
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

HIBRIDIZAÇÃO ENTRE LITERATURA, CINEMA E QUADRINHOS: RELAÇÕES ENTRE O ROMANCE *CRIME E CASTIGO*, DE DOSTOIÉVSKI, E O FILME *NINA*, DE HEITOR DHÁLIA

Francisco Ewerton Almeida dos Santos (UFPA)
f.ewertonsantos@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho propõe uma análise da tradução do romance *Crime e Castigo*, do Russo Fiódor Dostoiévski (1827 – 1881), para o filme *Nina* (2004), do brasileiro Heitor Dhália, observando como o filme atualiza a leitura do texto literário, transpondo-o para um contexto pós-moderno e para uma forma cinematográfica híbrida. Trata-se de um estudo comparativo, que visa investigar as transformações sógnicas operadas pela tradução, e principalmente, a produção de sentido que essas transformações implicam.

PALAVRAS-CHAVE: *Crime e Castigo*; *Nina*; literatura, cinema.

Roman Jakobson, no livro *Poética e Comunicação*, divide três formas de tradução: a *tradução intralingual* que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua, a *tradução interlingual* ou tradução propriamente dita, centrada na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua e a *tradução intersemiótica* ou transmutação, a qual tem por objeto a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Ater-nos-emos, em nosso trabalho, à terceira forma de tradução, investigando as relações de adaptação entre literatura e cinema.

Um dos primeiros críticos a abordar a questão da adaptação foi André Bazin. Em seu artigo “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” ele vê, no processo de adaptação, vantagens tanto para a literatura, na medida em que o filme populariza a obra original, angariando novos leitores, quanto para o cinema, visto que oferece “personagens mais complexos, e, nas relações entre forma e fundo, um rigor e uma

sutileza às quais a tela não está acostumada” (Bazin 1991: 93). Um pouco mais adiante, ele faz as seguintes observações acerca da adaptação cinematográfica:

ou a diferença do nível de prestígio artístico da obra original servem meramente de caução ao filme, de reservatório de idéias e de garantia de qualidade [...], ou os cineastas se esforçam honestamente pela *equivalência integral* (*grifo meu*), tentam ao menos não mais inspirar-se no livro, não somente adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela. (Bazin 1991: 93-94)

Em um primeiro momento, poderíamos notar no excerto acima que para o crítico “traduzir” significa transpor fielmente o conteúdo do texto literário para a tela. No entanto, esta leitura estaria parcialmente equivocada. Sua ideia de “equivalência integral” se refere à habilidade do cineasta em encontrar, nos meios específicos da linguagem cinematográfica, maneiras de traduzir recursos que seriam exclusivamente literários. Isto é, o tradutor é um trans-criador, na medida em que precisa de talento criativo para reconstituir o texto adaptado para outra linguagem de forma equivalente, mas não idêntica. Como diz o próprio crítico:

é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. (Bazin 1991: 95-96)

Assim, Bazin apresenta uma idéia basilar para nosso conceito de tradução: traduzir não é reconstituir literalmente o sentido do texto, e sim, interpretá-lo, transcriá-lo ou recriá-lo por meio de outra linguagem e seus recursos específicos. Dessa forma, apesar do melindre do crítico diante das adaptações livres demais, ele entende que a busca pela fidelidade é diretamente proporcional à criação, então, buscar equivalência no trânsito de linguagens requer liberdade criativa e originalidade no domínio da linguagem tradutora. Cabe, portanto, entendermos a traição não apenas da forma pejorativa de que fala Bazin, mas, também, como algo inerente à tradução, visto que, para reconstituir é preciso transformar, recriar, criando algo novo, um diferente. Por esse motivo Julio Plaza afirma que “A operação como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos” (1987: 1).

Esta noção de tradução está embasada no pensamento pós-moderno, se opõe a noção tradicional de tradução, segundo a qual o texto traria em si um significado

essencial, imutável, cabendo ao tradutor apenas transpô-lo de uma língua (ou linguagem) para outra, de forma neutra, fiel, sem danos à essência do texto original.

