástico

Para adentrar mais profundamente nos meandros do fantástico, escolhemos a obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1975), do filósofo búlgaro-francês Tzvetan Todorov. Reconhecemos que existe toda uma tradição de textos precursores, de reflexões mais atuais e de críticas contemporâneas. Dessa forma, o fantástico não é um terreno firme e definitivo, que possui os seus limites bem definidos. Pelo contrário, existem muitas abordagens e maneiras diferentes de enxergar os mesmos fenômenos.

Em virtude disso, justamente por sabermos dessas pluralidades, decidimos escolher a obra de Todorov por ser um dos textos fundadores, além de ele ter sido o primeiro teórico a abordar o fantástico a partir de uma perspectiva de gênero, compondo seus escritos através de um viés estruturalista. Diante disso, o seu pioneirismo e peso teórico são inegáveis. Sendo bem breve e simples, a primeira definição de Todorov (1975) sobre fantástico considera que “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p.31).

Depois de trazer exemplos da literatura e de complexificar o seu pensamento, a definição se expande e abriga três condições importantes: a primeira é a da hesitação do leitor entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os fatos estranhos; a segunda é uma hesitação representada no texto, ou seja, é experimentada por uma personagem; a última condição se dirige a uma atitude do leitor, que precisa, obrigatoriamente, recusar tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética do texto.

A poesia, de acordo com Todorov, busca mais uma combinação semântica do que propriamente uma representação, portanto não serve ao fantástico, que é um gênero que necessita fortemente da trama ficcional desencadeada por uma escrita representativa e

descritiva. Em relação à primeira situação, explicaremos mais adiante o distanciamento da alegoria com o fantástico, além de ampliarmos essas reflexões através de outros autores, como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Günther Anders, pois isso nos ajudará a compreender melhor algumas singularidades da obra kafkiana, além de nos proporcionar mais embasamento para a nossa discussão acerca da adaptação audiovisual. Concluindo a definição de Todorov (1975), a primeira e a terceira condição precisam ser devidamente cumpridas para satisfazerem o gênero, de modo que a segunda não é obrigatória.

A partir disso, podemos entender que o fantástico, segundo a percepção todoroviana, acontece no titubear, na dúvida, na incerteza. Assim, “ele [o fantástico] antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo” (TODOROV, 1975, p.48). No momento em que escolhemos um ou outro, saímos do fantástico e mergulhamos em um gênero vizinho. É em razão disso que o fantástico é considerado um gênero evanescente, durando apenas o tempo de uma hesitação (TODOROV, 1975).

Após essa pequena introdução sobre o fantástico, agora nossos esforços se dirigem a compreender como Franz Kafka se relaciona com esses conceitos. Na nossa leitura, Kafka pode sim pertencer ao fantástico, mas de um modo bem peculiar. Sua escrita possui elementos que o aproximam do gênero, assim como cria mecanismos narrativos que provocam um distanciamento significativo. É como se Kafka estivesse em um limiar, numa corda bamba, que ora pende para um lado, ora para outro. O seu encaixe dentro do gênero ocorre a partir de um desencaixe, na verdade. Mesmo desencaixando, o escritor tcheco consegue não só manter contato com o fantástico, mas também dar alguns passos à frente e propor novidades.

Esse distanciamento em relação a outras histórias do gênero ocorre, primeiramente, devido a uma diferença na forma de desenvolvimento da narrativa. No fantástico tradicional, existe uma tendência à progressão dos acontecimentos: os fatos se desenrolam de modo natural, até que alguns indícios estranhos começam a surgir e a preparar o leitor para o clímax, que culmina no ponto sobrenatural da história. Todorov (1975) salienta a existência da hesitação no meio da narrativa como elemento crucial para compor a atmosfera fantástica.

Mas, em Kafka, esse processo é diferente, é o inverso: parte-se do sobrenatural, de uma situação completamente estranha, para finalizar o texto com uma aparência natural, como se não houvesse algo inusitado desde o começo. Dentro disso, a segunda diferenciação é a mudança do elemento que faz parte do meio do texto, bem como explica Todorov (1975):

Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da adaptação, que se segue

ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos (TODOROV, 1975, p.179).

Assim, salientamos, nesse ponto, duas características importantes que fazem parte das narrativas kafkianas e que ajudam a criar a sua atmosfera peculiar: **a inversão** (percurso que aqui vai do sobrenatural ao natural) e a **adaptação** (no lugar da hesitação). Ambas se relacionam com a composição textual e com a estrutura da escrita.

2.3 Os métodos narrativos e a escrita de Kafka

Para compreendermos a forma como Kafka constrói suas narrativas, a ideia de Todorov (1975) exposta na seção anterior é fundamental. A grande inversão narrativa de Kafka se evidencia com o surgimento do evento estranho logo no começo da história. Nesse processo, **a inversão da ordem** das coisas é o que Günther Anders chamou de “**deformação como método**” (ANDERS, 2007):

A fisionomia do mundo kafkiano parece deslucada. Mas Kafka deslucou a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco para tornar visível a sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até o mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal (ANDERS, 2007, p.15).

Basicamente, segundo essa lógica, Kafka quer deixar evidente que o nosso mundo, considerado normal, é, na verdade, a coisa mais absurda que existe; mais estranho, inclusive, do que um humano metamorfosear-se em inseto. O genial é que isso se aplica até hoje. Transpondo essa ideia para a nossa vida contemporânea, podemos notar que a visão de Kafka se confirma nos dias atuais e até se potencializa.

Em uma época dominada pelas redes, estamos sempre conectados, sufocados por um turbilhão de informações; estamos sempre na “correria”, com muitos trabalhos para entregar, rodeados de prazos e cobranças que geram ansiedade e desespero; assumimos muitos compromissos, passamos horas no trânsito, dormimos poucos e não damos paz à nossa mente. Estamos dentro de um sistema, tentando conciliar desejos com obrigações, nos moldando às convenções e buscando obter algum sucesso. Essa lógica, entretanto, é considerada normal: estamos dentro da norma, do que a maioria faz. O detalhe é que isso, na verdade, é o elemento estranho, pois o fato de quase deixarmos de lado a paz de espírito e de renunciarmos a tranquilidade em prol do sucesso no trabalho seria, de fato, o grande absurdo.

É por isso que Anders reforça que “o espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém” (ANDERS, 2007, p.20). O que deveria chocar as pessoas seria a

brutalidade existente nos nossos processos cotidianos e não um elemento fantástico, absurdo (o inseto, por exemplo). Nesse ponto, Kafka é completamente realista, porque seu discurso gira em torno do que há de mais real na humanidade: a violência do nosso dia a dia. Em contrapartida, por dar uma roupagem muito normal a algo que é convencionalizado como estranho, surge outra característica como consequência, que seria a **trivialidade do grotesco** (ANDERS, 2007). Suas personagens reagem naturalmente às situações tidas como inquietantes, de modo que os elementos grotescos são assimilados como pertencentes à ordem do normal.

Para fazer uma crítica à reificação humana acima mencionada, Kafka novamente lança mão do **método de inversão**: se é um absurdo os homens serem coisas, o autor constrói algumas histórias cujos protagonistas são justamente coisas. Aliás, coisas bastante humanizadas, que se parecem muito com os seres vivos. Essa **inversão de sujeito e objeto** é o mesmo mecanismo adotado pelas fábulas tradicionais (ANDERS, 2007). O filósofo alemão nos explica que se Esopo quer dizer que “homens são como os bichos, mostra, então, que bichos são homens” (ANDERS, 2007, p.22).

Vemos, portanto, que Kafka sempre tenta tocar na mais profunda realidade justamente a partir da distorção, de modo que o movimento de deformação objetiva nos conduzir àquilo que há de mais real e cruel em nosso mundo. Parece um método levemente irônico e cínico, mas cujos resultados acabam abalando as expectativas do leitor. Assim, o autor consegue provocar um efeito de choque com seus textos, de modo que essas características tornam-se uma constante. Mesmo que seja um elemento quase sempre presente, esse método se mostra tão eficaz que a sensação de incredulidade não se esgota.

Consequentemente, ler Kafka não é uma tarefa fácil, muito menos tranquila. A leitura não tem como objetivo ser agradável, descompromissada, apenas para uma leve diversão. O poder da técnica kafkiana, o modo como nos toca e as suas temáticas opressoras produzem afetos de uma ordem violenta, que nos destituem da própria condição de leitor habitante do mundo. Ainda mais por não ser uma obra que delimita um tipo de interpretação, pelo contrário, deixa aberta a várias possibilidades, também acaba por despertar um sentimento de angústia naqueles que tentam, obstinadamente, encontrar uma interpretação correta. Jeanne-Marie Gagnebin (2015), em seu ensaio *Deslocamentos e deformações em Kafka*, explica de que forma ocorre essa violência experimentada por quem se aventura a entrar em contato com os textos do poeta de Praga:

lendo seus textos, sentimos uma invencível vontade de interpretação que se reverte na impossibilidade de qualquer compreensão satisfatória; buscamos por um sentido,

mas esse nos escapa, não porque remeteria a uma figura do sublime ou ao indizível do sagrado, mas porque a própria categoria de sentido revela sua insuficiência, uma espécie de trivialidade abissal que não explica mais nada (GAGNEBIN, 2015, p.9).

Outra característica interessante é o **caráter gestual da obra de Kafka** (BENJAMIN, 1994). Benjamin identifica que o mundo de Kafka é como se fosse um teatro, em que o homem está em cena naturalmente. Pensando no âmbito narrativo, existe uma **dimensão visual e gestual** presente nas suas histórias, de modo que isso se torna um elemento indispensável para compreendermos o autor, uma vez que “[...] toda a obra de Kafka representa um código de gestos que *a priori* não possuem para o autor um claro significado simbólico, constituindo antes interrogações que se expressam através de jogos e combinações sempre renovadas” (BENJAMIN, 1994, p.37).

No ensaio *Anotações sobre Kafka* (1998), de Theodor Adorno, vemos uma reflexão que relaciona a obra kafkiana com o expressionismo a fim de explicar a forte presença do caráter imagético nos seus textos:

Este [o elemento visual] afirma sua prioridade por meio de gestos. Somente o visível pode ser narrado, mas nesse processo o visível torna-se completamente estranho, transforma-se em imagem, no sentido mais literal da palavra. Kafka salva a ideia do expressionismo não ao se forçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista (ADORNO, 1998, p.261).

Nessa mesma perspectiva, Benjamin ainda aponta o gesto que aparece mais frequentemente nas histórias de Kafka: o movimento do herói de inclinar profundamente a cabeça sobre o peito, seja por cansaço, seja por servilismo (BENJAMIN, 1994). Essa espécie de acontecer cênico, portanto, é um elemento interessante de ser pensado na transposição do texto para o audiovisual.

No que tange ao seu estilo de escrita, a linguagem presente nos textos de Kafka não é rebuscada; é, antes de tudo, simples sem ser pobre. Não são palavras mirabolantes, nem revoluções na ordem da frase que deixam as suas narrativas complexas. São outros motivos. Em algumas histórias, percebemos uma série de frases médias ou curtas que enumeram ações. O ponto e vírgula se faz presente, de modo a listar sucessivamente as atitudes e pensamentos da personagem, como é o caso de *Um Médico Rural*. Marcelo Backes caracteriza essas pausas pela pontuação como uma “sintaxe sincopada” (BACKES, 2018). Há, também, outros textos em que o autor constrói frases extremamente longas, de modo a “sufocar o leitor do mesmo jeito que ele sempre se sentiu sufocado” (BACKES, 2018, p.330).

É uma escrita precisa, que diz exatamente o precisa ser dito sem grandes apelos e exageros linguísticos. Dentro disso, não podemos deixar de pensar na língua alemã, que

contribui completamente para esse resultado por ser um idioma lógico, mais exato e direto, sem muitos adornos. Bem como nos explica um dos grandes tradutores da obra de Kafka,

a matéria-prima para essa lúcida elaboração de estilo é o alemão de Praga, mais exatamente o alemão cartorial da burocracia na época em que o escritor viveu e escreveu e que coincide, em linhas gerais, com o declínio e a queda do império austro-húngaro e os anos de consolidação da ex-república da Tchecoslováquia. O rendimento artístico que ele retirou desse idioma é insuperável e pode ser avaliado ao vivo em extensas passagens de *O processo* e *O castelo* [...] Kafka tinha plena consciência do que havia nela de seco e desajeitado, e decidiu aproveitá-la, em vez de criar uma língua própria e postiça — como, entre outros, a do seu amigo Brod (CARONE, 2009, p.83).

Dessa forma, confirmamos, em Kafka, uma escrita calculista, minuciosa, que busca uma precisão eficaz. Anders aponta, também, uma espécie de “linguagem de protocolo” (ANDERS, 2007), sóbria, marcada pela exatidão de petições e comunicados oficiais. Se o seu mundo é o da burocracia, sua linguagem o alimenta. Em contrapartida, o mesmo Anders que salienta esse tom protocolar sugere uma graciosidade inegável na prosa do autor tcheco. Se o mundo pesa de modo opressivo sobre a personagem e a aprisiona, a libertação pode ocorrer somente através da linguagem. Por isso, lança mão dos conjuntivos e condicionais para tornar a escrita mais leve, se for comparada ao peso da burocracia ao redor (ANDERS, 2007).

Agora, se formos pensar na voz que narra essas histórias, temos que recordar algumas questões expostas acima. Ao caracterizarmos o típico sujeito kafkiano, mencionamos alguém que já está desde o começo culpado, mesmo antes de saber o motivo, além de ter uma certeza cega no seu próprio fracasso. As personagens costumam experimentar essa cegueira de nada saber, como se a falta de conhecimento sobre sua própria vida fosse uma condição essencial de sua existência. O fato é que o leitor também acaba entrando nesse jogo de desconhecimento, pois até o próprio narrador, que nem sempre está implicado na história, não sabe das coisas. Tradicionalmente, a voz narrativa revela algumas informações importantes sobre a trama, sobretudo quando está na terceira pessoa e carrega consigo um poder de onisciência, trazendo alguns pensamentos que até podem ser os do próprio escritor. O diferente, entretanto, é que Kafka obscurece até a visão que teria a chance de ser a mais límpida de todas e “essa visão, ou falta de visão das coisas, não só é tema da obra, mas também está introjetada nela através de um narrador literariamente qualificado, mas antionisciente (ou insciente) que se torna, assim, a formalização estética do que ocorre no plano da matéria narrada” (CARONE, 2009, p.106).

Outra questão importante bem característica tanto da temática quanto da forma é o caráter circular da obra. Destinada ao insucesso, a personagem não consegue ter uma

evolução na sua vida, de modo que a sua mente gira em círculos. Por sua vez, a narrativa não se propõe a desenvolver uma trama com progressões, portanto não constitui um enredo tipicamente tradicional, com começo, meio e fim. As personagens não se movimentam no fluxo de espaço e tempo. Tudo, na verdade, acaba em repetição, em um eterno retorno ao ponto inicial. Em um aforismo, Kafka deixa bem claro: “A partir de certo ponto não há mais retorno. É este o ponto que tem de ser alcançado” (KAFKA, 2011, p.190).

De fato, o avanço ou o desenrolar dos fatos não é algo experimentado nem objetivado ao longo dos textos. A partir disso, Günther Anders (2007) identifica que esse processo desencadeia uma **“paralisação do tempo”**, que, por sua vez, produz **“imagens paralisadas”**. Nesse ponto, a ideia de Anders dialoga com o que Adorno explicou mais acima sobre a escrita de Kafka se relacionar com a pintura, uma vez que “[...] a prosa de Kafka está muito mais próxima da ‘arte plástica’, porque, para ele e para as pessoas do seu mundo, a vida é tão enroscada que *não anda*; e também porque essa imobilidade só pode se estabelecer como imagem” (ANDERS, 2007, p. 74).

2.4 Alegoria, metáfora, símbolo e literalidade: onde ancorar nossa interpretação?

Como mencionamos no subcapítulo acima, uma das violências de Kafka sobre o leitor consiste justamente em tirar todas as pistas que poderiam indicar um caminho possível para a interpretação de sua obra. Em razão disso, foram surgindo muitas interpretações e classificações diferentes, dependendo do ponto de vista adotado para análise, sem falar que a grandiosidade de sua obra permitiu uma fortuna crítica imensa, o que ampliou muito a diversidade de perspectivas.

O principal elemento que acaba despertando as discussões é a dúvida em torno da literalidade. Devemos compreender as histórias de Kafka em nível literal? A partir desse ponto, começam as discordâncias e novas teses. Bem como foi prometido na primeira seção do capítulo, para iniciar esse debate, retomamos Todorov, cuja teoria defende que a alegoria não serve ao fantástico, pois “se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige, no entanto, que as palavras sejam tomadas não no sentido literal mas em um outro sentido que não remeta nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico” (TODOROV, 1975, p.71). A alegoria é composta por pelo menos dois sentidos, sendo um deles o literal; o problema de nos ancorarmos nessa ideia, entretanto, é que justamente o nível literal pode ser suprimido, de modo que ao leitor só resta o sentido figurado. Segundo Todorov, isso aniquilaria a existência do fantástico.

Seguindo as perspectivas teóricas, a ideia de Anders (2007) também rejeita a alegoria, além de descartar a interpretação simbólica. O alegorista, de acordo com a própria definição de Anders, substitui conceitos por imagens, enquanto que o simbolista substitui a parte pelo todo. O filósofo alemão, entretanto, nos mostra que “Kafka não faz uma coisa nem outra. O que ele traduz em imagens não são conceitos, mas situações” (ANDERS, 2007, p.56). O que defende, sobretudo, é que o mecanismo de Kafka consiste em elaborar metáforas e, depois, tomar ao pé da letra essas palavras metafóricas. A linguagem, dentro disso, é a fonte principal do seu fazer literário, portanto as relações que ela estabelece pautam tudo o que vem depois, uma vez que

o ponto de partida de Kafka não é a crença comum, da qual nasçam os símbolos, mas apenas a linguagem comum, pois esta fica à disposição dele - até dele, o rejeitado - em toda a sua amplitude e profundidade. Ela é inextorquível. Ele a partilha com o inimigo cortejado: o mundo. Mais ainda: *ele colhe no acervo preexistente da linguagem, do seu caráter de imagem* (ANDERS, 2007, p.56, grifos do autor).

Também refutando a interpretação simbólica, Benjamin e Adorno apontavam, em contrapartida, para uma compreensão mais alegórica. Uma questão importante de ser pontuada, entretanto, é que a visão deles considera as obras de Kafka como uma alegoria próxima à natureza das parábolas, mas que devem ser lidas também a nível literal. Benjamin (1993) explica essa ideia em uma carta enviada a Gershom Scholem, na qual argumenta, entretanto, que os textos de Kafka foram capazes de ir além e de ultrapassar os limites da parábola, porque “elas [as parábolas kafkianas] não se deitam pura e simplesmente aos pés da doutrina, como a Hagadá aos pés da Halachá. Uma vez deitadas elas levantam contra esta, inadvertidamente, uma pata de peso (BENJAMIN, 1993, pp. 105-106). E Adorno (1998) ainda acrescenta que a principal diferença em relação às parábolas tradicionais é que o texto kafkiano busca um rompimento, um repúdio à expressão: não termina indicando a famosa “moral da história”. Mais uma vez, corrobora a importância da linguagem e do modo como as configurações textuais se articulam para construir algo novo:

para se prevenir contra o curto-circuito causado pelo sentimento prematuro já visado pela obra, a primeira regra é tomar tudo literalmente, sem recobrir a obra com conceitos impostos a partir de cima. A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada (ADORNO, 1998, p.242).

A concepção mais simbólica originou-se com Max Brod, que iniciou uma linha de pensamento teológica acerca da obra de Kafka, pois considerava que o escritor tcheco preenchia os seus textos com certo teor de santidade. Mais tarde, Otto Maria Carpeaux

também seguiu com essas perspectivas de cunho religioso, inaugurando a crítica sobre Kafka no Brasil.

No fundo, Benjamin, Adorno e Anders colocam compreensões bem semelhantes entre si, logo a diferença se dá partir de algumas sutilezas conceituais. O que defendem, em suma, é que Kafka produzia uma forte ideia no plano literal (ideia que deve ser assimilada pelo leitor, não pode ser suprimida), de modo que a linguagem desempenha um papel fundamental, mas também produz outras significações, embora seja difícil de delimitar quais ou de eleger uma como a mais correta. Em virtude disso, se a escrita é tão importante para o texto de Kafka, é bom nos questionarmos, desde o começo, quais são os elementos que o audiovisual traz para transpor essa relevância da linguagem na obra adaptada.

3. ADAPTAÇÃO COMO PALIMPSESTO

Neste capítulo, buscaremos refletir sobre adaptação à luz de duas linhas teóricas diferentes: a intermedialidade e a intertextualidade. A primeira preocupa-se mais com a relação que a literatura, sendo uma mídia, estabelece com outras mídias, bem como propõe a teórica canadense Linda Hutcheon. Nosso objetivo é explorar as suas ideias a partir do trabalho *Uma teoria da adaptação* (2013). A segunda linha teórica, por sua vez, apoia-se em uma perspectiva mais semiótica, compreendendo a adaptação como uma transposição de um sistema de signos para outro sistema constituído por outro conjunto de signos.

Para iniciar o nosso debate que considera a adaptação como palimpsesto, partiremos da definição que Hutcheon (2013) elabora sobre o termo. Levando em conta o viés da intermedialidade, também desejamos compreender os modos de engajamento do receptor com os tipos de mídia para que seja possível entender como funcionam os mecanismos de cada uma, sempre destacando a relação entre literatura e audiovisual, pois este é o nosso foco.

Já o cerne da seção seguinte consiste em defender a ideia de que propor uma hierarquia entre as mídias não faz sentido. Assim, bem como já esboçaremos no primeiro subcapítulo, o esforço dessa parte se dirige, sobretudo, a sustentar que as adaptações não são produtos de menor valor em comparação com a sua “obra de origem”. Para isso, julgamos importante trazer algumas reflexões e uma brevíssima retomada histórica sobre a intertextualidade, principalmente porque encerraremos o capítulo com as ideias de Roland Barthes, teórico francês que realizou estudos nessa área. Focalizaremos, sobretudo, o seu escrito chamado *Da obra ao texto* (2004) com o intuito de explorar o que pode ser criado de novo a partir de uma “obra original”. Acreditamos que ambas as linhas escolhidas são importantes por nos darem subsídios suficientes para refletirmos sobre a adaptação como um grande palimpsesto, além de trazerem percepções diferentes e capazes de ampliarem a nossa discussão.

3.1 A duplicidade do termo “adaptação”: um produto e um processo

Logo no começo de seu livro, Hutcheon (2013) defende que a adaptação não é uma atividade tão recente. Na verdade, em qualquer cultura, o ser humano sempre esteve contando e recontando histórias tanto individuais como também as de outras pessoas. Nesse sentido, o recontar carrega consigo uma ideia de adaptar, pois cada vez que falamos, atualizamos o

nosso discurso e buscamos novas maneiras de contar, lembrando que, às vezes, é necessário ajustar um pouco o conteúdo e a forma da nossa fala, dependendo do público que nos ouve.

Para dar um exemplo, podemos imaginar o discurso de um palestrante: é uma pessoa acostumada a contar uma situação várias e várias vezes para as suas plateias, mas essa fala nunca tende a ser igual. Alguma mudança o palestrante vai fazer, como acrescentar algo novo a essa ideia, ou retirar, ou explicar melhor, caso o público seja diferente e não compartilhe dos mesmos referenciais. Isso se configura como uma adaptação, uma maneira de ajustar e readequar as narrativas. É uma espécie de repetição com diferença, pois é um movimento duplo de recontar e de preservar o cerne da história, de forma que se torna possível produzir singularidades. Bem como Benjamin (1992, p.90) nos confirma, “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (apud HUTCHEON, 2013, p.22).

Seguindo com as teorizações, a autora canadense defende que há dois sentidos para o termo “adaptação”. O primeiro refere-se à adaptação como um **produto** que pode experimentar mudanças de mídia, de gênero, de foco, ou de ontologia (do real para o ficcional, no caso). Mas que mídias seriam essas? Podemos pensar em poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, danças, parques temáticos, representações históricas, experimentos de realidade virtual, videogames, quadrinhos, sites virtuais, por exemplo. Esse produto, sendo uma adaptação, obrigatoriamente se vincula a uma obra anterior, por mais que seja algo novo. É o que Hutcheon chama de *adaptação como adaptação*:

Trabalhar com adaptações como adaptações significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas”, [...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s) (HUTCHEON, 2013, p.27).

Considerando a ideia de palimpsesto, devemos levar em conta que a adaptação é uma maneira de repetir algo (trazer elementos da obra “original”), mas também de propor variações, uma vez que quaisquer mudanças (sejam de mídia, sejam de gênero, por exemplo) exigem reformatações. Assim, as adaptações são objetos estéticos por si só, mas não podemos esquecer ou anular a relação que mantêm com uma obra de origem, pois são produções caracterizadas pela sua multiplicidade de camadas. É importante deixarmos nítido, entretanto, que esse vínculo com algo anterior não significa que estamos propondo uma hierarquia entre obras. Pelo contrário, a nossa defesa vai em direção à ideia de que não deve existir uma

primazia entre as produções, pois, além de serem objetos distintos, cada um possui as suas características próprias.

Já o segundo sentido para o termo busca pensar a adaptação como **processo**, dentro do qual está inserida a figura do adaptador, pessoa responsável por construir “tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação” (HUTCHEON, 2013, p.29). Para isso, o adaptador precisa se apropriar do material adaptado e desenvolver um processo de reformulações e readequações, dependendo das suas ideias e da mídia para a qual pretende transpor. Dentro dessa percepção, as mudanças são inevitáveis, pois são elas que constituem a essência das adaptações, mesmo que o objetivo principal do autor não seja de produzir atualizações ou novos olhares. Assim, se formos relacionar a duplicidade do termo com o nosso objeto de análise, podemos distinguir que existe um **produto** (um filme em animação de 21 minutos) e um **processo** desenvolvido pelo animador Koji Yamamura e pela sua equipe de produção, que buscaram criar um estilo próprio para transpor o universo do conto kafkiano.

Outra questão bastante importante são os modos de engajamento do receptor com cada mídia. Hutcheon (2013) destaca três modos principais, que são *o contar*, *o mostrar* e *o interagir*. Se formos diferenciar cada um, o primeiro nos faz mergulhar a partir da *imaginação*; o segundo, pela *percepção*; o terceiro, pela *participação física e cinestésica*. Para entendermos melhor, os textos de Kafka se inserem no modo *contar*, pois o que vigora é a lógica de uma narrativa escrita, enquanto que a adaptação de *Um Médico Rural*, por exemplo, está dentro do *mostrar*, porque é uma produção audiovisual. Se fôssemos a uma exposição interativa sobre o escritor tcheco ou explorássemos um jogo baseado em alguma de suas obras, certamente estaríamos nos colocando em contato com a última forma de imersão, que exige a nossa participação imediata e direta.

Todos os modos nos colocam em uma posição ativa como receptores, mesmo que o terceiro tenha um grau distinto dos outros, já que é interativo. São, assim, três mecanismos diferentes, mas cujas linhas de separação entre um e outro podem ser, às vezes, um pouco nebulosas, difíceis de serem delimitadas. Dessa forma, é importante que busquemos mais **as conexões** entre as mídias do que um foco isolado em só um dos modos. No nosso caso, a relação que mais nos interessa é de ordem narrativa e é a que se estabelece entre **o contar e o mostrar**.

Passando do primeiro ao segundo modo, nos deparamos com um novo mundo, caracterizado, sobretudo, pelo visual e pelo auditivo. Saímos de uma obra escrita com palavras para uma produção exibida através de uma mídia performativa. No caso da linguagem própria do audiovisual, existem as mudanças de câmera, a edição, o

enquadramento, a diversidade de planos. Por isso, uma distinção importante de lembrarmos é que a literatura utiliza signos simbólicos e convencionais; o cinema, por sua vez, usa signos indexicais e icônicos. Bem como diferencia Hutcheon, “na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para falas, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2013, p.69).

Em virtude disso, durante o processo de transposição, alguns elementos dos trabalhos literários, por exemplo, são mais fáceis de serem adaptados, pois são recursos que encontram um código semelhante na linguagem audiovisual. Outros elementos podem ser mais difíceis de serem transpostos, então é justamente nesses momentos que entra em cena a criatividade dos adaptadores, pois precisarão buscar soluções mais complexas, o que provavelmente vai resultar em modificações significativas se compararmos com o “texto fonte”. Esse movimento novamente prova, por si só, que as mudanças são obrigatórias em qualquer tipo de adaptação, além de reforçar que a criação também se faz presente na transcodificação. Nesse ponto, o pensamento de que a adaptação é uma cópia ou apenas reprodução de algo anterior é uma ideia morta.

Outro viés bastante relevante no **modo mostrar** é o auditivo, que possui um poder “afetivo e mimético” decisivo na hora de criar reações emocionais (HUTCHEON, 2013). As trilhas e os efeitos sonoros são fundamentais para criar uma ambientação específica e elaborar a atmosfera desejada. A sua variação de intensidade também é capaz de dar pistas ou de preparar o espectador para algum momento significativo da trama, ou, pelo contrário, podem gerar surpresa. Da mesma forma, o silêncio também pode ser um recurso bastante sábio e eficaz, dependendo do efeito que se deseja alcançar. Além disso, as trilhas podem servir como marcas da temporalidade e, assim, evidenciar reviravoltas ou mudanças importantes. Hutcheon ainda acrescenta que “o som nos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores de um modo menos explícito do que em associações de câmera” (HUTCHEON, 2013, p.71).

Seguindo as suas teorizações, Hutcheon (2013) elenca e desconstrói quatro clichês que aparecem com bastante frequência em debates que buscam comparar os três modos de engajamento e as potencialidades de cada mídia. Esse movimento de questionar ideias do senso comum nos ajuda a quebrar a hierarquia entre as mídias e a entender que estamos nos referindo a diferentes formas de linguagem, por isso discutiremos as proposições.

Clichê 1: “Somente o modo contar [especificamente a ficção em prosa] tem a flexibilidade necessária para dar tanto proximidade como distância ao ponto de vista” (HUTCHEON, 2013, p.86).

No caso de histórias escritas, realmente é mais fácil de perceber as relações narrativas, o ponto de vista, o foco, a voz que fala. No audiovisual, talvez as pessoas demorem mais para notar algumas disposições estéticas e narrativas, principalmente se elas estiverem prestando atenção somente no enredo e não estiverem dispostas a olhar minuciosamente esses detalhes. Dessa forma, no caso do audiovisual, o adaptador vai buscar seus próprios recursos e algumas equivalências em diferentes sistemas de signos para conseguir transportar a ideia do que estava no texto literário. Robert Stam (2005b, p.39) nos confirma essa possibilidade ao defender que “numa mídia variada, tudo pode transmitir o ponto de vista: o ângulo da câmera, a distância focal, a música, a mise-en-scène, a performance ou o figurino” (apud HUTCHEON, 2013, p.89).

Clichê 2: “A interioridade é o terreno do modo contar; a exterioridade é mais bem apreendida pelo modo mostrar e especialmente pelo modo interagir” (HUTCHEON, 2013, p.86).

Essa ideia pode se parecer, em um primeiro momento, uma grande verdade, pois faz sentido atrelarmos um teor mais eficaz de interioridade aos monólogos da literatura, às descrições psicológicas das personagens e aos fluxos de consciência, por exemplo. É importante lembrar, entretanto, que é uma grande ilusão pensar que as outras mídias não são capazes de criar maneiras para atingir esse efeito.

Bem como explica a canadense, no cinema, por exemplo, “as aparências externas são utilizadas para espelhar verdades internas. Em outras palavras, é possível criar correlativos visuais auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm” (HUTCHEON, 2013, p.93). Alguns análogos visuais que ajudam a construir a ideia de interioridade são os *closes*, os cortes velozes de uma cena a outra, o uso da câmera lenta ou da aceleração, as lentes distorcidas, os filtros, o tipo de iluminação, o modo de compor o cenário, a forma de utilizar os espaços dentro e fora de quadro, os estilos de movimentos ou a focalização da câmera, para citar apenas algumas possibilidades. No caso de uma animação, a diferença está na

ausência de uma câmera, de modo que o animador precisa construir essas percepções quadro a quadro.

Clichê 3: “Os modos mostrar e interagir têm apenas um tempo: o presente; o modo contar pode sozinho estabelecer relações entre passado, presente e futuro” (HUTCHEON, 2013, p.99).

Se formos pensar no audiovisual, existe um fator decisivo, que é capaz de elaborar vários tipos de experiências temporais: a edição. Esse é o momento em que se torna possível manipular não só as relações de tempo, mas também as espaciais. É uma diferença bem grande em relação ao teatro, por exemplo, que ocorre em tempo real, enquanto os filmes podem ser completamente alterados pelo tratamento da edição. Utilizando uma técnica de fusão de imagens, por exemplo, conseguimos atingir o resultado da mudança temporal, ou até através de *flashbacks*. A decoração, o figurino, ajustes de cor na imagem, o modelo de equipamento sonoro, a utilização de filtros e a própria escolha musical também são algumas formas de produzir esses efeitos.

Clichê 4: “Somente o contar [na linguagem] pode fazer justiça a elementos como ambiguidade, ironia, símbolos, metáforas, silêncios e ausências; estes permanecem “intraduzíveis” para os modos mostrar ou interagir” (HUTCHEON, 2013, p.106).

Como cada mídia tem a sua própria sintaxe e gramática, todas acabam experimentando restrições e adquirindo possibilidades específicas. Uma certeza que temos, desse modo, é que algo sempre se perde nessa transposição, ao mesmo tempo que é possível ganhar outros elementos que não são familiares à mídia de origem. Se o silêncio e a ausência são mais difíceis de serem dramatizados, o adaptador pode procurar outros recursos, fazer uma espécie de substituição, adicionar personagens, ou utilizar índices que nos remetam a essas sensações. É nesse ponto que podemos enxergar, com mais clareza, que tudo gira em torno da reformatação.

3.2 A falácia da retórica da perda

A discussão acerca da adaptação como um produto menor em relação à obra original não é dos dias de hoje. Já na década de 1960, a semiótica estruturalista buscava tratar todas as práticas de significação como texto, de modo que acabava com a hierarquia entre as diferentes formas de linguagem. Nesse sentido, filme e literatura estariam no mesmo patamar, sem um julgamento sobre qual é melhor ou pior que o outro. Linguagens diferentes, propostas diferentes, logo não faz sentido algum insistir em uma comparação cujo objetivo é eleger a melhor forma estética.

Dentro desse aspecto, a teoria da intertextualidade foi muito importante para a construção de novos caminhos para os estudos da adaptação. Em contrapartida, pelo fato de haver uma instabilidade em torno do termo “intertextualidade”, vamos fazer brevíssimas contextualizações teóricas só para deixar bem delineado o que desejamos debater ao utilizar esse termo.

De acordo com a síntese apresentada por Tiphaine Samoyault (2008), foi possível distinguir duas grandes tendências de pensamento acerca da intertextualidade: uma noção extensiva, da qual fazem parte autores como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes e Michael Riffaterre, e outra mais restrita, composta, sobretudo, por Gérard Genette. Além dessas duas principais, Samoyault (2008) salienta a existência de uma linha que se situava entre os dois extremos, funcionando como um sincretismo flexível. Esse âmbito intermediário foi construído por Antoine Compagnon, Laurent Jenny e Michel Schneider.

A pensadora búlgaro-francesa Julia Kristeva foi a responsável por criar e introduzir o termo “intertextualidade”, que apareceu pela primeira vez no ano de 1966, em *A palavra, o diálogo, o romance*. Baseando seus estudos no dialogismo de Bakhtin, a autora quis romper com a crítica das fontes, ramo que buscava detectar precisamente a herança intelectual, a filiação e as referências dos escritores. Esse movimento não interessava às teorizações de Kristeva: pelo contrário, o objetivo dela era estabelecer relações mais abertas, sem ficar preocupada em encontrar uma raiz bem determinada para a genealogia dos textos. Traz, assim, a ideia de texto como um cruzamento de palavras em que se observa pelo menos um outro texto anterior. Considerando esses entrelaçamentos, ela sugere a imagem do mosaico de citações para traçar um contorno ao seu conceito.

Esses primeiros teóricos da intertextualidade, dessa forma, são vinculados a um pensamento mais abrangente para o fenômeno, levando em conta o seu caráter linguístico e abstrato, como também é o caso de Barthes, autor que nos propusemos a estudar na seção

seguinte. Indo por um lado bem diferente desses pensadores extensivos, surge Gérard Genette, que propõe justamente uma formalização teórica mais precisa e restrita, limitando, assim, a enorme abrangência que o termo tinha até então (SAMOYAULT, 2008). Deslocando as reflexões da linguística para a poética, Genette determina cinco relações transtextuais, que são: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a hipertextualidade e a arquitextualidade. Com esse rigor descritivo, o autor consegue lançar uma forma de análise prática do segundo texto, evidenciando a possibilidade de detectar nele o primeiro texto, por mais implícito que esteja. Dessa forma, a intertextualidade se mostra no sentido de uma co-presença de textos, enquanto que a hipertextualidade seria a derivação de um texto B que vem do A, de modo que A não está realmente presente dentro de B. Existe, assim, não apenas uma presença, mas uma transformação. Nesse sentido, a adaptação também poderia ser pensada em termos de hipertextualidade, considerando os conceitos de Genette.

Assim, determinar categorias mais restritas pode ser bastante interessante quando se buscam classificações bem específicas. O nosso estudo, entretanto, não tem como objetivo traçar tipologias, mas sim refletir sobre a intertextualidade de modo mais abrangente, como um fenômeno de rede, de textos que se tocam, se sobrepõem, se apagam superficialmente e se influenciam mutuamente, resultando em verdadeiros palimpsestos. Dentro dessa lógica, a adaptação é um processo que consegue trazer algo já feito, repeti-lo e reformatá-lo em algo novo. Pensando assim, é possível nos desprendermos da ideia de fidelidade do segundo texto em relação a um primeiro, que seria uma obra genuína, para privilegiarmos o pensamento de que existe uma infinita troca entre as textualidades, de modo que os textos se cruzam e se influenciam a todo o momento, não havendo motivo para se pensar em um original, uma vez que até este já foi atravessado por outras textualidades.

Mesmo com essas divergências teóricas, ambas as vertentes apresentadas (a extensiva e a restrita) conseguem se desvencilhar da ideia de hierarquia textual, pois consideram que as relações entre as textualidades são mais importantes do que a ordem cronológica de produção de cada uma. Consequentemente, mesmo que não seja tão recente esse movimento de desafiar o olhar depreciativo diante de uma obra derivada, ainda é importante que esse debate seja reforçado para que diminuam, cada vez mais, julgamentos preconceituosos acerca das adaptações.

Para exemplificar melhor a lógica dos cruzamentos, podemos delimitar dois objetos: um literário e um audiovisual que derivou do literário. Até mesmo o primeiro, que seria considerado a obra principal, já fora influenciado por outras subjetividades, porque ele também carrega toda a bagagem do seu autor e de suas influências. Partindo dessas

considerações, Robert Stam (2006) também busca olhar para a adaptação em termos de uma prática intertextual, defendendo que

a adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave (STAM, 2006, p.23).

É nesse sentido que tratar a adaptação como uma obra menor ou menos digna de valor torna-se uma prática incoerente. Uma vez que as camadas que compõem um objeto se sobrepõem e se atravessam, não há mais espaço para eleger a obra original como a mais importante. Por isso que, mesmo derivando de algo, a adaptação é “uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2013, p.30).