O pensamento pós-moderno enfatiza que é impossível neutralizar as diferenças e a ideologia, e essa reflexão tem impacto direto sobre a atividade da tradução.

O filósofo argelino Jaques Derrida desconstrói a noção de leitura transcendental e mostra a impossibilidade de equivalência de uma tradução expondo a ambiguidade da linguagem em si. Segundo ele não existe remissão a uma origem pura, uma essência e uma verdade universal e sim um jogo de representações, de significantes que remetem a significantes num jogo de diferenças. Ou, como diz Paul Strathern, “tudo o que encontramos na linguagem é um sistema de diferenças, e o significado, simplesmente, emerge dessas diferenças” (2000: 30).

Isso quer dizer que todo signo já é signo de um signo, e não mais remete a uma verdade essencial, a alguma coisa presente em algum lugar.

Assim, quebra-se a idéia de significado transcendental, visto que os significados de um texto são atribuídos no jogo de rastros, que os relativiza e contextualiza. Assim, Derrida exclui a possibilidade de uma tradução equivalente, visto que pensar em equivalência de sentidos seria subordinar o texto a conceitos e valores que seriam inerentes a ele, fixos, atribuídos pelo autor e apenas recuperados pelo leitor. Se encarmos a tradução num processo de reprodução de sentidos equivalentes, estaremos ignorando as mudanças de contexto, de espaço e de tempo.

Dessa forma, já não podemos pensar no texto-fonte, ou texto original, como uma origem pura e fixa a ser recuperada pelo tradutor. Ele é arbitrário, é signo de signo e a relação entre seus significantes e significados é contingente, variante de acordo com o espaço e o tempo. O que o tradutor faz é interpretá-lo, criando outro texto, que, por sua vez, também será tão passível de interpretações quanto o primeiro. Assim, podemos perceber o jogo de rastros, como significantes se ligam a outros significantes no processo de construção de significados em constante movência.

Tendo em vista estes conceitos, podemos entender que a “traição” do texto original, é, na verdade, um processo natural inerente à tradução. Não podemos, no entanto, ignorar que, realmente, há adaptações que traem no sentido de tornar a obra mais acessível ao grande público, afinal, o interesse comercial é indissociável da indústria cinematográfica.

Contudo, há adaptações, como acreditamos ser o caso de *Nina*, cujo ato traidor é também uma opção estética e uma forma de reler o texto adaptado, de dar-lhe um novo enfoque sob outra perspectiva crítica e inovadora.

Cabe agora refletirmos um pouco mais sobre o que seria essa atualização de meios de expressão, isto é, a terceira forma de tradução exposta por Jakobson: a *tradução intersemiótica*.

Décio Pignatari, no segundo capítulo do seu *Semiótica e Literatura*, fala do método apresentado por Paul Valery, que consiste em “uma metalinguagem derivada da linguagem-objeto” (Pignatari 1979: 14), isto é, um método de pensamento que

se aprofunda em seu objeto por meio da aproximação, buscando uma linguagem que por si só pense o objeto, uma maneira de pensamento heurístico que foge ao que ele chama de automatismo verbal e tenta apreender uma visão do objeto a partir de uma linguagem que se adéque a ele. Seria este o pensamento analógico, ou, em termos semióticos peirceanos, *icônico*.

Pignatari apresenta este método fazendo relação à Semiótica de Peirce. Cabe ressaltar que Peirce supera a relação diádica significante/ significado da semiologia saussuriana, criando um terceiro vértice que é o interpretante. Este seria o signo do signo, que engloba signo (primeiro), objeto (segundo) e ele mesmo (terceiro) em um contínuo jogo especular:

Um dos postulados básicos — melhor dizendo — uma das descobertas fundamentais de Peirce é a de que o significado de um signo é sempre outro signo [...]; portanto, o significado é um processo significante que se desenvolve por relações triádicas — e o interpretante é o signo resultado contínuo que resulta desse processo. Daí podemos deduzir que a função metalingüística, com sua conseqüente operação de saturação do código, é uma função do interpretante. (Pignatari 1979: 27)

O primeiro, sendo pura possibilidade, refere-se aos aspectos estruturais e formais de um signo; a relação com seu objeto, isto é, com o significado, é o segundo, porém, é o interpretante que vai fazer a relação entre signo e objeto, e este interpretante é o próprio sujeito histórico inserido em uma comunidade interpretativa.