Finalizando essa defesa, Robert Stam (2006) ainda traz uma reflexão bastante pertinente, que nos ajuda a romper com a ingenuidade de considerar que existem “obras puras”, sustentando que

a questão é que praticamente todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e seqüências, são mediadas através da intertextualidade e escrita. A lei de direitos autorais fala em “obras derivadas”, ou seja, obras que “remodelam, transformam ou adaptam” algo que veio antes. Mas as adaptações, de certa forma, tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte – que elas são todas, em algum nível, “derivadas” (STAM, 2006, p. 49).

3.3 O surgimento de algo novo: o Texto

Após discutirmos a ideia de que não existe uma hierarquia entre a “obra original” e a sua adaptação, agora buscamos pensar em que lugar se situa essa nova produção decorrente de outra. Dessa maneira, o intuito é refletirmos sobre as proposições que aparecem em “*Da obra ao texto*”, trabalho que faz parte do livro *O rumor da língua*, de Roland Barthes.

O filósofo francês percebeu que o surgimento de outras disciplinas, como a antropologia, a psicanálise, o marxismo e a linguística, foi desencadeando uma mudança na nossa compreensão de linguagem e de obra literária. A interdisciplinaridade, nesse sentido, revelou-se capaz de produzir algo novo através do choque entre os campos do saber. Se antes tínhamos a noção tradicional de *obra*, agora nos dirigimos a um deslizamento epistemológico que culmina na produção desse novo objeto, a que o autor se refere como *Texto*.

Considerando as denominações de Barthes e as aproximando do nosso objeto de estudo, podemos pensar que o conto de Kafka é a obra e que a adaptação audiovisual é o

texto. A primeira distinção importante é que a obra possui uma dimensão física, uma existência computável e concreta, enquanto o texto, por sua vez, se abriga na linguagem:

a diferença é a seguinte: o obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico. [...] a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame), o texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras): a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber; o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto. Ou ainda: *só se prova o Texto num trabalho, numa produção* (BARTHES, 2004, p. 67, grifos do autor).

Nesse sentido, é possível detectar a existência de vários textos (com letra minúscula) construídos a partir da obra de Kafka, a começar pela sua extensa fortuna crítica, que comporta múltiplos olhares acerca do mesmo objeto e variadas percepções teóricas. São discursos de diferentes teores que circulam, dialogam entre si e, muitas vezes, se chocam. Temos desde os críticos da época de Kafka, como Walter Benjamin, Theodor Adorno e o próprio amigo Max Brod, a teóricos mais recentes que se dedicam a recuperar essas ideias e a explorar outras interpretações. Tudo isso junto e mais outras espécies de trabalhos sobre o tema formam um grande Texto (em maiúsculo), que configuram um conjunto (um campo) de discursos sobre o autor.

Diante de tantas produções, surgem trabalhos acadêmicos, de monografias a teses de doutorado, que buscam articular alguns desses comentadores de Kafka, trazer outras reflexões e relacionar com outras disciplinas, como a filosofia, a sociologia, o direito, a história e a comunicação. Pensando nisso, não é à toa que Günther Anders salienta o caráter multívoco da obra de Franz Kafka, calcada em um hibridismo que dificulta uma rápida classificação (ANDERS, 2007). Fora toda essa gama de discursos, temos outros textos que surgem a partir de Kafka: as suas adaptações.

Dentro desse espectro, englobamos todas as mídias possíveis, não apenas o audiovisual, que é o nosso objeto. Além dos filmes, surgem peças de teatro, histórias em quadrinho, jogos, óperas, músicas e apresentações de dança, por exemplo. Entendemos tudo isso como discursos originados a partir da noção de *obra* (a obra de Franz Kafka), que ajudam a compor um grande *Texto*, o qual podemos denominar de “leituras sobre Kafka”. Em resumo, todos os pequenos textos, como a animação escolhida para nosso estudo ou críticas literárias, vão se reunindo e formando, como resultado, um grande Texto que possui como origem a obra de Kafka. Esse é o ponto em comum entre cada pedacinho de texto, uma vez que eles podem ser bem diferentes entre si, seja na forma, seja no ponto de vista.

Levando essas ideias em conta, é interessante lembrarmos que Barthes (2004) associou o Texto a uma “metáfora da rede”, diferente da metáfora da obra, relacionada a um organismo que cresce por expansão vital. Nesse sentido, o organismo vai se desenvolvendo a partir do trabalho conjunto de suas diferentes partes, não podendo haver uma dissociação. Por outro lado, a metáfora da rede mostra o contrário, já que “se o Texto se estende, é sob o efeito de uma combinatória, de uma sistemática (imagem, aliás, próxima da visão da biologia atual sobre o ser vivo); nenhum “respeito” vital é, pois, devido ao Texto: ele pode ser *quebrado*” (BARTHES, 2004, p. 72). Dessa forma, podemos despedaçar, transformar, reinventar, atualizar o texto. No caso das adaptações, por exemplo, não há uma obrigatoriedade de serem fiéis à obra, bem como apontamos na seção acima. Novas narrativas podem ser criadas a partir disso e outras leituras podem surgir, uma vez que a partir dessa quebra se torna possível juntar os estilhaços e tecer algo novo com uma bagagem de referências bastante rica.

Assim, a ideia do palimpsesto reaparece com bastante fervor e nos ajuda a compreender a natureza do Texto, que é marcada, sobretudo, pela lógica da intertextualidade. Sendo “entretexo de outro texto” (BARTHES, 2004), podemos descobrir inúmeras camadas de citações sem aspas, de modo que a característica mais forte do Texto é a da transformação (surgimento de algo novo) a partir dessa reunião incessante de muitas referências vindas de todos os cantos.

Trazendo a reflexão para o nosso objeto de análise, podemos imaginar que a animação de *Um Médico Rural*, criada pelo japonês Koji Yamamura, é regada não só pelas referências kafkianas, mas também pelo universo do animador e pela estética com a qual costuma trabalhar, que é bem desvinculada do tradicional anime japonês. Como resultado, podemos lançar novos olhares sobre a obra de Kafka e ter um texto capaz de suscitar outras reflexões.

Seguindo a perspectiva de Barthes (2004), a vinculação da *obra* com a metáfora do organismo ocorre devido a uma relação de filiação entre o escritor e a sua produção, uma vez que “o autor é reputado pai e proprietário da obra” (BARTHES, 2004, p.71). Diante de um laço que se mostra paterno, o leitor deve respeitar a relação familiar que se estabelece entre as partes, além de compreender que há uma problemática de posse no interior desse contato. Logo vemos que não é por acaso que a sociedade imputa uma ideia de direitos autorais ao criador da obra.

Já o texto, por outro lado, não guarda essa relação de filiação, pois não precisa ser lido, necessariamente, através do vínculo intrínseco com o seu autor. Aliás, para o próprio Roland Barthes, o rótulo de autor é uma ideia morta pela modernidade, bem como expressa em seu célebre ensaio *A morte do autor* (1968). São tantos palimpsestos de referências,

leituras e teorias envolvidos em uma questão que se torna difícil designar um pai para uma infinidade de produções. Dessa forma, a interdisciplinaridade e a intertextualidade abrem caminho para a perda de uma origem bem definida do texto, já que existe aí uma relação de “citações anônimas e sem aspas” (BARTHES, 2004).

No caso do escritor estudado, identificamos facilmente que *A Metamorfose* tem um pai, por exemplo. *O Castelo*, *O Processo*, *Amerika*, *Um Médico Rural*, todos esses possuem uma filiação e vínculos comuns entre si. Compõem, metaforicamente, a família que Kafka nunca conseguiu construir, para a sua frustração. Certamente o autor tcheco tinha muitas referências e um repertório de palimpsestos significativo, mas diferentemente do conceito que trouxemos de Texto, é possível encontrarmos um caráter de origem para a sua obra. Além disso, seu legado produziu rupturas, como se fosse um ponto basilar capaz de propiciar o surgimento de novas ideias (*os textos*) a partir dele. Só para exemplificar uma ruptura, podemos citar o caso da sua quebra com o fantástico. O autor foi, desse modo, um divisor de águas para o gênero, permitindo que os críticos se questionassem tanto a ponto de considerarem haver um “antes” e um “depois” de Kafka.

No caso do Texto, por mais que haja alguém responsável por produzir algum escrito, ele deve ser pensado como discurso, sendo atrelado ao plano da linguagem e do significante, enquanto a obra busca se fechar sobre o significado: “a obra funciona como um signo geral, e é normal que ela figure uma categoria institucional da civilização do Signo. O Texto, pelo contrário, pratica o recuo infinito do significado. O Texto é dilatatório: o seu campo é o do significante” (BARTHES, 2004, p.69).

Nesse sentido, quando pensamos na fortuna crítica de Kafka, temos autores importantes e consagrados, mas a relação que o leitor estabelece com essa gama de textos não precisa ser, necessariamente, a de filiação aos seus criadores. É um apanhado de ideias e discursos que circulam e se entrecruzam com a bagagem da figura que recebe o texto. De repente, esse leitor já está incorporando reflexões, se apropriando de conceitos e dando origem a novos palimpsestos sem ficar se preocupando em buscar uma origem para cada questão suscitada. Isso ocorre porque “a sua leitura [a do Texto] é “inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais (que linguagem não o seria?), antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia” (BARTHES, 2004, pp.70-71, colchetes nossos). Já a leitura de uma obra acaba sendo quase que indissociável da inscrição ao pai, em contraposição a essa descentralidade que o Texto adquire.

A última questão a ser discutida ainda refere-se à posição do leitor: diante da obra, é uma relação de consumo; diante do Texto, existe uma ação, uma prática, um jogo a ser jogado (BARTHES, 2004). Assim, o prazer com a obra é da ordem da fruição, do encantamento ao ler as palavras de um escritor como Kafka, por exemplo. Mas nós não vamos escrever igual ao autor tcheco, ou, como Barthes aponta, não iremos reescrever Proust, Flaubert, Balzac, Dumas. Não existe uma prática nesse sentido, seria mais uma questão de reflexão. Já se tratando de Texto, podemos sim nos colocar nessa lógica de produção e criar outras camadas de pensamento, de escrita, de objetos. Basicamente, nesse último caso, a distância entre escritura e leitura se torna menor, pois [...] o Texto cumpre, senão a transparência das relações sociais, pelo menos a das relações de linguagem: ele é o espaço em que nenhuma linguagem leva vantagem sobre outra, em que as linguagens circulam (BARTHES, 2004, p.75).

Trazendo para o nosso objeto, pensamos que foi isso que Koji Yamamura se propôs a fazer. Diante de *Um Médico Rural*, o japonês pode ter se encantado, mas ele não teria como *ser* Kafka, como reproduzir a sua lógica de escrita. Nem era a sua pretensão, uma vez que o seu talento não gira em torno das palavras. De que forma percebemos o trabalho de Yamamura, então? A partir de um ato de consumo, ou seja, da leitura da obra kafkiana, o japonês dirigiu-se a um jogo de criação de algo novo, podendo ter tido contato com outros textos sobre Kafka (críticas, ensaios e outras adaptações, por exemplo) e, assim, fez o seu *pequeno texto* (a animação) e contribuiu para tecer um pouco mais o grande Texto (os discursos) que existe ao redor do autor tcheco. Assim, a partir de um movimento de travessia, uniu suas experiências e bagagens pessoais com a relação que teve com a obra de Kafka e se desafiou a atualizá-lo em outra linguagem, em outra mídia, com artifícios bem diferentes da lógica das palavras.

4. A ESTÉTICA DA ANIMAÇÃO: A DEFINIÇÃO, O ARTISTA E OS ELEMENTOS

Depois de buscarmos algumas definições para o termo *animação*, apresentaremos o animador Koji Yamamura, artista responsável por realizar o filme animado *Um Médico Rural* (2007), que é o nosso objeto de análise. Buscaremos contextualizar o modo como ele costuma trabalhar, contando um pouco da sua trajetória profissional e das suas técnicas de animação.

Após esse esforço, o objetivo é entendermos os elementos que compõem a estética das animações. Sempre que possível, daremos como exemplo o processo de produção do nosso próprio objeto, por isso nos dedicamos a apresentar a estética de Yamamura já neste capítulo. Dessa forma, traremos alguns bastidores da gravação de voz e sons da sua adaptação para que o conteúdo teórico seja ilustrado. A partir dessa compreensão, será possível realizar uma análise mais aprofundada acerca do nosso objeto no capítulo seguinte, momento em que também apresentaremos com mais detalhes esse filme de Yamamura e os seus elementos estéticos específicos.

As nossas reflexões são embasadas pelo livro *Art in Motion: Animation Aesthetics* (2007), da pesquisadora estadunidense Maureen Furniss, cujo trabalho em teoria e estudo sobre a linguagem da animação é muito valorizado no mundo todo. A autora integra o corpo docente de animação do *California Institute of the Arts (CalArts)*, onde leciona história da animação, técnicas de pesquisa e estética do cinema direto na película. É Doutora em Crítica pela *University of Southern California School of Cinema-Television*, além de ter realizado curadorias de exposições no mundo inteiro e de ter integrado o júri de diversos festivais e comissões de seleção.

4.1 Uma breve definição para o termo “animação”

Antes de chegarmos a uma definição, é importante lembrarmos que enquanto os estudos de cinema foram se desenvolvendo bastante desde que foram introduzidos nas universidades pela década de 1960, os estudos de animação ficaram à margem e demoraram mais para atingir um status de importância. Isso ocorreu principalmente por haver um preconceito de se considerar a animação como uma “arte menor”, menos séria, menos real e relevante do que as outras formas audiovisuais.

Por outro lado, no final da década de 1980, esse status marginalizado foi experimentando modificações à medida que começava a surgir uma preocupação bem latente de se preservar a animação como uma forma artística. A autora Maureen Furniss (2007) traz

alguns sinais de crescimento do campo, como a realização de duas conferências, em 1987 e 1988, através do *American Film Institute*, que também publicou duas antologias de escrita crítica sobre animação. Em 1991, foi fundada a revista *Animation Journal*, a primeira publicação revisada por pares dedicada à história e à teoria da animação, editada pela própria Furniss. Além disso, a autora lembra a criação da *Women in Animation (WIA)* pela ex-editora da *Animation Magazine*, Rita Street, no final de 1993, publicação que reforça a importância não só do referido campo de estudos, como também demarca a visibilidade das mulheres como pesquisadoras.

Antes de sintetizar a sua definição, Maureen Furniss (2007) cita a contribuição de duas figuras relevantes para o campo da animação: Charles Solomon, crítico e historiador da animação internacionalmente valorizado, e Norman McLaren, um dos mais importantes animadores escoceses voltados para a animação artística. Bem como expõe Furniss (2007), Solomon (1988) considera haver dois fatores essenciais que fundamentam a ideia de animação, de forma que o primeiro é o fato de a imagem ser registrada quadro por quadro (*frame by frame*), enquanto que o segundo é a ilusão de movimento ser criada e não gravada, como em outras produções audiovisuais. Já a perspectiva de McLaren (1995) privilegia ainda mais a ideia de movimento, uma vez que coloca como fator prioritário a análise do que acontece *entre* cada quadro em detrimento do que está *no* quadro compondo a cena.

A animação não é a arte dos desenhos que se movem, mas a arte dos movimentos que são desenhados; o que acontece entre cada quadro é muito mais importante do que o existente em cada quadro; a animação é, portanto, a arte de manipular os interstícios invisíveis que se encontram entre os quadros (apud FURNISS, 2007, p.5, tradução nossa).¹

Além de considerar essas duas reflexões, a pesquisadora julga interessante trazer as ideias de “mimese” e de “abstração” para expandir as definições acerca do que se entende por animação. Na linha de pensamento de Furniss (2007), o termo “mimese” se vincula com uma vontade de se chegar mais próximo a uma realidade natural, como se fosse um ato real (*live-action media*), que envolve pessoas “reais” (humanos) ou animais. Seria, dessa forma, algo que contrasta com o trabalho de animação e de efeitos gerados por computador. Já o termo “abstração” se vincularia mais fácil e diretamente com a animação, pois descreve o uso da “forma pura”, como se sugerisse um conceito em vez de tentar explicá-lo em termos da atuação real.

¹ “Animation is not the art of drawings that move but the art of movements that are drawn; What happens between each frame is much more important than what exists on each frame; Animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between the frames” (apud FURNISS, 2007, p.5).

Ao identificar essa diferenciação, a autora propõe, na verdade, que o pesquisador coloque de lado essas distinções e busque pensar nas duas esferas de modo mesclado:

Animação é a arte de criar movimento, geralmente empregando objetos inanimados, mas às vezes através do uso de figuras vivas cujos movimentos são colocados numa base quadro a quadro. Em qualquer caso, as características dos movimentos criados podem variar significativamente: um objeto pode se mover de forma fluida e rítmica; em pequenas explosões progressivas; lenta e hesitantemente (como se trabalhasse contra a gravidade); ou em uma infinidade de outras formas que sugerem sentido ao espectador (FURNISS, 2007, p.75, tradução nossa).²

Assim, vemos que a relação entre a mimese (através da atuação real) e da abstração (pela animação) é justaposta, de forma que não há sentido considerá-las como duas práticas completamente separadas. Desse modo, podemos e iremos pensar a animação tanto através da gravação de um objeto inanimado feita quadro a quadro, quanto a partir da filmagem contínua de uma atuação real. O fundamental, antes de qualquer coisa, é a preocupação em criar movimentos que deem sentido às narrativas.

4.2 Caracterizando o artista: a estética de Koji Yamamura

Koji Yamamura nasceu em Nagoya, no Japão, em 04 de junho de 1964. A sua afinidade com as artes começou desde cedo, quando fez o seu primeiro filme de animação aos treze anos de idade. Estudou pintura na *Tokyo Zokei University* entre 1983 e 1987, momento em que deu bastante ênfase à prática da pintura a óleo. Enquanto estudante, trabalhou em assistência artística e modelagem de efeitos especiais para *Major Movies*. Após a graduação, começou sua carreira como artista de animação no *Mukuo Studio*, mas saiu dois anos depois para trabalhar como *freelancer*. Já em 1993, fundou a Yamamura Animation, tendo como única sócia a sua esposa Sanae, uma artista plástica especializada em pintura abstrata.

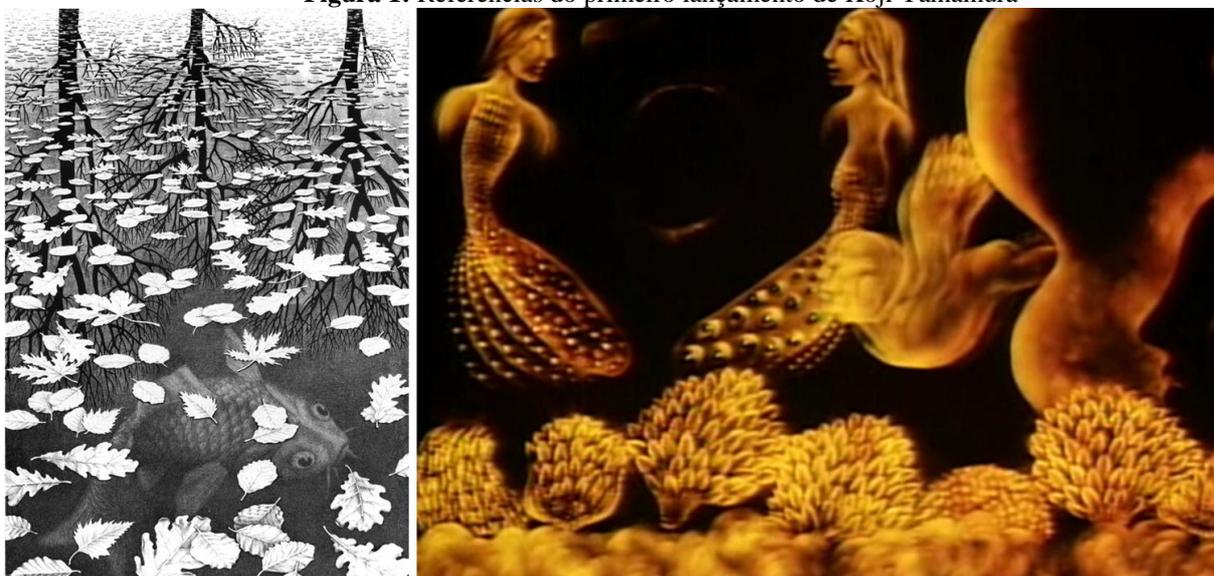
Indo em uma direção oposta à da estética atrelada aos japoneses, fortemente caracterizada pelo anime e pelo mangá, Yamamura voltou-se a referências mais distantes de seu país de origem. Como criador de histórias, busca inspiração em pintores, escritores e inventores europeus, enquanto suas animações são influenciadas pelos legados da *National Film Board of Canada (NFB)*. Esta instituição governamental canadense deu apoio às experimentações de cineastas como Norman McLaren (*Begone Dull Care; Neighbours*) e Caroline Leaf (*The Street; Two Sisters*) e, assim, fundamentou o que hoje é chamado de

² “Animation is the art of creating movement, generally employing inanimate objects but sometimes through the use of live figures whose movements are posed on a frame-by-frame basis. In any case, the characteristics of created movements can vary significantly: an object can move fluidly and rhythmically; in short incremental bursts; slowly and hesitantly (as if working against gravity); or in a multitude of other ways that all suggest meaning to the viewer” (FURNISS, 2007, p.75).

animação artística. A expressão é utilizada para referir-se àquelas produções que não são financiadas por grandes estúdios, de forma que possuem um orçamento mais baixo e uma equipe menor em comparação com as grandes produtoras. Yamamura, por sua vez, é um pouco relutante em relação a essa denominação, por isso prefere ser chamado de “animador independente”.

Para contextualizar as suas formas de trabalho e a sua estética, apresentaremos algumas de suas produções, a começar pelo trabalho de graduação de 1987, chamado *Suisei* (*Aquatic*). As principais influências desse curta-metragem são a pintura *Three Worlds* (1955), do holandês Maurits Cornelis Escher, e a animação *Afterlife* (1978), de Ishu Patel, que está na lista dos grandes nomes da NFB. Assim, já é bem evidente, em seu primeiro trabalho lançado, a forte influência da estética europeia e do estilo de animação vinculado ao já citado instituto canadense.

Figura 1: Referências do primeiro lançamento de Koji Yamamura



Fontes: Totally History / The Movie List. **Nota:** À esquerda, a pintura *Three Worlds*, de Escher. À direita, um quadro da animação *Afterlife*, de Ishu Patel.

Bem como é possível perceber, *Suisei* foi uma produção experimental, voltada para os exercícios da faculdade, mas, mesmo assim, já apontava alguns traços que o artista continuaria seguindo ao longo de sua carreira. É caracterizada, sobretudo, pela aplicação da técnica de pintura à óleo, modalidade que estudou bastante durante toda a sua graduação. Essa é tanto a primeira experiência oficial de Koji Yamamura quanto o primeiro exemplo de trabalho japonês usando animação de pintura em argila. É a produção mais recente já feita usando a técnica de animação de pintura em argila.

Figura 2: Cenas de *Suisei (Aquatic)*, primeiro lançamento oficial de Yamamura.



Fonte: Aquatic (1987)

Outro marco de sua trajetória profissional é o sucesso de crítica *Atamayama (Mt. Head)*, de 2002, cuja característica mais relevante é o uso de diversas camadas de colorização. O filme é uma interpretação moderna da história tradicional japonesa de Rakugo "Atamayama" ambientada na Tóquio contemporânea. Depois que um homem mesquinho come algumas sementes de cereja, uma cerejeira cresce em sua cabeça, e isso o coloca diante de vários conflitos. O trabalho foi tão bem recebido que chegou a ser indicado ao *Oscar* de melhor curta-metragem de animação no ano seguinte.

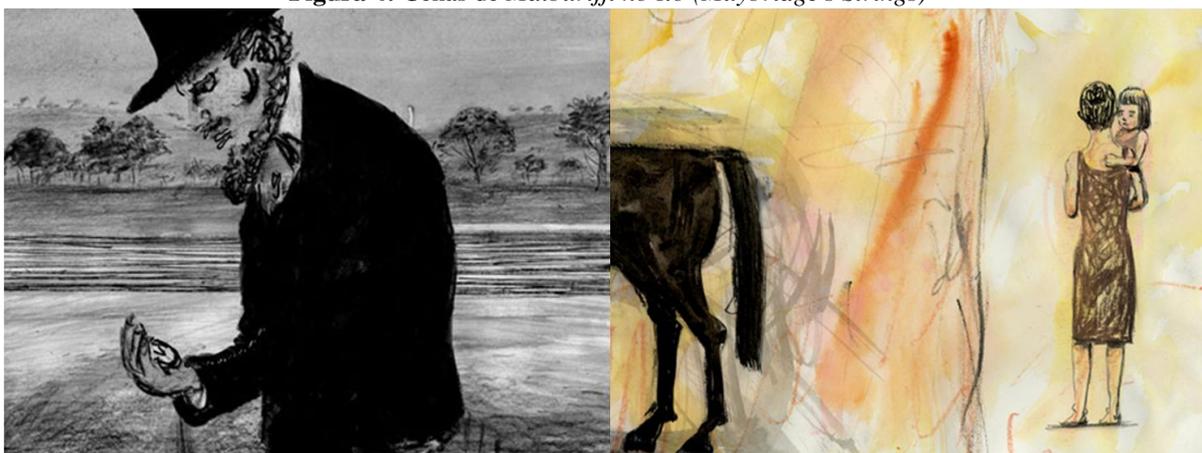
Figura 3: Cenas de *Atamayama (Mt. Head)*



Fonte: Mt. Head (2002)

Já a animação *Maiburijji no Ito (Muybridge's Strings)*, lançada em 2011, reflete o desejo de Yamamura de colaborar com o NFB na missão de retratar um tema difícil: o tempo. A história faz um contraste entre os mundos do fotógrafo Eadweard Muybridge - que em 1878 fotografou fases consecutivas no movimento de um cavalo galopante - e de uma mãe que, vendo sua filha crescer, percebe que ela vai se afastando dela. Nesse trabalho, o animador encaixa vários estilos de desenho, desde o lápis até o giz de cera, e constrói o seu próprio conceito de (a)temporalidade através da música.

Figura 4: Cenas de *Maiburijji no Ito (Muybridge's Strings)*



Fonte: *Muybridge's Strings* (2011)

Esses são só alguns dos vários trabalhos de Yamamura, que sempre busca mesclar novas técnicas e criar algo que ele ainda não tenha explorado. Uma das produções que se situa entre *Mt. Head* e *Muybridge's Strings* é justamente o nosso objeto, mas aguardaremos o próximo capítulo para apresentarmos junto com a análise. Em uma palestra sobre a metodologia do seu trabalho, divulgada em partes na *Animation World Network*, o artista revela que se identifica muito com a arte de desenhar. Quando o questionaram se costumava utilizar técnicas 3D, ele foi categórico:

A resposta é não. A maneira como obtenho o efeito 3D é fazendo um desenho de sombra ao mesmo tempo que o desenho normal. Eu sempre fiz desenho à mão, a animação 3D é um mundo diferente. Eu não me sinto parte disso. Enquanto faço desenhos, todos esses pensamentos vêm à minha cabeça. Eu gosto de pensar enquanto desenho (YAMAMURA, 2007, em *Animation World Network*, tradução nossa).³

³ "The answer is no. The way I get the 3D effect is that I draw a shade drawing at the same time as the normal drawing. I have always done hand drawing, 3D animation is a different world. I don't feel part of it. While I'm making drawings, all these thoughts come into my head. I like to think while I draw" (YAMAMURA, 2007, em *Animation World Network*).

Dessa forma, Yamamura desenha diretamente no papel, tendo à sua disposição uma infinidade de lápis de cor; depois, escaneia o trabalho artístico e organiza as camadas usando o software de animação japonesa. Ele trabalha diretamente com a sua sócia e esposa, que é a sua principal colorista, e com um assistente que trabalha com os sistemas de computador.

4.3 A estética da animação: *mise-en-scène* e elementos sonoros

A animação possui um caráter interdisciplinar inerente ao seu próprio conceito e surgimento, pois é uma arte que se relaciona com várias outras formas artísticas. A sua origem é muito atrelada às histórias em quadrinhos, sobretudo no Japão, onde a prática de adaptar trabalhos impressos em animação prospera fortemente. Inclusive, artistas de histórias em quadrinhos japoneses (mangás) passaram a produzir trabalhos animados de sucesso (conhecidos como anime).

Um exemplo bastante notável é o de Osamu Tezuka, que foi um desenhista de mangás bastante influente no mundo todo e que também começou a adaptar a mídia impressa para o audiovisual animado. Dentre sua enorme produção (de 700 mangás com mais de 150.000 páginas), podemos citar *Don Drácula* como uma obra de bastante sucesso no Brasil, tendo o lançamento do mangá em 1979 e o da animação em 1982. No nosso país, o anime foi exibido pela primeira vez através da Rede Manchete, em 1984.

Dessa forma, no momento em que trabalhamos com teoria e estética da animação, tocamos em debates relativos não só ao audiovisual de modo geral, mas também à história do desenho, à pintura, à fotografia, à escultura, à música e efeitos sonoros, à atuação, à dança, enfim. Em virtude disso, forma-se um emaranhado de cruzamentos que envolve muitas áreas e conhecimentos específicos.

No nosso caso de pesquisa, tomamos consciência dessa complexidade e não buscamos adentrar na especificidade de cada forma de arte, até porque não é esse o objetivo nem a dimensão do trabalho proposto. Considerando essas reflexões, agora buscaremos entender alguns elementos da estética da animação através de dois grandes vieses propostos por Maureen Furniss (2007): a composição da *mise-en-scène* e os aspectos sonoros.

4.3.1 *Mise-en-scène: o desenho, as cores e os estilos de movimentos*

Originado do francês, ***mise-en-scène*** é um termo que surgiu no contexto das artes cênicas, significando "encenar uma ação". Saindo do teatro e expandindo a ideia para os

estudos de cinema, essa expressão designa **o que aparece no quadro em cena** (FURNISS, 2007), de modo que a figura do diretor é decisiva nesse processo de controle da composição visual. Os elementos que constituem a *mise-en-scène* no audiovisual também se relacionam com os componentes do teatro, como no caso do cenário, da iluminação, do figurino e do comportamento das figuras em cena. Além dessa relação com as artes dramáticas, a animação pega emprestado alguns mecanismos utilizados no cinema para a gravação da “atuação real”. Inclusive, a própria noção de “planos cinematográficos” (plano geral, plano americano, por exemplo) também se aplica aos desenhos animados, sendo possível analisá-los a partir dessa perspectiva.

Outro exemplo interessante foi o trazido por Furniss (2007), em que explica como se produz um movimento de câmera numa animação. No cinema tradicional, gravado com atores reais, a autora lembra que as imagens são gravadas horizontalmente, de modo que é possível alterar a noção de proximidade e afastamento apenas reposicionando a câmera ou alterando a lente. Já no caso das animações 2D, as câmeras são colocadas em um suporte vertical, possibilitando que a câmera se mova em direção ou para longe da cena, mas não de um lado para o outro (FURNISS, 2007). Obviamente, essa não é a única forma de se produzir deslocamentos em animação, pois hoje existem softwares desenvolvidos para criar movimentos de câmera complexos, sem grandes limitações.

O primeiro elemento que iremos debater acerca da *mise-en-scène* é o **design da imagem**. Nesse aspecto, existem dois pontos importantes que precisam ser igualmente valorizados: **as personagens e os fundos** (FURNISS, 2007). Em geral, o espectador tende a dar mais atenção às figuras do que aos cenários, pois as primeiras afetam mais diretamente a percepção, enquanto que os efeitos produzidos pela composição do fundo são menos perceptíveis, embora sejam fundamentais também.

Trazendo conceitos mencionados por Scott McCloud (1993), a autora cita três tipos de imagens que costumam aparecer nas animações e que variam de acordo com o seu grau de familiaridade com o real: as fotorrealistas, as icônicas e as abstratas (FURNISS, 2007). O primeiro estilo se parece bastante com a figura humana, por exemplo, enquanto que o segundo remete a traços humanos de modo mais generalizante e pouco específico. O último, por sua vez, produz apenas uma sugestão da forma do objeto, se distanciando completamente de uma caracterização mimética.

As formas abstratas podem ser duras (“*having sharply defined edges*”) e geométricas (um triângulo ou quadrado, por exemplo) ou amorfas e orgânicas. De acordo com McCloud (1993 apud FURNISS, 2007, p.66), é mais fácil haver uma identificação do espectador com a

personagem se ela for apresentada de forma icônica, pois é um modo que possui uma maior amplitude de significados a ser dados *a posteriori*. O viés mais realista, por outro lado, já acaba entregando a personagem pronta, permitindo menos margem à imaginação de sentidos, uma vez que se trata de uma representação específica de um dado tipo. Por ser mais suscetível a causar estranhamento, as abstrações são pouco encontradas na animação comercial, pois não são um terreno tão seguro para conquistar audiências.

No caso do nosso objeto, podemos considerar que é uma animação que abriga uma dupla categorização. Primeiramente, ela se inclina para o lado fotorrealístico, pois são desenhos que representam determinados tipos de pessoas e animais de modo específico, como a criada e o cavaleiro. Por outro lado, existem ilustrações ali que são mais icônicas, como no caso das sombras que aparecem juntas ao médico rural. Há de se lembrar, portanto, que o desenho de Yamamura possui particularidades mais perceptíveis se formos analisar o estilo das linhas e dos movimentos empregados. São nesses dois pontos que sua arte se afasta do realismo, por assim dizer. Assim como em Kafka, existe um limiar entre o real e a deformação neste trabalho de Yamamura, o que reforça o empenho do artista em criar mecanismos interessantes para transpor a obra do autor tcheco ao audiovisual animado.

O outro elemento importante são **os fundos (*backgrounds*)**, cuja forma de produção sofreu alterações significativas ao longo do tempo. Furniss (2007) lembra que, no começo da história da animação, pouca atenção era dada aos fundos, de modo que não era desenvolvido um trabalho extremamente elaborado pelo receio de precisar refazer toda a arte, caso surgissem problemas. A autora ainda ressalta que depois que os animadores começaram a desenhar utilizando folhas transparentes, que são as celulóides (*cells*), os cenários passaram a ser mais bem elaborados. No caso de Yamamura, essa preocupação sempre esteve presente, pois ele trabalhou como artista de fundo por um certo período e esteve familiarizado com as celulóides desde o seu surgimento.

Se formos comparar com o cinema de atuação real, a pessoa responsável pelos fundos na animação seria o equivalente ao diretor de fotografia, pois ele deve realizar seu trabalho em colaboração com o diretor do filme, planejando a aparência dos cenários, considerando a colocação de personagens, a edição de cenas e os tipos de movimentos de câmera usados (FURNISS, 2007). Essa distinção vale mais para grandes produções de estúdios renomados, porque se pensarmos em animação independente, geralmente só uma pessoa acaba se responsabilizando por essas duas tarefas em função do tamanho reduzido da equipe.

Passando para o segundo elemento fundamental da *mise-en-scène*, temos os estudos ao redor das **cores**. Maureen Furniss (2007) defende que é importante dar atenção a esse aspecto

pelo fato de as cores possuírem funções e serem capazes de gerar efeitos no espectador. Obviamente, essas percepções não são absolutas, podendo variar de acordo com a fisiologia de cada observador e com as diferenças culturais, pois essas simbologias são construídas e calcadas em convenções.

Em seguida, a pesquisadora apresenta as três qualidades das cores: matiz (*hue*), valor (*value*) e intensidade (*intensity*), características interessantes para levarmos em conta na análise da animação (FURNISS, 2007). O primeiro termo refere-se a intervalos no espectro de cores visível: violeta, azul, ciano, verde, amarelo, laranja e vermelho, gradações que se diferenciam pela frequência e pelo comprimento de onda. O **matiz** pode ser dividido em cores primárias, que são as bases de outras cores (vermelho, amarelo e azul), secundárias, que se originam pela mistura de duas cores primárias (por exemplo, laranja e verde) e terciárias, que representam a união das duas categorias anteriores (como um vermelho-laranja).

Assim, as cores mais azuladas são comumente tidas como cores frias, enquanto que as mais próximas do amarelo e vermelho são consideradas quentes. Essas distinções também podem ser levadas em conta para a criação de sentidos em uma narrativa, uma vez que “dizem que as cores quentes avançam no espaço e estimulam o espectador. As cores frias, por outro lado, tendem a se afastar do espectador” (FURNISS, 2007, pp. 72-73, tradução nossa).⁴ Dessa forma, a cor é um instrumento muito eficaz para se criar efeitos específicos, possibilitando a construção de uma atmosfera tanto dramática, pesada ou claustrofóbica, quanto alegre, leve e pacífica. Ainda nessa ideia de ambientação psicológica, Furniss traz reflexões do artista Jules Engel (1997) para pensar como a cor pode ter uma dimensão sonora:

Finalmente, ele explica que as cores podem ser "ouvidas", no sentido de que elas emitem um sentimento que pode afetar os espectadores de uma maneira paralela à música. Poderia ajudar o analista a pensar nas cores de uma produção assumindo uma forma musical, já que ele ou ela poderia estar mais acostumado a interpretar os efeitos musicais do que os visuais na tela. Alguém poderia perguntar: se essas cores fossem música, como elas soariam? (FURNISS, 2007, p.73, tradução nossa).⁵

Já a ideia de “**valor**” é aplicada para indicar os níveis de luz, por isso se relaciona com o preto, o branco e os tons de cinza. Bem como explica a autora, “os valores podem ser afetados pela quantidade de luz que é refletida de uma superfície, de modo que uma cor de parte de um

⁴ “it is said that warm colours move forward in space and stimulate the viewer. Cool colours, on the other hand, tend to move away from a viewer” (FURNISS, 2007, pp.72-73).

⁵ “Finally, he explains that colours can be 'heard', in the sense that they emit a feeling that can affect viewers in a way that parallels music. It could help the analyst to think of a production's colours as taking on a musical form, since he or she might be more accustomed to interpreting the effects of music than visuals on the screen. One might ask: If these colours were music, how would they sound?” (FURNISS, 2007, p.73).

item descansando em uma sombra parecerá ter um valor mais escuro que a mesma cor em outra área do objeto” (FURNISS, 2007, p. 72, tradução nossa).⁶ A **intensidade**, por sua vez, vincula-se com a saturação de cor e as suas variações através da adição de outros tons capazes de alterar o brilho e a exposição, por exemplo.

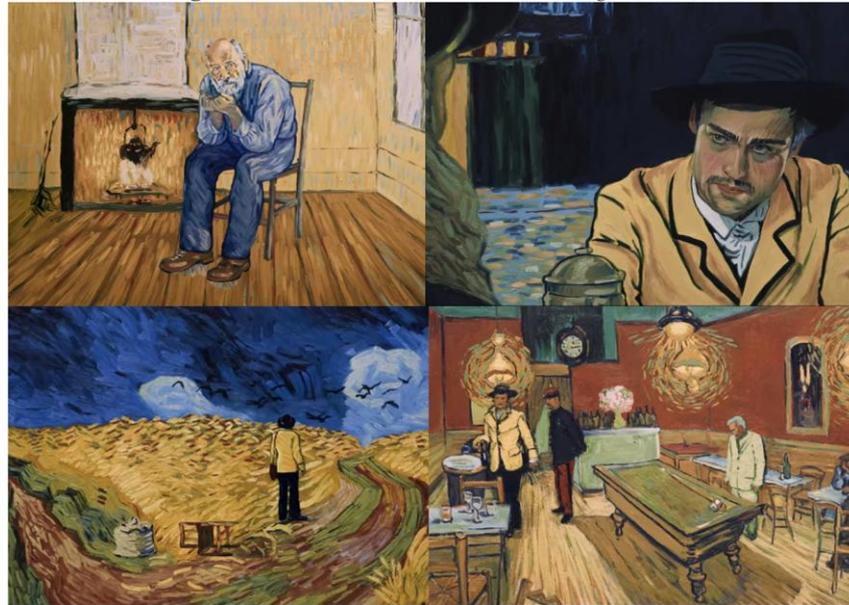
O último elemento da *mise-en-scène*, o **movimento**, é um dos aspectos que está obrigatoriamente atrelado à própria definição de animação. É um fator tão crucial que os artistas acabam estudando leis da física para compreender melhor como construir movimentos corretamente. Furniss (2007) ressalta, por exemplo, que é importante aprender os efeitos da gravidade sobre os objetos, bem como conceitos de aceleração e desaceleração para não ferir o realismo da cena. Mesmo que o objetivo seja quebrar as regras do que é considerado real, é preciso saber como ocorrem essas relações a partir da física.