Outro nível da relação triádica peirceana importante para nosso trabalho é a do vértice-do-objeto. Dessa forma, o signo (com relação a seu objeto) pode ser um ícone (primeiro), um índice (segundo) ou um símbolo (terceiro). O primeiro representa o objeto por semelhança ou analogia a seus atributos ou qualidades; o segundo tem relação direta com o objeto e o terceiro acopla-se a este por convenção. Não cabe aqui nos aprofundarmos nessas relações triádicas, dada a complexidade disto dentro da Semiótica de Peirce. O mais importante é atentarmos para o signo icônico visto que este é, para Pignatari, o signo estético por excelência, pois está ligado à possibilidade, à forma, à analogia. Ainda para Pignatari, o ícone representa o seu objeto “por traços de semelhança e analogia, e de tal modo que novos aspectos, verdades ou propriedades relativos ao objeto podem ser descobertos ou revelados” (1979: 29).

O ícone, então, está ligado à metalinguagem e à interpretação de uma obra de arte por outra, que, ao pensar seu referente, adéqua sua linguagem a este e, por meio do pensamento analógico, interpreta-o, criando um novo, um diferente, signo de signo. Aqui a teoria desconstrucionista da tradução e a semiótica peirceana se encontram.

No campo dessa junção, Julio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica*, entende a recuperação do passado tal qual Walter Benjamim, isto é, não como uma maneira de compreendê-lo como verdadeiramente foi, mas como reinvenção do mesmo face a um projeto do presente. Para Plaza e Benjamim, em sua visão sincrônica de história, ocupar-se do passado, recuperando-o de forma crítica, é ocupar-se do presente.

Dessa forma, a tradução artística é essa recuperação crítica do passado, visto que se apropria da história adequando-o à historicidade do presente.

Tendo isso em vista, não podemos ignorar que, com a mudança dos tempos, há também a mudança das técnicas de produção, e, como já nos demonstrou Walter Benjamin, estas têm impacto direto sobre a produção artística. O desenvolvimento desses meios de produção traz também mudanças nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística constituindo-se como bases materiais para as transformações históricas das linguagens e seus processos de recepção. Assim, a tradução intersemiótica sofre influência direta dos suportes e meios de produção da arte, visto que esses são determinantes no processo criador e das formas artísticas por eles possibilitadas.

Conforme Benjamin, as evoluções nas técnicas de reprodução artística, por si só, já põe em cheque o conceito de “original”. Com a reprodução técnica a obra perde seu valor de culto e passa a ter valor de exibição, isto é, passa a estar ao alcance das massas, e o cinema, por sua popularidade, é o mais poderoso agente desse processo.

Bazin observa também que o cinema recuperou uma dimensão que as artes perderam gradativamente desde a Renascença, a do público. Tal observação é de suma importância, visto que esse movimento de massificação da tradição artística, a partir da década de 50, tornou-se cada vez mais acentuado.

Atualmente a linguagem cinematográfica está perpassada pelas tecnologias digitais, isso possibilita uma maior interação entre linguagens, uma hibridização de meios, que Plaza chama de Intermídia e Multimídia.

Esse processo de hibridização de signos é, também, um fenômeno da Pós-modernidade. Julio Plaza enfatiza algumas características importantes que arte adotou nessa mudança de tempo, são elas: “A recuperação da categoria de público, isto é, por uma ênfase na recepção e, sobretudo, por uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos que terminam por homogeneizar, pasteurizar e rasurar as diferenças: tempo de mistura” (Plaza 1987: 206).