Seguindo as teorizações, Furniss vai trazendo algumas técnicas utilizadas pelos animadores para criar movimentos. Uma delas é chamada de pose a pose (*pose to pose*), cujo método consiste em desenhar primeiro as poses mais significantes, que são nomeadas de “*key frames*” (FURNISS, 2007). As poses de menor importância são desenhadas depois, podendo ser criadas por computador. Outra técnica é a animação consecutiva, em linha reta (*straight-ahead animation*), que significa que todo desenho é feito na ordem em que será gravado, de forma que os movimentos são criados sob a câmera na sequência exata em que ocorrem. Além desses, um método bem comum que os alunos começam a praticar desde o início dos seus estudos em animação é a de “esmagar e esticar” (*squash and stretch*), cuja essência funda-se em criar movimento a partir do achatamento do objeto e, depois, do seu alongamento.

Para finalizar, outro meio produzir movimentos de modo preciso é com o uso de imagens de referência, através da técnica de rotoscopia. Criada pelo animador Max Fleischer, consiste em filmar atores executando as cenas para depois pegar cada quadro da filmagem e ilustrar em cima, reproduzindo os movimentos quadro a quadro. Um exemplo recente que traz de volta a antiga técnica de Fleischer é o longa-metragem *Com Amor, Van Gogh (Loving Vincent)*, de 2017, primeiro filme da história totalmente pintado a óleo, que levou seis anos para ser construído e que foi composto pelos 65 mil quadros produzidos por 125 artistas.

⁶ “values can be affected by the amount of light that is reflected from a surface, so that a colour of part of an item resting in a shadow will appear to have a darker value than that same colour on another area of the object” (FURNISS, 2007, p. 72).

Figura 5: Cenas de *Com Amor, Van Gogh* (2017)



Fonte: *Loving Vincent* (2017) - Official Trailer

4.3.2 Elementos sonoros: propriedades acústicas, voz, efeito sonoro e música

Chegamos a um ponto crucial para finalizar o nosso debate sobre estética da animação: o estudo sobre o trabalho sonoro. De acordo com Furniss (2007), é comum que leigos ou iniciantes no campo deem mais atenção aos componentes visuais de um filme, não se dedicando a desvelar a relevância dos aspectos relativos ao som. A pesquisadora lembra, entretanto, que precisa haver uma comunhão entre todos esses elementos, uma vez que “a maioria das pessoas descobrirá que o segredo do sucesso de muitos filmes premiados é o cuidado com que os elementos auditivos - vozes, efeitos sonoros e música - foram tratados” (FURNISS, 2007, p.83, tradução nossa).⁷

Para começar, faremos uma breve contextualização acerca das propriedades acústicas que a autora leva em conta: volume (*loudness*), tom/frequência (*pitch*) e timbre (*timbre*). O primeiro relaciona-se com a amplitude das vibrações, podendo afetar a nossa percepção de distância. Por exemplo, se um som está com um **volume** elevado, isso indica que ele está mais próximo do ouvinte. O tom está ligado à **frequência** das vibrações sonoras e é lido em termos de "**altura**". Já o **timbre** é um conceito um pouco mais abstrato e difícil de ser facilmente entendido. A autora nos indica que o timbre pode ser associado a uma certa “cor”, “qualidade tonal”, ou “textura” do som (FURNISS, 2007).

⁷ “most people will find that the secret to success for many award-winning films is the care with which aural elements - voices, sound effects and music - have been handled” (FURNISS, 2007, p.83).

Após pensarmos nesses conceitos mais técnicos, salientamos a importância de se criar uma hierarquia dos sons em um filme. É essa diferenciação de relevância que faz uma história ganhar sentido. Normalmente, os diálogos costumam ser mais altos para conduzirem a narrativa, enquanto que as trilhas acabam ficando mais baixas, servindo para compor o fundo. Por outro lado, rupturas nessa lógica são bem possíveis também: “no entanto, alterando a hierarquia, talvez aumentando a música ou incluindo efeitos sonoros tão altos que o diálogo não pode ser ouvido, pode-se manipular a percepção do ouvinte sobre o que está ocorrendo em uma cena” (FURNISS, 2007, p. 83, tradução nossa).⁸

Outra questão essencial é a gravação de voz em filmes animados, cujo processo pode apresentar algumas diferenças se compararmos com outras formas audiovisuais, que geralmente gravam as vozes no mesmo momento em que a cena é feita. Maureen Furniss explica que, tratando-se de animações, as captações de voz ocorrem antes que os desenhos sejam finalizados (FURNISS, 2007). Esse é o caso em que se encaixa o nosso objeto, pois o artista Koji Yamamura revelou, na palestra acima citada, que prefere terminar seus desenhos após ter as vozes já captadas: "Eu gosto de trabalhar no *storyboard*⁹ primeiro. Quando eu terminei cerca de 50% dos gráficos, eu faço a gravação de voz, depois sincronizo a voz para a animação" (YAMAMURA, 2007, em Animation World Network, tradução nossa).¹⁰ No livro, Furniss traz alguns pontos positivos dessa prática, como “a capacidade de alcançar uma maior sincronização dos movimentos labiais ao diálogo e a habilidade de usar marcas de voz para inspiração no design e movimento de personagens” (FURNISS, 2007, p. 84, tradução nossa).¹¹

Seguindo nossas reflexões, é essencial lembrar que a voz não é importante apenas no sentido de ser um fio condutor para a narrativa. Ela também afeta completamente a caracterização e a personalidade das personagens (FURNISS, 2007), sendo um dos componentes principais para dar vida às figuras. Ademais, especificamente na animação, o

⁸ “However, by changing the hierarchy, perhaps by swelling the music or by including sound effects that are so loud that the dialogue cannot be heard, one can manipulate the listener's perception of what is occurring within a scene” (FURNISS, 2007, p.83).

⁹ Em português, o termo equivale a esboço sequencial. O seu layout gráfico se assemelha a uma história em quadrinhos e serve para organizar uma série de ilustrações ou imagens em sequência com o intuito de ajudar a pré-visualizar um filme, animação ou gráfico animado.

¹⁰ “I like to work out the storyboard first. When I have finished about 50% of the graphics, I do the voice recording, then time the voice to the animation” (YAMAMURA, 2007, em Animation World Network).

¹¹ “ability to achieve greater synchronisation of lip movements to dialogue and the ability to use voice tracks for inspiration in character design and movement” (FURNISS, 2007, p.84).

trabalho de um artista de voz é ainda mais complexo e envolve mais desafios, uma vez que é preciso dar riqueza e significado à personagem sem que apareçam o corpo e o rosto do ator:

Interpretar vozes para animação é um trabalho especializado que difere substancialmente de outras ocupações vocais, como a dublagem de filmes estrangeiros ou o fornecimento de narrações para comerciais ou mídia instrucional. Para desempenhar o papel de um personagem animado, os artistas de voz geralmente devem alterar sua maneira normal de falar substancialmente em termos de som (adotando vozes incomuns) e volume (gritar e clamar é relativamente comum) (FURNISS, 2007, p85, tradução nossa).¹²

No caso da animação de *Um médico rural* (2007), Yamamura trouxe o ator Sensaku Shigeyama ("um tesouro nacional") para a voz do médico (figura 6). Ele faz parte do teatro de Kyogan, que é uma forma cômica de teatro japonês tradicional. Quando questionado do motivo por escolher um elemento cômico para se referir ao sombrio mundo de Kafka, o artista rebate: "há muitos elementos da comédia de humor negro em Kafka. Eu leio em voz alta. A onda sonora do estilo Kyogan se encaixa no ritmo da prosa de Kafka" (YAMAMURA, 2007, em AWN, tradução nossa).¹³

Figura 6: Gravação de voz do ator Sensaku Shigeyama



Fonte: Making of "Franz Kafka's A Country Doctor" (2007)

¹² "Performing voices for animation is a specialised job that differs substantially from other voice-talent occupations, such as dubbing foreign films or providing voice-overs for commercials or instructional media. To play the role of an animated character, voice artists generally must alter their normal manner of speaking substantially in terms of both sound (adopting unusual speaking voices) and volume (yelling and crying out is relatively common)" (FURNISS, 2007, p.85).

¹³ "there are many black-comedy elements in Kafka. I read it out loud. The soundwave of Kyogan style fits the rhythm of Kafka's prose" (YAMAMURA, 2007, em AWN).

As outras vozes que soam como um efeito de reverberação no monólogo interno do médico é composta por dois atores recitando ao mesmo tempo, Shigeru Shigeyama e Doji Shigeyama (figura 7). Já a criada Rosa é interpretada pela atriz Hitomi Kanehara, à direita:

Figura 7: Gravação de voz com Shigeru e Doji Shigeyama e Hitomi Kanehara



Fonte: Making of "Franz Kafka's A Country Doctor" (2007)

Yamamura também toma muito cuidado com o *timing* e o efeito emocional da música, de modo que sempre esteve intensamente envolvido nas sessões de gravação. Não só o diretor se faz presente no estúdio, mas os outros atores de voz também, o que é algo bastante enriquecedor, segundo Joe Bevilacqua (1997): “as melhores sessões de gravação geralmente são aquelas em que todos os atores estão na mesma sala atuando juntos como se fosse uma peça de rádio” (apud FURNISS, 2007, p.86).¹⁴ E é bem isso que ocorre no estúdio de Yamamura: o diretor, a sua equipe e os atores discutindo capa etapa (figura 8):

Figura 8: Os encontros para a gravação das vozes da animação



Fonte: Making of "Franz Kafka's A Country Doctor" (2007)

¹⁴ “the best recording sessions usually are the ones in which all the actors are in the same room performing together as if it were a radio play” (apud FURNISS, 2007, p.86).

Maureen Furniss mostra que mesmo após a gravação, o trabalho com a voz pode continuar e ir sofrendo alterações, se for o caso. São formas de pós-produção um pouco diferentes dos filmes que não são animados, de modo que é comum o diretor pedir para alterar o ritmo da fala eletronicamente (FURNISS, 2007), bem como vemos na figura 9.

Tratando-se de efeitos sonoros, a autora ainda ressalta que não precisa haver uma produção altamente complexa para trazer efeitos impactantes, pois uma mistura simples de sons já é capaz de atingir esses resultados. Yamamura e a sua equipe utilizaram o piano e as habilidades de Hitomi Shimizu (figura 10) para compor sons perturbadores, que já proporcionam uma ambientação pesada desde os primeiros minutos do filme.

Figura 9: O trabalho computadorizado após as gravações



Fonte: Making of "Franz Kafka's A Country Doctor" (2007)

Agora entrando no mérito das trilhas sonoras, Furniss (2007) aponta que é a categoria que mais chama a atenção da crítica. Além disso, lembra da importante correlação entre a música e o movimento da imagem visual (FURNISS, 2007). Não é a toa que o trabalho de som também é realizado de modo que o artista veja o filme rodando enquanto compõe com os instrumentos. Na adaptação de Yamamura, a música em si foi majoritariamente explorada pelo violino de Hiromi Nishida (figura 10), e o design de som ficou a cargo de Koji Kasamatsu.

Em virtude disso, partiremos desses elementos para produzir a nossa análise, levando em consideração, primeiramente, a composição visual: observaremos as cores e suas propriedades, as formas das personagens, o fundo e os movimentos. Em seguida, daremos atenção aos sons, percebendo suas propriedades e analisando a função da música, dos efeitos sonoros e da interpretação desempenhada pelos atores de vozes.

Figura 10: A produção de som



Fonte: Making of "Franz Kafka's A Country Doctor" (2007)

5 UM MÉDICO RURAL: UMA ANÁLISE DA ANIMAÇÃO E DO CONTO

5.1 A apresentação do objeto

Um Médico Rural (Ein Landarzt) é uma pequena narrativa que dá nome a uma coletânea de contos escrita por Franz Kafka, publicada em 1919 por Kurt Wolff. São quatorze histórias bem breves, dedicadas ao pai do escritor, que conseguem reunir precisamente o estilo kafkiano descrito no nosso capítulo 2. Pensando sobre a repercussão de seus escritos, Kafka havia atribuído a Max Brod a tarefa de queimar todos os seus textos. Dois anos antes de morrer, entretanto, o escritor alterou o testamento, livrando algumas de suas histórias da fogueira: umas delas era justamente *Um Médico Rural*, o que comprova a importância e o apreço que o próprio autor guardava em relação a essa obra.

Em meio a uma nevasca, o único médico do distrito recebe um chamado urgente: precisava atender um garoto gravemente doente a dez milhas de distância. O problema é que seu cavalo havia morrido devido ao excesso de esforço da última viagem, portanto o médico já não tinha mais como se deslocar até o paciente. A partir desse ponto, começam a acontecer eventos estranhos, que são recebidos de modo muito natural pelas personagens. Primeiro, surgem cavalos fortes e saudáveis ao lado de um cavaliário desconhecido. Em seguida, a viagem, que era para durar horas, acontece em segundos, como se o médico fosse teletransportado ao destino. Quando chega lá, mais situações inusitadas acontecem, como as atitudes incomuns da família do garoto, o aparecimento de um coro formado por crianças e a chegada de visitas aleatórias na casa, só para citar algumas. O desfecho também é bastante kafkiano, marcado pela frustração da personagem principal.

O curta-metragem de *Um Médico Rural (Inaka Isha, 21 minutos, 2007)*, do animador Koji Yamamura, busca construir uma adaptação do conto de Kafka através da arte de criar desenhos em movimento. No capítulo anterior (na seção: 4.2 *Caracterizando o artista: a estética de Koji Yamamura*), buscamos apresentar o estilo do animador e algumas de suas técnicas, lembrando que ele costuma se afastar do tradicional estilo japonês, o anime. Assim, as suas produções possuem uma relação bem intensa com a representação de mundos subjetivos. Por isso, consegue criar estratégias interessantes para abordar as dimensões internas e psicológicas das personagens. Com essa sensibilidade, as suas técnicas e os estilos de desenho pareceram estar bem próximos à escrita kafkiana, indicando uma possibilidade de contemplar o autor tcheco em outra linguagem.

5.2 O processo metodológico

No capítulo 2, a nossa proposta consistiu em adentrar o mundo kafkiano e compreender os elementos que compõem a sua atmosfera e as suas principais características narrativas. O terceiro capítulo deu conta de discutir como enxergamos o processo de adaptação, refletindo sobre as hierarquias entre mídias e sobre o novo objeto que surge. Depois, buscamos entender o conceito de animação, apresentar a estética de Yamamura e discutir sobre os elementos que compõem o design da imagem e do som nas animações.

Dessa forma, considerando o que já foi estudado nos capítulos anteriores, agora buscaremos colocar em diálogo todo esse debate e exemplificar a partir das cenas do filme. Para isso, levaremos em conta as categorias trabalhadas por Furniss (2007): a importância das cores, do desenho das personagens, do fundo e, acima de tudo, dos movimentos. Em seguida, daremos atenção aos sons, percebendo a função da música, dos efeitos sonoros e da interpretação desempenhada pelos atores de vozes. Assim, a análise do conto literário se dará em conjunto com a análise da animação, de modo comparado e simultâneo, pois nosso objetivo é de produzir diálogos entre as áreas, refletindo sobre os pontos de contato entre literatura, cinema e design.

Além disso, levaremos em conta os estudos sobre análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008), que apontam para a existência de duas fases fundamentais inerentes ao processo de análise audiovisual. A primeira delas consiste em decompor os elementos constitutivos do filme, de forma que devemos “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 2008, p.15). Através dessa identificação e seleção, vamos rumando para uma “desconstrução” do objeto. Em seguida, a próxima etapa consiste na união desses estilhaços: juntar os fragmentos, associá-los, confrontá-los e pô-los em diálogo “para fazer surgir um todo significativo” (VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 2008, p.15).

Dessa forma, se defendemos, no capítulo três, que algo novo surge a partir da adaptação (no caso, surge uma animação de um conto kafkiano), notamos que também é possível, durante a análise, que haja uma singela e pequena construção de um olhar que ainda não foi posto: “o analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista” (VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 2008, p.15). Entretanto, assim como o processo de adaptação ou até a tradução de idiomas possuem limitações de até onde é possível criar, o movimento de análise também tem seus limites, de modo que só podemos

suscitar reflexões dentro das propostas literárias e audiovisuais dos objetos que nos servem de borda (o conto e a animação). Se extrapolarmos essas margens, provocamos uma inundação caótica de ideias que não conseguem dialogar entre si. É por isso que o filme precisa ser “o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE; GOLIOT-LÉTE, 2008, p.15).

5.3 A análise da animação e do conto

Para esta etapa, elegemos **oito características** que aparecem nos textos de Kafka, bem como desenvolvemos no segundo capítulo: a inversão, a trivialidade do grotesco, a deformação como método, a paralisação do tempo e das imagens, a linguagem precisa, o narrador insciente, a adaptação e o caráter gestual das ações. Para realizarmos uma análise mais detalhada, decidimos agrupar essas oito características em **quatro tópicos**, colocando-as em duplas a partir de trechos que contemplem as duas situações de cada subseção. Cada característica terá uma figura que a representa (uma montagem de planos), com exceção do “caráter gestual”, que é contemplado por três imagens.

5.3.1 A inversão e a trivialidade do grotesco

O primeiro trecho que será analisado se situa entre os tempos **2’26” e 3’18”** do vídeo animado e abarca essas duas características de Kafka. Começaremos pela **inversão**, elemento que se refere à estrutura da narrativa. Bem como pontuamos no capítulo dois, à luz de Todorov (1975), as histórias do gênero fantástico começam a partir de um estado natural e, gradualmente, experimentam uma modificação dessa situação através de momentos de hesitação para depois chegarem ao ápice do fato sobrenatural. Em Kafka, por outro lado, ocorre uma inversão dessa estrutura: o evento estranho é dado logo no início do conto e já provoca estranhamento: o médico chuta a porta da pocilga e aparecem dois cavalos inesperadamente, junto de um cavaliário que nunca estivera ali antes. O autor utiliza uma linguagem bem direta, listando cada ação, de modo que tudo acontece rapidamente, sem rodeios. É assim, de súbito, que já temos essa surpresa do aparecimento de cavalos:

Percorri o pátio mais uma vez; não via nenhuma possibilidade; distraído, atormentado, bati com o pé na frágil porta da pocilga que já não era usada fazia anos. Ela se abriu, foi e voltou estalando nos gonzos. Veio de dentro um bafo quente e um cheiro como que de cavalos (KAFKA, 2010, p.13).

Figura 11: A inversão

Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Para representar o momento em que o espectador se depara com essa primeira surpresa, o animador lançou mão de uma **deformação gráfica**. Como é possível observar na figura 11, a personagem do médico sofre **várias alterações em sua forma em apenas dez segundos**. Ele aumenta de tamanho, diminui, estica, cresce novamente e quase invade a tela toda, de modo que as partes do seu corpo ficam totalmente desproporcionais. Assim, **cada ação vai ocorrendo de acordo com uma deformação visual**. Essa é uma estratégia escolhida pelo animador para passar uma **sensação de estranhamento no espectador**, que, em seguida, vai se deparar com o elemento inexplicável. Os **efeitos sonoros**, nesse ponto, também trabalham em consonância com as distorções visuais, justamente para acentuar o estranhamento. Não é uma trilha sonora com músicas, mas sons extremamente perturbadores, que estimulam uma tensão e colaboram para a criação de uma atmosfera pesada e assustadora, em certa medida.

Como vimos no capítulo anterior, é importante prestarmos atenção na composição do **fundo (cenário) e da figura (personagem)**, pois ambos merecem destaque, de acordo com Furniss (2007). Em relação ao fundo, nesse primeiro momento do filme, notamos cores mais frias, porque o intuito é justamente construir uma ambientação opressora em um cenário tomado pela nevasca e pela predominância de branco, cinza e marrom. A figura contrasta com o fundo, uma vez que seu casaco é preto. Esse cenário é quase todo imóvel, de forma que o único componente que se mexe é a neve caindo. É também por isso que os movimentos do médico ganham destaque: **nessa passagem escolhida, eles são bastante arrastados**, o que reforça a ideia de que a personagem tem uma dificuldade de avançar e de tomar decisões, se formos entrar no plano psicológico. É bem aquilo que Benjamin (1994) proferiu sobre os heróis kafkianos: eles carregam todo o peso do cotidiano em suas costas.

Isso pôde ser **trabalhado visualmente através da maneira de andar e de realizar movimentos.**

Seguindo o trecho acima citado, é fácil notar a outra característica: **a trivialidade do grotesco.** As personagens **reagem naturalmente às situações tidas como inquietantes**, de modo que os elementos grotescos são assimilados como pertencentes à ordem do normal. Nesse momento, a figura do cavaliariço surge aleatoriamente, e a criada lança um comentário cujo tom é carregado de um ar cômico. Em seguida, ela e o médico começam a rir de forma bastante debochada, indicando que **ambos agiram de modo quase que indiferente**, não ficando perplexos diante de um evento esquisito como esse:

Uma fosca lanterna de curral oscilava pendente de uma corda. Um homem acororado no cômodo baixo mostrou o rosto aberto e de olhos azuis. - Devo atrelar? - perguntou, rastejando de quatro para fora. Eu não soube o que dizer e me inclinei só para ver o que ainda havia na pocilga. A criada estava ao meu lado. - A gente não sabe as coisas que tem armazenadas na própria casa - disse ela e nós dois rimos (KAFKA, 2010, p.14).

O primeiro quadro (figura 12) mostra o cavaliariço a partir de um plano *contraponglée* com o intuito de **empoderar** essa personagem desconhecida, envolvendo-a em uma atmosfera de suspense. Inclusive, **a disposição da luz** contribui para criar uma espécie de mistério que ronda esse homem. O **som perturbador** também se intensifica nesse ponto. Nos primeiros segundos em que ele aparece, a imagem está um pouco **desfocada**, portanto só conseguimos ver a sua figura parcialmente. O que fica nítido são **as suas linhas de contorno e a sua voz marcante**. Aqui vale lembrar a importância que Furniss (2007) atribui à interpretação dos atores de voz. Bastante bruto, o cavaliariço imprime um **tom assustador e intimidador**, enquanto que a **criada fala baixo, de um jeito doce e sutil**, o que pode indicar certa fragilidade da personagem.

No segundo quadro da figura 12, vemos o momento em que o cavaliariço sai da pocilga, **realizando movimentos muito velozes**, o que contrasta com os movimentos arrastados do médico. Além de muito rápido, o homem sai do ambiente rastejando de quatro, o que também causa um estranhamento, uma vez que ele poderia ter andando normalmente, utilizando os pés. Sem compreender claramente, o médico observa o interior do local e dirige o seu olhar à moça. Novamente, **a deformação gráfica** aparece na **hora do riso**, momento em que o médico e a criada têm as suas proporções alteradas (último quadro da figura 12).

Figura 12: A trivialidade do grotesco

Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Considerando essas escolhas estéticas, observamos que Yamamura se aproximou, de algum modo, do expressionismo alemão ao buscar a expressão do efeito emocional a partir da distorção visual. Nessa corrente do cinema, é comum utilizar alguns cenários calcados em perspectivas irreais, propor um uso exagerado da luz e da sombra e demarcar a importância da atuação e dos movimentos das figuras. Dessa forma, é criada uma ambientação bastante onírica e distante do real, que dirige a nossa atenção à psicologia das personagens. Assim, o trabalho de Yamamura se aproxima muito desse conceito expressionista do cinema, iniciado entre as duas grandes guerras, durante a República de Weimar (1918-1933).

5.3.2 A deformação como método e a paralisação do tempo e das imagens

Uma característica que é bastante próxima a da inversão é **a deformação como método**. Para ilustrá-la melhor, selecionamos o trecho dos **5'41" até 6'07"**, que corresponde ao momento do conto em que o médico é transportado quase magicamente até o paciente, cuja casa situava-se a dez milhas de distância. Na animação, esse deslocamento dura exatamente dez segundos.

A “deformação como método” é o conceito criado por Günther Anders (2007) para descrever a operação de deslocamento que Kafka realiza: o escritor coloca como normal algo que as pessoas tendem a considerar esquisito. E aquilo que comumente é tido como normal,

mas que, no fundo, é bastante insano, Kafka eleva ao máximo a estranheza para deixar essa loucura bem nítida. Essa deformação (sensação de estranhamento) perpassa a história inteira, portanto pode ser identificada em várias cenas, enquanto que a inversão é um ponto específico (é o primeiro acontecimento estranho do conto inteiro, que é o surgimento inesperado dos cavalos). A parte que escolhemos para mostrar a deformação kafkiana é justamente a da viagem surrealmente veloz, estimulada pelas palmas do cavaleiro:

Bate palmas; o veículo é arrastado como madeira na correnteza; ainda ouço quando a porta da minha casa estrala e se espatifa ao assalto do cavaleiro, depois olhos e ouvidos são tomados por um zunido que penetra uniformemente todos os meus sentidos. Mas por um instante apenas, pois como se diante do portão do pátio se abrisse o pátio do meu doente, já estou lá; os cavalos estão quietos; a neve parou de cair; o luar em volta; os pais do doente saem correndo da casa, a irmã dele atrás; quase me arrancam do carro; (KAFKA, 2010, p.15).

Esse trecho é o momento mais veloz do filme, quando **curtos flashes aparecem rapidamente** para indicar um movimento imediato. O primeiro quadro (figura 13) é responsável por produzir essa mudança de estado para **uma situação mais brusca**. Nesse ponto, a figura do cavaleiro não é muito nítida, sobretudo o rosto, portanto ele ainda **continua envolto em uma atmosfera de suspense**. O ar de **superioridade e empoderamento** também permanecem, uma vez que o desenho da sua forma ocupa quase a totalidade do quadro.

Figura 13: A deformação como método



Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Em seguida, vemos *flashes* dos cavalos correndo a uma velocidade muito alta; depois, as rodas girando velozmente são destacadas (**as linhas em volta da roda potencializam a ideia de movimento**); logo após, vem a cena do cavaleiro invadindo a casa para abusar de Rosa. Nesses rápidos instantes, existe uma **sucessão de sons** que atuam em conjunto e que **colaboram para a sensação de caos e de velocidade absurda**: o relinchar dos cavalos, os gritos assustados do médico, o barulho das rodas, o estalar da porta sendo chutada, o zunido descrito pelo protagonista e o som de um dedo deslizando por um piano tecla a tecla, com o intuito de criar uma ideia de que algo foi transformado magicamente. Para contrastar com toda essa rapidez, os planos seguintes são marcados por uma repentina desaceleração (dois primeiros quadros da figura 14).

Assim, no caso dessa parte do conto, Kafka provoca a deformação ao descrever **de modo bem simples e direto, sem grandes surpresas**, o fato esquisito de o médico ter aparecido instantaneamente em um lugar que era realmente muito longe. **Não prepara o leitor, apenas narra com normalidade algo bastante incomum**. Em uma linha estava na sua casa; na outra, já se encontrava a dez milhas. E o que ele quer dizer, na verdade, é que o fato espantoso não deveria ser esse (o da viagem instantânea), mas sim o fato de existir uma burocracia na profissão (o médico rural do pequeno distrito, que precisa atender sozinho e às pressas a todos os chamados) e o abuso sofrido por Rosa. Por isso, provoca esses “deslucamentos” (ANDERS, 2007) e causa um estranhamento proposital. Por sua vez, Yamamura buscou esse efeito através da **mudança brusca de estados** (velocidade normal, aceleração absurda e, por fim, estagnação), do uso de flashes rápidos e de uma eficaz comunhão sonora.

No cinema, a alternância desses estados é possível através do **recurso da edição**. Quando uma cena é gravada, nem tudo o que foi captado é utilizado. Além disso, os produtos audiovisuais raramente são filmados respeitando a ordem de sua sequência. Por isso, **a montagem** configura-se como um **procedimento extremamente crucial** para costurar uma narrativa e dar sentido a uma infinidade de arquivos soltos. No caso da animação, a situação é parecida, mas, em vez de imagens gravadas, temos figuras desenhadas.

Nesse momento, são escolhidas as melhores cenas, são cortadas as partes indesejadas, a ordem das tomadas é organizada de acordo com o objetivo do filme e as imagens podem sofrer várias formas de manipulação, dependendo do efeito desejado. É possível criar uma justaposição de cenas, alterar a velocidade de cada uma ao alongar a sua duração ou acelerar, mexer na luz e na cor, acrescentar movimentos, inserir elementos na tela, enfim. Com essa gama de possibilidades, vemos que a edição é o principal momento de concretizar a narrativa

e de compilar o sentido que se deseja sugerir. Fora isso, é a partir da edição que se torna possível transitar por diferentes temporalidades, alterar o ritmo da história e cruzar espacialidades que talvez não teriam chance de dialogar entre si se não houvesse uma montagem adequada. Esses efeitos da edição ficam bem evidentes no caso da figura 13, bem como explicitamos acima.

Figura 14: A paralisação do tempo e das imagens



Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Nos quadros da figura 14, **as imagens ficam congeladas** por quatro segundos (a dos cavalos) e por oito segundos (o plano geral da casa e da carroça). Furniss (2007) aponta que o mais importante de uma animação é justamente a característica do movimento. Nesses dois pontos citados, entretanto, os elementos do plano ficam completamente estáticos, apenas ocorre um movimento de aproximação do quadro, como se fosse um *zoom* de câmera. Podemos pensar que esses dois momentos representam visualmente a **“paralisação do tempo e das imagens”**, característica kafkiana observada por Anders (2007).

Na prosa do autor tcheco, as personagens se envolvem em eternas repetições, sempre voltando ao ponto inicial, de modo que não experimentam um avanço no fluxo de espaço e tempo. Vale citarmos novamente a ideia de Anders, de tão lúcida que é sua explicação: “[...] a prosa de Kafka está muito mais próxima da ‘arte plástica’, porque, para ele e para as pessoas do seu mundo, a vida é tão enroscada que *não anda*; e também porque essa imobilidade só pode se estabelecer como imagem” (ANDERS, 2007, p. 74, grifos do autor). No caso do conto trabalhado, o médico também se configura como um sujeito que não consegue avançar nem resolver seus problemas, sendo tomado pelo sentimento de fracasso e impotência.

Claro, a paralisação a que estamos nos referindo não é algo exatamente literal, é um estado da mente dos personagens, que anda em círculos, mas, no caso da animação, uma oportunidade de vermos essa situação mental com clareza é através de um congelamento real da imagem, bem como salientamos através do exemplo. Esse efeito proposto por Yamamura é capaz de **causar um desconforto no espectador** e de fazê-lo refletir sobre o andamento do

filme, uma vez que provoca uma **ruptura muito forte no ritmo do vídeo** ao sair de uma cena muito veloz para o ponto zero de movimento no interior do quadro.

Além disso, o som de fundo que ambientou esses dois momentos consecutivos foi baixando à medida que os segundos passavam, de forma que, nos últimos instantes em que a segunda imagem ficou congelada, **a trilha quase beirou ao silêncio total**. Tudo isso contribui para transmitir uma sensação de **surpresa e estranhamento** através dessas rupturas inesperadas.

5.3.3 A escrita precisa e a figura do narrador

Uma característica bastante marcante da prosa kafkiana é o modo como a **linguagem** é utilizada. Sendo bem **preciso e protocolar**, o autor consegue dizer muito com poucas palavras, apenas aquelas que são exatas e necessárias. Bem como já expusemos, Carone (2009) atribui esse estilo ao seco e burocrático alemão de Praga que circulava na época de Kafka. Outro fator importante é a existência de um narrador pouco confiável, que parece não ter o pleno domínio da história: é, na verdade, um “narrador insciente” (CARONE, 2009).

Em *Um Médico Rural*, o narrador está na **primeira pessoa do singular**, sendo revelado logo na frase que abre o conto: “*Ich war in grosse verlengenheit*” (KAFKA, 1952, p.106, grifo nosso). Na tradução: “**Eu** estava em um grande aperto” (KAFKA, 2010, p.13, grifo nosso). Quem assume esse pronome (*Ich/Eu*) é o próprio médico, que se configura como um narrador que transita por pelo menos **três camadas**. A primeira delas se constitui de ações que ele vai contando e numerando; a segunda descreve a relação dele com as outras personagens e faz a mediação entre os diálogos; a terceira camada, por sua vez, **representa as conversas internas** que o narrador tinha consigo mesmo, ou seja, as suas dúvidas, lamentações e reflexões, além de conter as situações que só o médico imaginava.

Para dar conta dessa **complexidade narrativa**, caracterizada tanto pela escrita calculista quanto pelo narrador em camadas, o animador utiliza um recurso interessante: **a criação de duas figuras em preto** (primeiro quadro da figura 15), que simbolizam as sombras do médico. Essas figuras representam a terceira camada, aparecendo nos diálogos que o narrador trava consigo mesmo.

Além de as conversas internas serem visualmente mostradas através desses desenhos pretos, o animador escolheu **fazer a gravação de voz com outros dois atores**. Dessa forma, o médico aparece tendo a sua própria voz (interpretada por Sensaku Shigeyama) e mais outras duas, que surgem com as sombras (interpretadas por Shigeru Shigeyama e Doji Shigeyama).

O trecho eleito, **entre 9'04" e 10'04"**, dá conta de ilustrar a terceira camada desse narrador, que é a mais complexa de ser analisada:

Não sou reformador do mundo, por isso deixo-o deitado. Sou médico contratado pelo distrito e cumpro o meu dever até o limite, até o ponto em que isso quase se torna um excesso. Mal pago, sou no entanto generoso e solícito em relação aos pobres. Tenho ainda de cuidar de Rosa, além disso o jovem pode estar com a razão e também eu quero morrer. O que estou fazendo aqui neste inverno interminável? Meu cavalo morreu e na aldeia não há ninguém que me empreste o seu (KAFKA, 2010, p.17).

Figura 15: As vozes narrativas



Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Depois que o médico chega à casa do paciente e, no primeiro momento, constata que ele está saudável, **o protagonista passa a travar um diálogo interno bastante intenso**. Começa a refletir sobre os limites de sua profissão, lembrando que, embora seja médico e tenha a incumbência de cuidar dos enfermos, nem sempre será possível salvar a vida de todo mundo. Mas isso tudo se passa na sua cabeça, são reflexões e indagações que tomam a sua mente.

Para conseguir transpor algo mais abstrato para uma mídia que envolve a imagem e o som, Yamamura precisou criar algo que não estava no texto. Enquanto a palavra vai dando conta de transmitir os pensamentos do médico no conto, a animação precisava ter uma

imagem que se relacionasse com as reflexões. Por isso, o animador interrompe a sequência de cenas no ambiente da casa do doente e, momentaneamente, **transporta o espectador para outro cenário**. No primeiro quadro da figura 15, vemos **a predominância do amarelo**, que sugere uma **ideia de enfermidade, e do preto**, mais acentuado nas bordas do quadro, e que remete a uma **atmosfera sombria**.

A partir do segundo plano da figura 15, somos levados para fora da casa e vemos a cabeça do médico saindo pela porta. O modo como os seus movimentos são executados trazem uma sensação de que **o protagonista não estava agindo por vontade própria**, parecia mais uma marionete sendo conduzida sem ter nenhum controle do seu destino. É aquilo que Günther Anders (2007) havia apontado sobre as personagens de Kafka, caracterizadas pela **falta de liberdade diante de sua própria vida** e pela certeza de que os seus passos já estavam definidos de antemão, só que por terceiros.

Nesses próximos quadros, observamos uma predominância de **cores escuras no cenário**, sobretudo tons de **preto e azul**. Novamente, como parte da estética do filme, a **deformação** se faz presente e ajuda a acentuar essa atmosfera onírica. Desejando a sua própria morte, o médico toca na lua, e ela logo se transforma em uma espécie de forca, que realiza movimentos pendulares para indicar uma degola. Sendo esse o ápice da tensão e da insanidade da cena escolhida, a **trilha sonora se intensifica tanto a ponto de invadir a fala da personagem**, rompendo com as hierarquias de som. Furniss (2007) havia explicado que a situação mais comum em filmes é que os diálogos e as narrações de voz sejam mais altos do que a música e os efeitos sonoros. A autora ainda comenta, entretanto, que é possível alterar essa ordem de importância e produzir rupturas (FURNISS, 2007). É exatamente isso que ocorre entre 9'48" e 9'52", momento em que **o violino emite sons estridentes e perturbadores**, que acabam se sobrepondo à voz do médico.

Já no final desse trecho, a parte do conto em que Kafka escreve “meu cavalo morreu e na aldeia não há ninguém que me empreste o seu” (KAFKA, 2010, p.17), Yamamura não coloca nenhuma voz, apenas opta por representar essa ausência de ajuda através da imagem do último quadro (figura 15). É o cenário da nevasca, composto de várias casas com seus respectivos proprietários, **mas cujos semblantes demonstram indiferença**. Essa forma de representar a casa (desenhando uma porta e o rosto do dono) é a mesma que o animador havia utilizado entre 1'47" e 2'02" para mostrar o momento em que a criada Rosa tentava encontrar algum vizinho que tivesse cavalos para emprestar no começo da história.

O trecho acima é um bom exemplo para pensarmos de que modo o cinema consegue constituir uma temporalidade totalmente singular. Esse excerto de Kafka é composto por seis

frases curtas, de modo que o autor faz rapidamente as suas reflexões e vai trocando de assunto a cada ponto final. Em poucas linhas, temos um dilema que ocupa a mente da personagem e que provoca questionamentos no leitor. Ao contrário do texto, essa cena do filme não é tão curta, pois ela precisa respeitar o tempo da imagem, da trilha sonora, do movimento lento das figuras e da dublagem japonesa, que parece ser mais arrastada do que uma fala ocidental. É uma temporalidade bem própria do audiovisual, característica que nos faz entender o motivo de um conto tão breve ter uma duração de 21 minutos no formato fílmico, uma vez que as ações precisam de tempo para serem expostas na tela e para terem uma boa comunhão com os sons.

5.3.4 A adaptação e o caráter gestual das ações

Considerando a estrutura narrativa, já havíamos pontuado que Kafka opera a partir da inversão em relação ao fantástico tradicional (TODOROV, 1975). Se as suas histórias já começam com o acontecimento estranho logo de súbito, o leitor não experimenta a sensação de hesitação, cujo objetivo era preparar o receptor para o ápice do sobrenatural. No seu lugar, **surge a adaptação**, que é um procedimento simétrico e inverso ao da hesitação (TODOROV, 1975, p.179).

O trecho escolhido para ilustrar esse momento situa-se entre os tempos **13'11"** e **14'02"** da animação. Nesse ponto, o médico já havia percebido que o garoto estava de fato doente e pensava que não teria mais como salvá-lo. Diante disso, começa um diálogo interno, refletindo sobre os abusos que sofre na profissão. Atrelada à **reificação humana**, a característica do **homem-profissão** fica bastante evidente aqui. Nessa dimensão reificada, o indivíduo é quase que completamente anulado, de modo que ele é, antes de qualquer coisa, uma função. A profissão surge, assim, como uma forma exclusiva de existência do homem (ANDERS, 2007). Inclusive, a personagem não tem nome, ele é apenas o médico rural, uma vez que em nenhum momento observamos um tratamento mais pessoal.