Temos, no filme *Nina*, essa característica. A mistura da literatura, do cinema, dos quadrinhos e da animação gráfica. Um dos aspectos interessantes dessa mistura é a junção de uma forma de arte canônica, a literatura de Dostoiévski, com formas de massa, como os quadrinhos, no corpo de um filme. A apropriação da arte tida como elevada pela arte de massa. Sendo assim, a tradução de mídias traz também uma atualização ideológica. Não se trata apenas de adaptação (de um texto literário para os quadrinhos ou para o cinema), mas de hibridização, experimentação artística, e os sentidos que essa intersemiose produz no corpo do texto.

Como já evidenciamos, esse processo intersemiótico de experimentação artística intensificou-se a partir da década de 50, tendo, contudo, passado por um percurso que iniciou-se a partir da revolução industrial e da invenção da gráfica. Foi quando as novas técnicas de reprodução permitiram que, cada vez mais, os códigos fossem saturados e multiplicados. Foi o que os Poetas Concretos, influenciados pelos “poetas

inventores”, entre eles Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, entre outros, propuseram: explorar, na palavra, três diferentes aspectos, o verbocovisual. Passam, então, a misturar a linguagem do poema com a do cinema, dos quadrinhos, do design gráfico, da propaganda, utilizando-se do máximo de mídias e suportes técnicos possíveis para a produção de poesia.

A partir da década de sessenta, cada vez mais o erudito e o *pop* se fundem, assim como os meios de expressão. Na música, os tropicalistas, na poesia, o Poema-Processo e a Poesia Marginal, no cinema, arte híbrida por natureza, Jean-Luc Godard, Rogério Sganzerla, entre outros.

Observamos, então, ainda que sucintamente, alguns dos precursores da proposta apresentada por Heitor Dhália em seu filme *Nina*.

Levando em conta estes pressupostos em nosso trabalho, poderemos investigar como essa polifonia de linguagens artísticas, em uma profícua relação dialógica dentro do texto, é produtora de sentidos e desvendar alguns aspectos da operação tradutória *Crime e Castigo - Nina*.

Se em *Crime e Castigo* encontramos o que Bakhtin chamou de “narrativa polifônica”, isto é, uma narrativa em que dialogam vozes e consciência imiscíveis e equipolentes, encarnadas em seus personagens, isto foi traduzido por Heitor Dhália para um filme polifônico, no qual os discursos imiscíveis que dialogam no corpo do texto não são apenas personagens, mas linguagens, sobretudo, linguagens estéticas e intertextos que o cruzam, num jogo de colagens e metalinguagens que remetem iconicamente a seus objetos de significação. Em outras palavras, o dialogismo e polifonia que Bakhtin identifica na narrativa de Dostoiévski foi traduzido para as telas por meio da *multimídia*. Assim, temos em *Nina* uma colagem de estéticas que se cruzam e dialogam produzindo significados.

A principal linguagem com que o filme dialoga é com a dos quadrinhos, este diálogo se dá desde a montagem do filme até seu conteúdo. A primeira relação que podemos fazer entre a montagem de *Nina* e a de uma história em quadrinhos está na questão do corte, o qual, segundo Moacyr Cirne:

Será uma das marcas registradas da especificidade quadrinhística, naquilo que, semioticamente, constitui a sua narrativa. Isto é, nos quadrinhos, o espaço narracional se demarca pelo lugar do corte. Um não-dito que pode ser preenchido pela imaginação do leitor a cada momento, a cada impulso, a cada vazio – o vazio que antecede a nova imagem. (2000: 137)

Enquanto, no cinema, o corte é uma opção estética, nos quadrinhos ele é imprescindível para o agenciamento e evolução da narrativa. Percebemos que em *Nina*, o corte e a sobreposição de planos são constantes e a técnica da “montagem expressiva”, ou “montagem dialética”, é utilizada. O cineasta soviético Eisenstein foi o principal teorizador desta técnica, que, em sua ideia, se assemelha muito ao agenciamento narrativo dos quadrinhos:

A ‘montagem expressiva’ [...] estabelecida sobre a justaposição de planos, tem por finalidade produzir um choque entre duas imagens. Este tipo de montagem tende a produzir, sem cessar, efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazendo-o tropeçar intelectualmente, para tornar mais viva nele a influência da idéia expressa pelo realizador e traduzida pela confrontação de planos. [...] Pelo princípio da montagem, obriga-se o espectador a preencher os elos de união entre os diferentes planos, como experiência criadora em contraposição à confirmação mimética do simples enunciado lógico. (Plaza 1987: 141-142)

Essa técnica de montagem dá também ao filme um aspecto aparentemente fragmentário e descontínuo, cujos *fades*, cortes inesperados e justaposição de planos remetem a colagens dadaístas e apresentam relações metalingüísticas e icônicas no filme. Um exemplo dessa metalinguagem são a parede do quarto de Nina e seu caderno de desenhos, que remetem diretamente ao aspecto fragmentário do filme, o qual, por sua vez, faz analogia à própria condição psicológica de sua protagonista. Para melhor ilustrarmos isso, cabe partirmos do nome do personagem-traduzante para compreendermos como ocorre sua interpretação na constituição do personagem-tradutor:

[Raskolnikóv] Nome forjado de raskol, cisão. É evidente o propósito simbolista do autor. Criando este nome, quer mostrar, através da significação do étimo, o homem cindido, atormentado pela contradição, entre as exigências que ele faz à vida, à humanidade e à si mesmo e a capacidade para realizá-la. (Dostoiévski 2003: 12)

Se Raskólnikov é o “homem cindido”, atormentado pela contradição entre seus ideais e a realidade, Nina é o “sujeito fragmentado”, dividida entre a realidade opressora e sua subjetividade. Encontramos, em *Nina*, a divisão entre realidade e delírio; a “cisão”, principalmente, na relação cinema e quadrinhos. Os desenhos de Nina são a expressão dessa subjetividade atormentada, forma mais agressiva que encontrou para expressar seus medos, angústias e neuroses. A parede de seu quarto e seu caderno são signos do mundo psicológico caótico da personagem. Note-se, por exemplo, que, no momento em que o confronto entre Eulália e Nina começa a intensificar-se cada vez mais, ela desenha o rosto de sua antagonista e cola no centro da parede. A partir desse momento, ela internaliza sua opressora, transformando-a em uma personagem de seu mundo interior, e, ao mesmo tempo, expressando a visão de decrepitude que a velha lhe inspira.

Cabe ressaltar alguns pontos importantes para nossa abordagem. O primeiro deles é o preto e branco presente nos cartuns. Os desenhos do filme foram feitos por Lourenço Mutarelli. O claro e escuro, as expressões disformes de personagens grotescos, o clima de pesadelo, são elementos da estética própria deste quadrinhista. Ao referirmos esta estética ao mundo subjetivo de Nina, podemos perceber o quanto a

mente da personagem é atormentada e perturbada por pesadelos. Ainda neste ponto, podemos fazer relação da técnica de luz e sombra de Mutarelli com a de Frank Miller, principalmente em sua obra mais aclamada, *Sin City*. Moacy Cirne chama esta técnica de preto e branco de “iluminação chapada”, e a considera como a que mais se afasta do preto e branco do cinema, por eliminar completamente os tons acinzentados, e é, portanto o preto e branco quadrinhográfico por excelência. É uma luz crua e agressiva, que remete diretamente aos aspectos semânticos a ao clima das narrativas que compõe a série:

A dureza do tema – centrada na marginalidade da grande cidade, ou pelo menos, num certo tipo de marginalidade, cujos códigos de honra passam pela dor, pela desconfiança, pela rudeza e pelas dúvidas, ‘onde heróis podem ser tão perversos quanto vilões, e a corrupção permeia todos’ -, a dureza do tema, repetimos, não recusa a dureza da luz, antes aceita como solução formal adequada às propostas semânticas do imaginário conteudístico: um imaginário com cheiro de sangue e com cheiro de sexo. (Cirne 2000: 164)

A relação entre o preto e branco de Frank Miller e Lurenço Mutarelli, dentro da narrativa de *Nina*, possibilita muitas leituras, assim, entendendo os quadrinhos como o mundo subjetivo da personagem, vemo-lo permeado pela dureza e opressão, ligados ao espaço urbano, pelo anti-heroísmo (Nina, enquanto herói mostra-se tão cruel quanto sua antagonista), e pela violência, características do universo de *Sin City*, ligado à atmosfera de pesadelo, característica de Lourenço Mutarelli.

Outro elemento importante para observarmos é a montagem metonímica do filme, com predominância em closes, primeiros planos, planos americanos e panos de detalhe, isso é interessante, pois evidencia o contraste entre personagens, sua expressividade, e, por conseguinte, sublinha seus estados psicológicos e temperamento.

O espaço da casa de Eulália, mais especificamente, o quarto de Nina, já demonstra a opressão vivida pela personagem protagonista. Cabe notar que, se compreendemos os desenhos de Nina como a expressão de seu mundo psicológico, ao colá-los na parede oposta a sua cama, ela se defronta com eles a todo instante, ou seja, seu quarto remete à opressão material sofrida por Nina, visto que é o não pagamento do aluguel deste quarto que leva Eulália a submetê-la a humilhações. Por outro lado, o quarto remete de forma icônica, à opressão psicológica de Nina. Podemos observar isso em algumas associações de planos, por exemplo, na introdução do filme, o detalhe da parede de aspecto decrépito e perturbador do quarto de Nina é seguido pela imagem de algo cuja textura se assemelha a um cérebro.

As freqüentes tomadas *plongée* nas seqüências que se passam no quarto reforçam a impressão de aperto, estreiteza, escuridão, opressão, e, principalmente, isolamento, e essa é a própria condição psicológica de Nina, isto é, isolada na opressão de seu quarto (que se assemelha a uma caixa estreita) assim como está isolada em sua própria mente.

Se o quarto é metaforicamente o espaço do subconsciente de Nina, seus pesadelos e neuroses se projetam a seus olhos e ela os encara na parede do quarto como se assistisse a uma projeção cinematográfica. O delírio de seus desenhos é uma maneira dela subjetivar e recriar a realidade.

A técnica de luz em sombra utilizada no filme e nos desenhos de Mutarelli, a tônica na expressão das personagens, tanto na interpretação dos atores quanto nas suas contrapartes gráficas, o clima de decrepitude, doença, loucura e morte que permeia a película remetem diretamente à estética expressionista (o quadro “O grito”, de Edvard Munch, é “citado”, inclusive, em um plano do filme).

Da mesma forma que o artista expressionista, Nina recria a realidade com tinta e caneta, distorcendo-a de acordo com sua subjetividade. Violência, pulsão e agressão estão diretamente ligadas à arte de Nina. Seus delírios se traduzem em histórias em quadrinhos, assim, é dessa forma irreal que Nina mata Eulália três vezes, sendo que, na terceira, realidade e delírio se justapõem e se fundem. A entrada no inconsciente é representada, pelas tomadas de câmera *zoom-out*, *zoom-in* e *travelling*, que se relacionam iconicamente aos planos fundos nos corredores dos ambientes internos e dos sonhos, fazendo referência, também, à profundidade inalcançável do subconsciente.

Dentro do primeiro delírio de Nina, no qual ela mata Eulália com um machado, instrumento usado por Raskolnikóv para matar Aliena Ivánovna e sua irmã Lisavieta, temos essa técnica de *zoom-in*, aproximação causando efeito de ameaça, suspense e tensão. No segundo delírio de Nina, ela imagina-se matando Eulália com uma faca e a mesma técnica de aproximação e afastamento de câmera é utilizada.