Depois dessa reflexão interior, algumas situações esquisitas começam a acontecer. Ao invés de as personagens se mostrarem assustadas diante do estranho, elas reagem de modo bastante natural. Com isso, a ideia é que **o leitor vá sendo adaptado ao insólito**, vá aceitando o caráter esquisito dos acontecimentos até chegar a um ponto de naturalização e de resignação total:

Assim são as pessoas na minha região. Sempre exigindo o impossível do médico. Perderam a antiga fé; o pároco fica sentado em casa desfiando uma a uma as vestes litúrgicas; mas o médico deve dar conta de tudo com sua delicada mão de cirurgião. Bem, como quiserem: não me ofereci; se abusam de mim visando a objetivos

sagrados deixo que também isso aconteça comigo; o que mais desejo de melhor, eu, velho médico rural a quem roubaram a criada? E eles vêm, a família e os anciãos da aldeia, e me despem; um coro de escola, professor à frente, está diante da casa e canta uma melodia extremamente simples com a letra: Dispam-no e ele curará! E se não curar, matem-no! É apenas um médico, apenas um médico! - Estou então sem roupa e, os dedos na barba, **a cabeça inclinada**, olho com **tranquilidade as pessoas**. - Completamente composto e superior a todos, permaneço assim embora isso não me ajude em nada, pois elas agora me pegam pela cabeça e pelos pés e me carregam para a cama. Colocam-me junto à parede, do lado da ferida (KAFKA, 2010, p.19, grifos nossos).

O surgimento completamente aleatório de anciãos da aldeia, as pessoas desnudando o médico, o aparecimento de um coral infantil conduzido por um maestro e os figurantes carregando o médico até a cama do enfermo são exemplos de situações descabidas que ocorrem nesse trecho. O narrador-personagem vai conduzindo essas ações tranquilamente, sem mostrar nenhum esboço de surpresa. É muito frequente o uso do ponto e vírgula para separar as ações, passando de uma à outra rapidamente, tratando tudo de forma muito comum, como se fosse algo bastante corriqueiro.

Figura 16: A adaptação no lugar da hesitação



Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Agora, veremos que estratégias Yamamura utilizou para mostrar o que a característica da adaptação sugere: o aceitar, com naturalidade, os acontecimentos bizarros e o agir

despreocupado, como se tudo estivesse dentro dos conformes. Analisando as cenas, notamos que a grande saída encontrada pelo animador foi de **trabalhar o modo como se movimentam as personagens.**

No primeiro quadro (figura 16), por exemplo, temos o momento em que os anciãos entram na casa: são passos constantes, **como se estivessem marchando conjuntamente**, de forma que inclusive o som dos seus sapatos no piso sugere a ideia de “marchar”. Esse modo de andar, **obstinado, preciso e ritmado**, indica que essas pessoas sabem muito bem o que vieram fazer ali na casa. E elas vão avançando, caminhando pelo espaço, determinadas a executar alguma ação, de modo que essa parte termina com as pernas dos anciãos invadindo o quadro: é um passo tão obstinado que devora o plano. Além disso, a decisão de enquadrar apenas os pés é uma forma de criar um mistério acerca do que está por vir e de salientar a importância do movimento de caminhar.

A ideia de um caminhar que se aproxima de um marchar também se repete no último quadro, quando o médico é carregado pelo grupo de anciãos. **A composição do cenário é escura em todos os planos**, de modo que apenas um foco de luz aparece em destaque em cada cena. Dessa forma, existe uma **predominância de sombras** e de efeitos voltados para o preto com o intuito de criar uma **atmosfera pesada**. Essa ambientação obscura e com uma iluminação amarelada remete a uma espécie de velório, como se os vizinhos e a família estivessem organizando um ritual para se despedir do garoto enfermo. Isso nos leva a pensar na fatalidade do destino das personagens kafkianas, sempre impossibilitadas de ter qualquer redenção.

No penúltimo quadro, conseguimos enxergar um pouco melhor o rosto dos anciãos, mas também não é uma visão muito esclarecedora: vemos um movimento horizontal de câmera, uma panorâmica, que vai passando e mostrando os rostos. A questão é que todos usam chapéu e acabam, assim, tendo quase toda a sua face coberta por ele. Com a cabeça inclinada para baixo e o olhar voltado para o chão, só é possível ver claramente as bocas e os bigodes. A postura deles, embora tenha o caráter já mencionado da obstinação, traz uma sensação de que têm consciência das suas ações, mas as realizam por ordem de terceiros, parecendo que são verdadeiras marionetes cumprindo tarefas.

No segundo quadro (figura 16), vemos a parte em que as pessoas tiram as vestes do médico. Geralmente, para dar uma sensação de estranhamento, opta-se por movimentos bruscos, que causam desconforto. Nesse exemplo, entretanto, observamos **movimentos lentos**, justamente para ajudar a **sugerir a ideia de adaptação, de familiaridade** com o esquisito. Assim, o médico se curva todo, e, lentamente, puxam as roupas do seu corpo. A

lentidão, nesse caso, indica uma naturalidade: não existe motivo para a pressa se estamos todos familiarizados com os eventos. A atmosfera continua bastante misteriosa e sombria, principalmente devido à composição das cores, muito carregadas pelas manchas escuras ao redor da imagem. Além disso, **as linhas do desenho** (tanto as do chão quanto as que contornam as personagens) **são inclinadas**, o que contribui para uma **aparência alongada e arrastada**.

No quadro do coral (figura 16), as crianças também agem normalmente, como se estivessem em mais um dia comum de ensaios. Todas mostram-se muito atentas e focadas em sua atividade, inclusive o maestro, cujos pés parecem estar colados ao chão, realizando movimentos de inclinação do corpo e gestos com as mãos. Quando começam a cantar, um foco de luz dirige-se às crianças, sugerindo que se trata de um verdadeiro espetáculo. É esse **agir obstinado e carregado de seriedade** que indica a ideia de adaptação, pois, mesmo sendo muito aleatório o fato de um coral surgir em meio à nevasca e começar a cantar uma canção intimidando o médico, eles desempenham seu trabalho normalmente.

Agora, buscaremos pensar sobre a segunda característica do tópico: **o caráter gestual** da obra de Kafka. Bem como já discutimos, Benjamin (1994) salienta a forte ideia de que a prosa do escritor tcheco é tão visual que as ações parecem que estão se desenrolando em um teatro, como se fizessem parte de um acontecer cênico. Adorno (1998) também articula um pensamento semelhante quando aproxima o aspecto visual da escrita kafkiana com os procedimentos da pintura expressionista. Além disso, Benjamin defende que o gesto mais comum de observarmos nos textos do autor é o movimento do herói de **inclinarmos profundamente a cabeça** sobre o peito, seja por cansaço, seja por servilismo (BENJAMIN, 1994).

Ainda na figura 16, no quarto quadro (13'45"), temos um exemplo disso: “Estou então sem roupa e, os dedos na barba, **a cabeça inclinada**, olho com tranquilidade as pessoas” (KAFKA, 2010, p.19, grifos nossos). No original em alemão, a mesma frase seria: “*Dann bin ich entkleidet und sehe, die Finger im Barte, mit **geneigtem Kopf** die Leute ruhig an*” (KAFKA, 1952, p. 112, grifos nossos). Se formos esmiuçar o vocábulo *geneigtem* (inclinada), vemos que a sua origem vem a partir do substantivo *neigung*, que significa inclinação. O prefixo *ge* e a terminação declinada formam o particípio. Dessa forma, vemos que a obra original e a sua tradução trabalham com essa ideia de um gesto de inclinação. No filme, não aparece o movimento, pois a cabeça **já estava inclinada**: com a cabeça pendendo visivelmente para um lado, o olhar do médico é fixo e imóvel, de forma que um movimento de *zoom* é realizado para destacar esse momento, aproximando o espectador da figura.

Dando continuidade à análise das cenas, escolhemos mais dois trechos para continuarmos exemplificando o caráter gestual da obra, dando ênfase na ideia de inclinação. O primeiro ocorre ainda no início do filme (3'05"), na parte da pocilga, enquanto que o segundo é referente a uma situação com os pais do enfermo (7'06"). "Eu não soube o que dizer e **me inclinei** só para ver o que ainda havia na pocilga" (KAFKA, 2010, p.14, grifos nossos). Em alemão, temos: "*Ich wußte nichts zu sagen und **beugte mich** nur, um zu sehen, was es noch in dem Stalle gab*". (KAFKA, 1952, p. 107, grifos nossos). O verbo conjugado *beugte* (primeira pessoa do singular), acompanhado do pronome *mich*, traz a ideia do curvar-se.

Figura 17: O gestual a partir da distorção visual



Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Na segunda passagem, **temos essa mesma raiz, só que com o acréscimo do prefixo:** "Olho em torno; ninguém escutou; os pais mudos estão **inclinados para frente** e aguardam o meu veredicto" (KAFKA, 2010, p.16, grifos nossos). No original, lemos: "*Ich sehe mich um; niemand hat es gehört; die Eltern stehen stumm **vorgebeugt** und erwarten mein Urteil*" (KAFKA, 1952, p.109, grifos nossos). O *ge* serve para dar a ideia de participio e o *vor* designa uma noção de "para frente". Mesmo com esses acréscimos, o verbo é o mesmo: *sich beugen*, que pode ser lido aqui como curvar-se. Nos três casos citados, o tradutor Modesto Carone optou por usar o verbo inclinar-se.

No primeiro exemplo (figura 17), Yamamura opta novamente pela **deformação visual para mostrar o gesto:** o que vemos no quadro à esquerda é a posição das duas personagens **já inclinadas**. Nesse ponto, as suas cabeças estão muito grandes, em desproporção com o resto do corpo. Entre os dois quadros, o gesto das duas figuras é rápido e serve para retornar à posição inicial, momento em que eles voltam ao seu tamanho proporcional (à direita). É justamente o **exagero dos tamanhos que chama a atenção** e demarca a importância do gesto.

Figura 18: O gestual a partir do exagero da angulação



Fonte: Franz Kafka's A Country Doctor English Subtitle (2007)

Em relação ao segundo exemplo (figura 18), temos o movimento gestual mais exagerado de todos: **os pais do garoto se inclinam quase em um ângulo de noventa graus**, pendendo totalmente para um dos lados. Nada se mexe no quadro além dos pais, por isso seus **movimentos ganham um grande destaque**. É um momento de tensão, inclusive sem trilha sonora e apenas com os sons ambientes, pois a família espera ansiosamente que o médico consiga trazer um diagnóstico eficaz. Novamente, o exagero aqui foi proposital e fundamental, sobretudo para indicar que os pais estão ali querendo uma resposta o mais rápido possível. **O movimento é relativamente lento** e é acompanhado de um **som similar ao de o ranger de uma porta**, provocando uma ideia de que as figuras se inclinaram tanto que parecem ter sido dobradas. Além disso, no quadro seguinte (à direita), a filha passa por ambos com uma cadeira, e eles continuam na mesma posição, indicando que não foi só um movimento passageiro: eles permaneceram na posição inclinada. Em Kafka, o gesto fala e precisa ser escancarado. Dessa forma, **o exagero da angulação desenhada por Yamamura e a permanência da inclinação** dão conta de explicitar o caráter gestual e de chamar a atenção do espectador para esses movimentos.

Finalmente, essas foram as oito características que nos propusemos a analisar, acompanhadas de suas respectivas correspondências na linguagem audiovisual. O conto termina a partir de um desfecho circular, algo que é tipicamente kafkiano, e carrega o marcante sentimento de insucesso, de fracasso e de impotência do protagonista. Sem ter consciência dos motivos dos acontecimentos que o atingiram, o médico aparece em uma atmosfera rodeada pela falta de esperança e pela aceitação do destino que lhe fora imposto. A última frase sintetiza bem esse sentimento: “Uma vez atendido o alarme falso da sineta noturna - não há mais o que remediar, nunca mais” (KAFKA, 2010, p.21). Diante disso, o médico não há mais o que fazer, apenas aceitar, pois as personagens kafkianas não conhecem nenhuma redenção.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho surgiu do meu interesse em produzir um diálogo entre as áreas da comunicação e da literatura. A primeira foi representada pelo cinema, mais especificamente através de um filme animado, e a segunda foi trabalhada a partir do escritor Franz Kafka. Assim, o objetivo central da monografia foi compreender e investigar como as características narrativas e a atmosfera criada no fantástico de Kafka são trabalhadas em outra mídia, no caso, o audiovisual de animação. Para isso, analisamos o conto *Um Médico Rural* e a sua adaptação para o cinema a partir da animação homônima criada pelo japonês Koji Yamamura.

Antes de chegarmos a esse ponto, o nosso mergulho teórico inicial se dirigiu ao mundo de Kafka e das suas personagens para que fosse possível entendermos mais profundamente as temáticas recorrentes, a atmosfera, os seus métodos narrativos e o modo como o autor rompe com a estrutura do fantástico tradicional. Em seguida, a nossa proposta buscou entender as adaptações a partir da ideia de palimpsesto, considerando que elas são objetos estéticos por si só, mas que possuem vínculos importantes com uma obra de partida. É a multiplicidade de camadas que caracteriza as adaptações, de modo que não podemos simplesmente esquecer a sua relação com algo que veio antes. É por isso que no nosso movimento de análise buscamos realizar um estudo comparativo, colocando as duas produções (o conto e o filme) em diálogo ao mesmo tempo.

Outra questão importante no que se refere à adaptação é a defesa de que é crucial nos afastarmos de uma hierarquização entre as mídias cuja finalidade seja de eleger qual produção é a melhor. Assim, entendemos que as adaptações não são produtos menores nem menos importantes do que as suas obras de origem. O que queremos apontar, sobretudo, é que a discussão coloca em debate duas mídias diferentes, portanto devemos buscar justamente as diferenças e entender de que modo esses dois mundos distintos se relacionam. Obviamente, existe um abismo entre a literatura e o cinema e há situações que escapam a cada uma dessas mídias. Os filmes, por exemplo, são marcados pelo caráter visual e pelo auditivo. Saímos de uma obra escrita com palavras para uma produção exibida através de uma mídia performativa, portanto surgirão, obrigatoriamente, diferenças fundamentais.

Ademais, existe, indiscutivelmente, uma diferença no peso atribuído a Kafka e ao animador Yamamura. Há toda uma dimensão social que reconhece e chancela a produção literária do autor, de modo que os discursos de saber ao redor de Kafka legitimaram a sua prática e colocaram as suas obras no âmbito canônico. Dessa forma, não é à toa que o autor

tcheco é considerado um dos maiores escritores do século XX, havendo, inclusive, uma gigantesca fortuna crítica acerca de sua obra e uma vasta gama de estudos acadêmicos em diferentes campos do conhecimento. O artista japonês, por outro lado, embora muito premiado e bastante valorizado em festivais da área, é um animador independente, contemporâneo e bem menos conhecido em âmbito mundial. Nesse sentido, observamos, entre Kafka e Yamamura, diferenças de várias ordens: de mídia trabalhada, de técnicas, de prestígio e reconhecimento, de época em que viveram e de continentes (europeu e asiático). A identificação desses abismos serve para não nos esquecermos de que estamos lidando com dois mundos diferentes, sendo que isso não implica, de forma alguma, que privilegiamos um ou outro: pelo contrário, nosso esforço foi de realizar um diálogo comparativo que conseguisse compreender o modo como esses universos se relacionam entre si.

Para a análise propriamente dita, elegemos oito características do fantástico kafkiano que mais se destacam em suas obras: a inversão, a trivialidade do grotesco, a deformação como método, a paralisação do tempo e das imagens, a linguagem precisa, o narrador insciente, a adaptação e o caráter gestual das ações. Arelado ao método de análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2008), utilizamos os elementos que compõem a estética das animações, trabalhados por Maureen Furnis (2007), para realizar o cruzamento entre a adaptação audiovisual e o texto literário.

Percebemos que uma das principais estratégias utilizadas por Koji Yamamura foi a **deformação gráfica de seus desenhos**. Em poucos segundos, as personagens sofrem várias alterações em sua forma, tendo seus contornos bastante distorcidos, de acordo com o decorrer de cada ação. Esse recurso ajuda, sobretudo, a passar uma característica muito recorrente nos textos kafkianos: a sensação de estranhamento. Somado a isso, **os sons perturbadores do piano e do violino** promovem uma ambientação tensa e pesada, colaborando para constituir uma atmosfera opressora e bastante assustadora, próxima de um pesadelo. Esses pontos nos remeteram à estética cinematográfica do expressionismo alemão, muito caracterizada pela distorção, pela composição de cenários surreais através de elementos fantásticos, pelos jogos de luzes impactantes e pelos exageros gráficos.

Nesse ponto, cabe uma diferenciação interessante: com essas estratégias, a animação é capaz de conduzir o espectador a uma espécie de terror, enquanto que no mundo das palavras esse traço não é explícito. Através do desenho, que é algo visualmente dado, o filme entrega sensações e situações que estão apenas *contidas* na obra textual, mas que *não estão evidentes*. Assim, a partir do exagero, da deformação e dos sons, a animação mostra-se capaz de **expandir sugestões** que o literário não entrega de antemão. O leitor, por outro lado, pode

inventar interpretações mais livremente, criar o cenário da história em sua imaginação, romper esse contrato quando ele bem entender e criar outro universo, diferente do mundo já desenhado na animação, com o qual o espectador terá de lidar até o final.

Um exemplo é a reflexão trazida por Anders (2007) de que Kafka produz uma espécie de paralisação do tempo e das imagens, uma vez que suas personagens não conseguem avançar na trama e ficam sempre andando em círculos. Esse traço não é algo exatamente literal, pois bem como pontuamos, é um estado da mente do protagonista. No caso da animação, entretanto, essa característica nos é dada visualmente, com clareza, através de um congelamento real da imagem em um ponto específico do filme.

Outra recriação importante apareceu nos momentos de diálogos internos que o protagonista travava consigo mesmo. Para representar essa camada narrativa, o animador teve a ideia de criar um novo elemento, por isso acrescentou duas figuras pretas, como se fossem as sombras da personagem, e colocou duas vozes diferentes além da original para interpretar essas falas, de modo que a figura do médico contou com três atores de voz. No texto, essas várias camadas narrativas vão surgindo de modo orgânico, não chamando tanto a atenção do leitor. Já na animação, os diálogos internos causam um efeito de choque bastante elevado no espectador, que se depara com figuras assustadoras e com vozes diferentes falando em uníssono. Nesses momentos, toda a atenção de quem assiste é dirigida ao exercício de observar e de entender a função desse elemento estranho e levemente assustador.

Em relação à criação do **fundo (cenário)**, podemos citar as composições que mais caracterizaram a animação: a ambientação na nevasca, com a qual contrastavam o formato e a cor das roupas das personagens, e o uso de cores mais frias para remeter a um estado mais opressivo. Outro fundo importante é o da casa do paciente, colorido, principalmente, por tons amarelados. Nesse caso, a cor não traz uma ideia de calor e de vida, mas sim de doença, ou seja, ambos os cenários ajudam a construir uma atmosfera opressora, assim como a forte presença da cor preta na borda dos quadros. A iluminação também trouxe sua contribuição para esse efeito: a maior parte do filme contou com um cenário tomado pela escuridão, onde só se enxergava apenas um foco de luz.

Esses elementos visuais mais sombrios são **pontos de aproximação** que o filme estabelece com o texto do escritor tcheco, pois as suas narrativas são, de fato, bastante opressoras e eficazes em causar um desconforto muito grande no leitor e uma espécie de angústia ao se deparar com as mais variadas frustrações das personagens. Toda essa forma de dispor o cenário, a luz e as cores configura-se como um modo de usar as aparências externas para espelhar verdades internas, bem como nos lembra Hutcheon (2013).

Fora isso, algo que surpreende bastante na escrita de Kafka é o modo simples e direto como descreve os acontecimentos, sem esboçar surpresas no seu tom. Dessa forma, não prepara o leitor para os eventos inusitados: em uma linha, a personagem encontra-se em uma situação A; na linha seguinte, já experimentou uma mudança abrupta para um estado B. Assim, o escritor vai manipulando os acontecimentos como se tudo fosse muito normal. Na animação, Yamamura buscou esse **efeito de estranhamento** através da **mudança brusca de estados**, contrastando rápidos *flashes* e cenas velozes com cenas praticamente imóveis.