Muito interessante observar a semelhança do segundo “assassinato” com a famosa cena de *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock, na qual a mãe de Norman Bates (Anthony Perkins), a qual sabemos que é o próprio, mata Marion Crane (Janet Leigh) no banheiro. Esta semelhança reafirma a psicose de Nina, sua gradual perda de contato com a realidade que se manifesta através de impulsos assassinos. Além dos planos, metonímicos também na cena clássica de Hitchcock, apenas referindo o ato assassino, sem propriamente mostrar a faca furando a vítima, o preto e branco, as técnicas de aproximação e afastamento de câmera e os closes acentuando as expressões das personagens reforçam o suspense e o terror psicológico, marcas do mestre Hitchcock e utilizados por Mutarelli e Dhália em *Nina*.

A utilização do *zoom-in* como forma de entrada no subconsciente da personagem encontra relação analógica com os planos em profundidade e os corredores amplos presentes no filme, principalmente nas cenas em que assistimos aos pesadelos de Nina, nos quais ela, criança, vaga por corredores (com a câmera lhe acompanhando em *travelling*) que vão de encontro a imagens espectrais e assombrações de seu inconsciente.

Estes espectros aos quais os corredores do subconsciente de Nina a levam são os mesmos que espancam o cavalo de seu pesadelo. Da mesma forma que Raskolnikóv, este pesadelo marca, para Nina, o momento culminante de decisão do crime. No

sonho de Raskolnikóv, ele, com aproximadamente sete anos de idade, está andando com seu pai pela cidadezinha onde passara sua infância e, segundo o narrador, “O tempo está acinzentado, o dia sufocante” (Dostoiévski 2001: 70). Passa, então, na frente de uma taberna, onde um sujeito chamado Mikolka, junto com um “bando de pequeno-burgueses empetecados” (Dostoiévski 2001: 71) bêbados, tortura um cavalo de aparência esquelética e doentia. Em meio à gritaria e diversão, Mikólka manda que todos montem no cavalo e, feito isso, açoita-o com um chicote com um pau, e, por último, com uma alavanca de ferro. Raskolnikóv, assistindo à cena, fica desesperado, solta-se da mão do pai e corre até o cavalo para ajudá-lo, mas este já está morto, então, abraça-se ao cadáver e começa a chorar, tomado de compaixão e revolta por não ter podido ajudar o animal. Alguns elementos deste sonho foram transpostos de forma muito semelhante para o filme. Observamos a relação do tempo acinzentado do sonho de Raskolnikóv com o preto e branco com tonalidades de cinza do sonho de Nina. Da mesma forma, vemos os “burgueses-empetecados” se divertindo enquanto espancam um cavalo branco e ouvimos os gritos “é meu, pode aleijar!”. Nina também é uma criança no sonho, segura na mão de um homem (não podemos afirmar com certeza que seja seu pai), e assiste a cena com expressão de horror.

Em ambos os sonhos o cavalo está indefeso, imóvel, e à mercê dos burgueses que o espancam, da mesma forma, Raskolnikóv e Nina estão imobilizados diante da situação, horrorizados e angustiados, porém, sem nada poder fazer. A analogia entre as situações dos protagonistas e a do cavalo assinala a identificação entre eles. Raskolnikóv e Nina assistem o castigo dado ao cavalo por pessoas que o fazem simplesmente pelo prazer de fazê-lo, e, não à toa, o autor assinala a condição social dos que açoitam. Encontramos a oposição entre rico opressor – pobre oprimido. Sendo que Raskolnikóv e Nina são oprimidos por essa burguesia, assim como o cavalo de ambos os sonhos, e, os “pequenos burgueses” que os açoitam são, principalmente, Aliena Ivánovna, velha agiota para quem Raskolnikóv é obrigado a penhorar seus bens de família por uma quantia miserável e com juros altíssimos, e Eulália, velha avarenta que extorque Nina usando o pretexto dos juros dos aluguéis atrasados, tranca a geladeira impedindo Nina de tomar, ao menos, um copo de leite, e ameaça-a de despejo, mesmo sabendo que ela não tem para onde ir.

Após o sonho, num último acesso de fúria, Nina parte para cima de Eulália para matá-la sufocada com uma sacola plástica. O mais interessante dessa cena é que se alternam os planos “filmados”, como expressão do que seria real, e os “desenhados”, que seria a expressão da irrealidade. Assim, pela justaposição de planos e linguagens, percebemos que as pulsões de Nina estão sendo liberadas e que a barreira entre a realidade e o delírio foi quebrada.

A partir de então os personagens de seus pesadelos aparecem em seu quarto durante a vigília, ela ouve a tosse da velha que já está morta ecoando pela casa, enxerga olhares desconfiados e acusativos se direcionados a si. Nina pensa que todos sabem o que acabou de fazer. Ao descer, o porteiro aponta para um homem que a procurava, um velho, que não lhe diz nada, apenas imputa-lhe a bengala, acusando-lhe. É perseguida e interrogada por homens imaginários. Perturbação, medo e loucura pulam

do inconsciente da personagem para serem projetadas em forma de película na tela branca diante da qual se posiciona o espectador.

Nina chama a polícia, confessa que matou Eulália com um machado, uma faca e um saco plástico, porém, o médico que tratava a velha há anos, por conta de seus problemas cardíacos, diagnostica que ela morreu de enfarto. Então fica a pergunta: terá Nina realmente matado Eulália?

Uma possibilidade seria a de que Eulália enfartara com o susto e morreria em decorrência disso antes de sufocar. Contudo, a indefinição é a tônica do filme, visto que, o momento em que Nina mata Eulália marca a eliminação da fronteira entre razão e loucura. A partir de então, não sabemos o que é real e o que é delírio.

Outra pergunta nos é deixada no fim do filme com a inscrição na parede em frente a qual Nina corre sozinha, em desespero, na última sequência: “Não Sabiam a quem acusar, a quem absorver”

Heitor Dhália prece nos deixar as perguntas: Nina e Raskolnikóv são assassinos ou vítimas? Podemos responsabilizá-los e acusá-los por seus atos?

Mas isso é uma questão jurídica, e não nos cabe respondê-la neste trabalho. Fica então a dúvida que será respondida de acordo com os valores de cada um.

OBRAS CITADAS

- BAKHTIN, Mikhail M. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAZIN, André. 1991. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. 1985. *Obras Escolhidas, Vol. I. (Magia, Técnica, Arte e Política)*. São Paulo: Brasiliense.
- CIRNE, Moacy. 2000. *Quadrinhos, Sedução e Paixão*. Petrópolis: Vozes.
- DERRIDA, Jaques. 2002. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. 2001. *Crime e Castigo*. São Paulo: Ed. 34.
- . 2003. *Crime e Castigo*. São Paulo: Nova Cultural.
- MILLER, Frank. 2004. *Sin City - a cidade do pecado*. São Paulo: Devir.
- PIGNATTARI, Décio. 2004. *Semiótica e Literatura*. Cotia: Ateliê.
- PLAZA, Julio. 1987. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- STRATHERN, Paul. 2002. *Derrida em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

HYBRIDIZATION BETWEEN LITERATURE, FILM AND COMICS: RELATIONS BETWEEN DOSTOEVSKY'S *CRIME AND PUNISHMENT* AND HEITOR DHALIA'S MOVIE *NINA*.

ABSTRACT: This paper proposes an analysis of the translation of the novel *Crime and Punishment* written by Russian Fyodor Dostoyevsky (1827 - 1881) to the film *Nina* (2004), by Brazilian Heitor Dhalia, noting how the film updates the reading of literary texts transposing it to a post-modern context and to form a hybrid film. This is a comparative study which aims to investigate the changes of signs operated by the translation and especially the production of meaning that these changes imply.

KEYWORDS: *Crime and Punishment*; *Nina*, literature and film, translation.

Recebido em 15 de agosto de 2012; aprovado em 20 de dezembro de 2012.