Nesse ponto, salientamos o papel crucial da edição, que funciona como um recurso responsável por costurar a narrativa e dar sentido a uma infinidade de cenas soltas ou de desenhos avulsos. A partir desse processo, é possível manipular as relações temporais e espaciais, tornando viável a grande singularidade da arte cinematográfica. Assim, o tempo do cinema é muito diferente do tempo da literatura, pois ele precisa colocar em comunhão uma gama de sons importantes e de imagens diferentes, de modo que consiga transmitir uma dada sensação. Por isso, a duração das cenas em uma adaptação não precisa corresponder à duração exata do texto literário. Ademais, foi através da montagem que o animador obteve êxito na hora de produzir rupturas no ritmo da história, corroborando para um estranhamento que é tipicamente kafkiano.

Além disso, bem como observamos através de Furniss (2007), **os movimentos** possuem uma função crucial nos filmes animados, de modo que precisam ser bem trabalhados. Yamamura soube explorar de forma bastante rica essas possibilidades: dependendo da situação, expressava dada sensação através da **maneira de andar das personagens e do modo como realizavam os movimentos**. Assim, em certos pontos, as figuras esboçavam uma lentidão, produzindo uma movimentação arrastada. Em outros, se moviam quase que instantaneamente. **Os gestos** também eram bastante **exagerados** para pontuarem bem uma determinada ação. Em todas as cenas, o cenário pouco se mexia: a ideia de movimento era passada quase que integralmente através das figuras e não dos fundos. Esses foram alguns dos recursos utilizados para transpor características kafkianas como o modo arrastado de viver do protagonista, que sempre parece carregar o cotidiano nas costas, a deformação como método e o caráter gestual das ações. São artifícios sutis, que talvez o espectador menos atento não note tão facilmente, porém são elementos que chamam a atenção quando nos dirigimos a uma análise mais profunda e que dão conta de trazer para o mundo do audiovisual a atmosfera fantástica de Kafka.

Outro ponto fundamental para as animações é a **interpretação de voz** realizada pelos atores (FURNISS, 2007). O tom da voz, o modo como a pessoa fala e a emoção que imprime

em dada frase são elementos que só aparecem no mundo audiovisual e que são cruciais para recriar uma atmosfera cuja origem vem da palavra, do modo de escrita e das pontuações empregadas no texto. Por ser uma fala japonesa, as interpretações de voz foram capazes de causar um estranhamento ainda maior no espectador ocidental, pouco acostumado com o idioma. Contribui, assim, para criar certa rispidez nos diálogos e para trazer um efeito que intriga e assusta aqueles que não são familiarizados a ouvir o japonês. É produzida, desse modo, uma roupagem totalmente inusitada para recriar o mundo de Kafka.

Dessa forma, estamos lidando com um desenho animado, que propõe deformações nas suas figuras, exageros nos gestos, contrastes de velocidades, mudanças bruscas de estados, além de criar uma ambientação sonora perturbadora e contar com interpretações vocais decisivas para criarem as personalidades das personagens, tendo a língua japonesa como principal sustentáculo. Assim, a experiência de Yamamura em criar representações de mundos subjetivos através de desenhos animados possibilitou o uso de estratégias interessantes para contemplar a complexidade de Franz Kafka em outra mídia e em outro universo.

Se Kafka é capaz de exercer uma violência pela palavra e de produzir afetos e *deslucamentos* que nos destituem da nossa própria condição de leitor habitante do mundo, a animação de Yamamura também não passa incólume aos olhos do espectador: de modos diferentes, as duas produções conseguem articular a atmosfera fantástica e trabalhar com complexas questões subjetivas.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas — Crítica cultural e sociedade**, tradução de A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-270.
- ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BACKES, Marcelo. Posfácio. In: KAFKA, Franz. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**, tradução e organização Marcelo Backes. São Paulo: Civilização Brasileira: 2018.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 65-75.
- BENJAMIN, Walter. **Carta a Gershom Scholem**, tradução do alemão e notas de Modesto Carone). In: Revista Novos Estudos, CEBRAP, nº 35, março 1993.
- _____. **Kafka**. Trad. e introdução Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1994
- CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CRUZ, Cláudio. Jeremias em Praga: uma análise da *Carta ao pai*. In: REMÉDIOS, Maria Luiza. **Literatura confessional - autobiografia e ficcionalidade**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997, pp. 95-121.
- FURNISS, Maureen. **Art in Motion: Animation Aesthetics**. London: John Libbey & Co Ltd, 2007.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Deslocamentos e deformações em Kafka. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), pp. 1-14.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. 280p.
- KAFKA, Franz. **Carta ao pai**, tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- _____. Franz. Ein Landarzt. In: **Das Urteil**. Hamburg: Fischer Bücherei KG, 1952.
- _____. Franz. **Essencial Franz Kafka**, tradução e organização de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- _____. Franz. **Um Médico Rural**, tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- KAFKA Inaka Isha. A Country Doctor. Direção: Koji Yamamura. Roteiro, edição, câmera: Koji Yamamura Produção: Mariko Seto e Fumi Teranishi. Intérpretes: Sensaku Shigeyama, Shigeru Shigeyama, Doji Shigeyama, Shime Shigeyama, Hitomi Kanehara, Ipppei Shigeyama, Koji Yamamura, Marika Seto, Fumi Teranishi. Música: Hitomi Shimizu. 2007. 35 mm. 1: 1,85 (16: 9) Vista / DOLBY Digital (21min). Baseado em: Ein Landarzt (Franz Kafka).
- Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=zdjmw-gisks>>

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo, o romance. In: **Introdução à Semanálise**, tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Coleção Debates 84).

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Revista Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, ISSN - 2175-8026, Florianópolis, Brasil, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**, tradução de Maria Clara Correa Castello. 2ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975 (Coleção Debates 98).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**, tradução de Marina Appenzeller - Campinas, SP: Papyrus, 2008.

YAMAMURA, Koji. Drawing and Thinking with Koji Yamamura BELCKINS, Russel. In: **Animation World**. Dez 2007. Disponível em: <<https://www.awn.com/animationworld/drawing-and-thinking-koji-yamamura>>. Acesso em: 10 maio 2018.

ANEXOS

ANEXO A - FICHA TÉCNICA DA ANIMAÇÃO¹⁵

Título Original: Kafka Inaka Isha

Título em inglês: Franz Kafka's A Country Doctor

História original: Um Médico Rural (Ein Landarzt), de Franz Kafka

Ano: 2007

Duração: 21 min.

Características da mídia: 35 mm / 1: 1,85 (16: 9) Vista / DOLBY Digital

País de origem: Japão

Idioma: Japonês

Legendas: Inglês

Direção: Koji Yamamura

Roteiro, storyboard, câmera e edição: Koji Yamamura

Produção: Mariko Seto e Fumi Teranishi

Música: Hitomi Shimizu

Projeto de som: Koji Kasamatsu

Coprodução: Yamamura Animation, Inc.

Produção, vendas & distribuição: Shochiku Co., Ltd.

Intérpretes de voz:

Médico Rural: Sensaku Shigeyam

Médico Rural 1: Shigeru Shigeyama

Médico Rural 2: Doji Shigeyama

Cavaliário: Shime Shigeyama

Criada Rosa: Hitomi Kanehara

Garoto enfermo: Ippei Shigeyama

Pai: Koji Yamamura

Mãe: Marika Seto

Irmã: Fumi Teranishi

¹⁵ Fonte: www.yamamura-animation.jp

ANEXO B - CONTO *UM MÉDICO RURAL* – FRANZ KAFKA¹⁶

Eu estava num grande aperto: tinha diante de mim uma viagem urgente; um doente grave me esperava numa aldeia a dez milhas de distância; forte nevasca enchia o vasto espaço entre mim e ele; eu dispunha de um veículo leve, de rodas grandes, exatamente como convém às nossas estradas do campo; envolto em peles, a valise de instrumentos na mão, já estava no pátio pronto para a viagem; mas faltava o cavalo, o cavalo. O meu tinha morrido na última noite extenuado pelo excesso de esforço naquele inverno gelado; minha criada corria agora pela aldeia tentando emprestar um; mas não havia perspectiva, eu o sabia, e cada vez mais coberto de neve, cada vez mais imobilizado, eu permanecia ali, inútil. A moça apareceu sozinha no portão do pátio e balançou a lanterna: naturalmente, quem empresta agora o seu cavalo para uma viagem dessas? Percorri o pátio mais uma vez; não via nenhuma possibilidade; distraído, atormentado, bati com o pé na frágil porta da pocilga que já não era usada fazia anos. Ela se abriu, foi e voltou estalando nos gonzos. Veio de dentro um bafo quente e um cheiro como que de cavalos. Uma fosca lanterna de curral oscilava pendente de uma corda. Um homem acorado no cômodo baixo mostrou o rosto aberto e de olhos azuis.

— Devo atrelar? — perguntou, rastejando de quatro para fora.

Eu não soube o que dizer e me inclinei só para ver o que ainda havia na pocilga. A criada estava ao meu lado.

— A gente não sabe as coisas que tem armazenadas na própria casa — disse ela e nós dois rimos.

— Olá irmão, olá irmã! — bradou o cavaleiro e dois cavalos, possantes animais de flancos fortes, as pernas coladas ao corpo, baixando as cabeças bem formadas como se fossem camelos, saíram um atrás do outro, impelidos só pela força dos movimentos do tronco, através da abertura da porta que eles ocupavam por completo. Mas logo ficaram em pé, altos sobre as pernas, o corpo soltando um vapor denso.

— Ajude-o — eu disse e a moça solícita se apressou em entregar os arreios do carro ao rapaz da estrebaria. Mal ela estava perto no entanto ele a agarra e comprime o rosto no dela. A jovem dá um grito e se refugia em mim; duas fileiras de dentes estão impressas em vermelho na maçã do seu rosto.

— Animal! — grito furioso. — Você quer o chicote?

¹⁶ Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Mas logo me lembro que ele é um estranho, que não sei de onde vem e que me ajuda espontaneamente onde todos os outros falham. Como se conhecesse meus pensamentos, ele não leva a mal minha ameaça, mas apenas se volta para mim, sempre lidando com os cavalos.

— Suba — diz ele.

Efetivamente está tudo pronto. Noto que nunca viajei com uma parelha tão bonita e subo contente.

— Quem dirige sou eu, você não sabe o caminho — eu digo.

— Sem dúvida — diz ele. — Mas eu não vou, fico aqui com Rosa.

— Não! — grita Rosa e corre para a casa com o correto pressentimento da inevitabilidade do seu destino.

Ouçó retinir a corrente que ela põe na porta; escuto a lingueta entrar na fechadura; além disso vejo-a apagar na corrida todas as luzes do vestíbulo e dos quartos que atravessa com o intuito de impedir que seja encontrada.

— Você vai junto — digo ao cavalição — ou então desisto de viajar, por mais urgente que seja. Não cogito em entregar a moça como preço pela viagem.

— Em frente! — diz ele.

Bate palmas; o veículo é arrastado como madeira na correnteza; ainda ouço quando negligenciada, a estufa fumeja; vou abrir a janela, mas primeiro quero ver o doente. Magro, sem febre, nem frio nem quente, os olhos vazios, sem camisa, o jovem se ergue de debaixo do acolchoado, pendura-se no meu pescoço, cochicha-me no ouvido:

— Doutor, deixe-me morrer. Olho em torno; ninguém escutou; os pais mudos estão inclinados para a frente e aguardam o meu veredicto; a irmã trouxe uma cadeira para a minha valise. Abro-a e remexo nos instrumentos; da cama o jovem tateia sem cessar na minha direção para me lembrar dos seus apelos; apanho uma pinça, examino-a à luz da vela e ponho-a de volta no lugar.

— Sim — penso, blasfemando —, em casos como este os deuses ajudam, enviam o cavalo que falta, em vista da pressa acrescentam um segundo, de quebra ainda dão de presente o cavalição. Só agora Rosa me vem outra vez à mente; o que vou fazer, como vou salvá-la, tirá-la das garras desse cavalição, a dez milhas de distância, os cavalos incontroláveis na frente do meu carro? Esses cavalos que agora de algum modo afrouxaram as correias; que não sei como escancararam as janelas pelo lado de fora; que enfiam cada qual a cabeça por uma janela e sem se perturbarem com a gritaria da família contemplam o doente.

— Vou voltar imediatamente — penso, como se os cavalos me convidassem a viajar; mas permito que a irmã, que imagina que estou anestesiado pelo calor, me tire o casaco de pele. Preparam um copo de rum para mim, o velho me dá um tapinha no ombro, essa familiaridade se justifica por ele me haver confiado o seu tesouro. Sacudo a cabeça; eu me sentiria mal no estreito mundo do velho; só por esse motivo me recuso a beber. A mãe está em pé ao lado da cama e me atrai com um sinal; eu atendo e, enquanto um cavalo relincha forte para o teto, coloco a cabeça no peito do jovem, que se arrepia ao toque da minha barba úmida. Confirma-se o que sei: o rapaz está são, a circulação do sangue funciona um pouco mal, ele está encharcado de café dado pela mãe ansiosa, mas são: o melhor seria tirá-lo com um tranco da cama. Não sou reformador do mundo, por isso deixo-o deitado. Sou médico contratado pelo distrito e cumpro o meu dever até o limite, até o ponto em que isso quase se torna um excesso. Mal pago, sou no entanto generoso e solícito em relação aos pobres. Tenho ainda de cuidar de Rosa, além disso o jovem pode estar com a razão e também eu quero morrer. O que estou fazendo aqui neste inverno interminável? Meu cavalo morreu e na aldeia não há ninguém que me empreste o seu. Preciso tirar minha parelha da pocilga; se por acaso não fossem cavalos eu teria de viajar puxado por porcas. Assim é. E aceno com a cabeça para a família. Eles não sabem de nada e se soubessem não acreditariam. Escrever receitas é fácil, mas entender-se no resto com as pessoas é difícil. Bem, minha visita estaria terminada aqui, outra vez me chamaram sem necessidade, estou acostumado com isso, o distrito inteiro me martiriza valendo-se da sineta para os chamados à noite; mas que desta vez eu ainda tivesse de sacrificar Rosa, essa bela moça que durante anos viveu na minha casa quase sem que eu a percebesse — esse sacrifício é grande demais e preciso de algum modo fazer com que isso entre na minha cabeça por meio de sofismas, a fim de não partir correndo para cima dessa família que nem com a melhor boa vontade pode me devolver Rosa. Mas quando fecho a valise e aceno pedindo o meu casaco de pele, a família está reunida, o pai cheirando o copo de rum que tem na mão, a mãe, provavelmente decepcionada comigo — mas o que é que as pessoas esperam? —, mordendo os lábios, os olhos cheios de lágrimas, a irmã agitando um lenço empapado de sangue, eu estou de algum modo disposto a admitir, quem sabe, que o jovem talvez esteja de fato doente. Dirijo-me até ele, ele sorri para mim como se eu lhe estivesse levando a mais vigorosa das sopas — ah, agora relinham os dois cavalos; o ruído com certeza deve, ordenado por uma esfera superior, facilitar o exame — e então descubro: sim, o jovem está doente. No seu lado direito, na região dos quadris, abriu-se uma ferida grande como a palma da mão. Cor-de-

rosa, em vários matizes, escura no fundo, tornando-se clara nas bordas, delicadamente granulada, com o sangue coagulado de forma irregular, aberta como a boca de uma mina à luz do dia. Assim parece à distância. De perto mostra mais uma complicação. Quem pode olhar para isso sem dar um leve assobio? Vermes da grossura e comprimento do meu dedo mínimo, rosados por natureza e além disso salpicados de sangue, reviram-se para a luz, presos no interior da ferida, com cabecinhas brancas e muitas perninhas. Pobre rapaz, não é possível ajudá-lo. Descobri sua grande ferida; essa flor no seu flanco vai arruiná-lo. A família está feliz, ela me vê em atividade; a irmã o diz à mãe, a mãe ao pai, o pai a algumas visitas que, na ponta dos pés, equilibrando-se de braços estendidos, entram pelo luar da porta aberta.

— Você vai me salvar? — sussurra o jovem soluçando, totalmente ofuscado pela vida na sua ferida.

Assim são as pessoas da minha região. Sempre exigindo o impossível do médico. Perderam a antiga fé; o pároco fica sentado em casa desfiando uma a uma as vestes litúrgicas, mas o médico deve dar conta de tudo com sua delicada mão de cirurgião. Bem, como quiserem: não me ofereci; se abusam de mim visando a objetivos sagrados deixo que também isso aconteça comigo; o que mais desejo de melhor, eu, velho médico rural a quem roubaram a criada? E eles vêm, a família e os anciãos da aldeia, e me despem; um coro de escola, professor à frente, está diante da casa e canta uma melodia extremamente simples com a letra:

Dispam-no e ele curará!

E se não curar, matem-no!

É apenas um médico, apenas um médico!

Estou então sem roupa e, os dedos na barba, a cabeça inclinada, olho com tranquilidade as pessoas. Completamente composto e superior a todos, permaneço assim embora isso não me ajude em nada, pois elas agora me pegam pela cabeça e pelos pés e me carregam para a cama. Colocam-me junto à parede, do lado da ferida. Depois saem todos do quarto; a porta é fechada; o canto emudece; nuvens cobrem a lua; em torno de mim a coberta está quente; as cabeças dos cavalos balançam como sombras nos vãos das janelas.

— Sabe de uma coisa? — ouço dizerem no meu ouvido. — Tenho muito pouca confiança em você. Atiraram-no aqui de algum lugar, você não veio por vontade própria.

Em vez de me socorrer, está tornando mais estreito o meu leito de morte. O que eu mais gostaria de fazer seria arrancar os seus olhos.

— Você está certo — digo. — É uma vergonha. Mas eu sou médico. O que devo fazer? Acredite: para mim também não é fácil.

— Devo me contentar com essa desculpa? Ah, certamente que sim. Tenho sempre de me contentar. Vim ao mundo com uma bela ferida; foi esse todo o meu dote.

— Jovem amigo — digo — o seu erro é: você não tem visão das coisas. Eu, que já estive em todos os quartos de doentes, por toda parte, eu lhe digo: sua ferida não é assim tão má. Aberta com dois golpes de machado em ângulo agudo. Muitos oferecem o flanco e quase não ouvem o machado na mata, muito menos que ele se aproxima.

— É realmente assim ou na febre você me engana?

— É realmente assim, aceite a palavra de honra de um médico oficial.

Ele aceitou e ficou em silêncio. Mas já era hora de pensar na minha salvação. Fiéis, os cavalos ainda permaneciam nos seus lugares. Roupas, pele e valise foram rapidamente reunidas; eu não queria perder tempo me vestindo; se os cavalos se apressassem como na viagem da vinda, eu de certo modo saltava desta cama para a minha. Obediente, um cavalo se afastou da janela; atirei a trouxa dentro do veículo; o casaco de pele voou longe demais e ficou preso só por uma manga num gancho. Era o suficiente. Subi de um salto no cavalo. As rédeas deslizando soltas, um cavalo quase desligado do outro, o carro rodando atrás aos trancos, por último a pele arrastando na neve.

— Em frente! — eu disse, mas eles não foram a galope. Devagar como homens velhos trilhamos o deserto de neve; durante muito tempo soou atrás de nós a canção nova mas equivocada do coro das crianças:

*Alegrai-vos, ó pacientes,
O médico foi posto na vossa cama!*

Assim nunca vou chegar em casa; meu próspero consultório está perdido; um sucessor me rouba, mas sem proveito, pois não pode me substituir; em minha casa se enfurece o asqueroso cavaliariço; Rosa é sua vítima; mas não quero pensar nisso. Nu, exposto à geada desta época desafortunada, com um carro terrestre e cavalos não-terrenos, vou — um velho — vagando. Meu casaco de pele pende atrás da carroça, mas não posso alcançá-lo e ninguém na móvel canalha dos pacientes mexe um dedo. Fui

enganado! Enganado! Uma vez atendido o alarme falso da sineta noturna — não há mais o que remediar, nunca mais.