



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Campus de São José do Rio Preto

Thaísa Person

Adaptando o espaço pós-apocalíptico: um estudo sobre *The Road*,  
de Cormac McCarthy.

São José do Rio Preto  
2017

Thaisa Person

Adaptando o espaço pós-apocalíptico: um estudo sobre *The Road*,  
de Cormac McCarthy.

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner

São José do Rio Preto  
2017

Person, Thaisa.

Adaptando o espaço pós-apocalíptico: um estudo sobre The Road, de Cormac McCarthy/ Thaisa Person. -- São José do Rio Preto, 2017  
88 f.

Orientador: Alvaro Luiz Hattner

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura americana – História e crítica. 2. Ficção americana – História e crítica. 3. McCarthy, Cormac, 1933. 4. Adaptação. 5. Espaço. 6. The Road – Crítica e interpretação. I. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. II. Título.

CDU – 820(73).09

Thaisa Person

Adaptando o espaço pós-apocalíptico: um estudo sobre *The Road*,  
de Cormac McCarthy.

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner

### Comissão Examinadora

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner  
UNESP – São José do Rio Preto  
Orientador

Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro  
UFU – Uberlândia

Prof. Dr. Márcio Scheel  
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
06 de outubro de 2017

## Sumário

Agradecimentos .....	2
Resumo .....	3
Abstract.....	4
Introdução.....	5
Capítulo I - Os diversos caminhos das Teorias da Adaptação .....	8
a. Por que Teorias da Adaptação? .....	8
b. Os obstáculos enfrentados pelos estudos em Teorias da Adaptação .....	8
c. Primeiras abordagens sobre as relações entre literatura e cinema.....	9
d. Bluestone e a questão da fidelidade.....	12
e. Geoffrey Wagner e Duddley Andrew: tentativas de taxonomia.....	16
f. Teorias Contemporâneas .....	17
f.I. <i>A Theory of Adaptation</i> , de Linda Hutcheon.....	19
f.II. <i>Film adaptation &amp; its discontents</i> , de Thomas Leitch.....	20
f.III. <i>A literatura através do cinema</i> , de Robert Stam .....	22
g. Outras questões acerca do processo de adaptação.....	23
Capítulo II - A representação do pós-apocalipse em diferentes narrativas. ....	25
a. Representações do pós-apocalipse.....	32
b. O pós-apocalipse em <i>The Road</i> .....	36
Capítulo III- Análise do espaço na adaptação e na obra adaptada .....	43
a. A questão do espaço narrativo.....	43
b. Teorias do espaço literário.....	45
c. A poética do espaço .....	46
d. Espaço e literatura: introdução à toponálise .....	47
e. Espaço e ambientação.....	49
f. O processo de adaptação em <i>The Road</i> . ....	51
g. Espaço e ambientação em <i>The Road</i> .....	56
h. Casa de infância do pai: a relação entre ambientação e tempo. ....	61
i. Porão da casa dos canibais: o submundo do inconsciente.....	67
j. <i>Safe room</i> .....	76
Considerações Finais .....	81
Referências Bibliográficas.....	84

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Álvaro Hattner, por oferecer todo o suporte necessário para a concretização desta pesquisa, pela orientação preciosa, por ser grande referência no meu desenvolvimento intelectual e profissional e, para além, pelas conversas que tanto acolheram;

Aos meus pais, Débora Marchetti Person e Ismael Person, por serem a maior certeza de amor, por terem construído as bases e serem os alicerces de uma vida toda, pela confiança em mim, pelo respeito às minhas escolhas e por serem o motivo da minha dedicação;

À Beatriz Person, por compartilhar comigo, com irmandade, no sentido mais pleno que essa palavra carrega, as belezas e os desafios que o mundo nos apresenta;

Ao Leonardo da Cunha Arroyo, por ser presença, por dividir a vida, compartilhar sonhos e concretizações e por mostrar a grandeza e o significado de uma vida em parceria;

Aos meus avós, Hilda de Souza Person e Israel Person, por serem, na minha vida, norte de amor, bondade, valores e exemplos;

Aos amigos Ana Paula Garcia, Daniella Pereira, José Guilherme Pessoa e Luiz Amadeu Tapparo, pela amizade em todas as fases, pelo apoio na concretização deste e de tantos outros objetivos;

Ao professor das Letras e da vida, Márcio Scheel, por, constantemente, apresentar-me dois grandes exemplos que carrego comigo: a generosidade sem medida e o compromisso com a educação.

À CAPES, pela bolsa concedida para a realização deste trabalho.

## RESUMO

O apocalipse é um tema recorrente na literatura. As imagens e figuras associadas a ele estão presentes em textos tão diversos quanto a Bíblia ou em obras pertencentes ao subgênero romântico “The Last Man” e, atualmente, em textos que se valem de uma nova abordagem para representar o fim do mundo: o “pós-apocalipse”. Esses textos retratam a dissolução de uma sociedade organizada em torno de leis e de princípios de ética e de cidadania que foi devastada por um evento catastrófico. Os que sobreviveram a esse evento devem encontrar formas de continuarem sobrevivendo, mas, agora, em um mundo desolado e sem leis. Dessa forma, o que há de importante nessas narrativas não é necessariamente o evento catastrófico em si, mas, sim, como se estruturará a sociedade pós-evento, regida primordialmente pela lei da sobrevivência. Neste trabalho, propõe-se o estudo do livro pós-apocalíptico *The Road* (2006), de Cormac McCarthy e a sua adaptação homônima para o suporte fílmico (2009), dirigida por *John Hillcoat*. As duas obras retratam a luta pela sobrevivência de um pai e de um filho em meio a um mundo pós-apocalíptico. Além de buscar a sua sobrevivência e a do filho, durante a narrativa, o pai exerce o papel mais difícil neste tempo desolador: o papel de ser pai. Pensando-se nas relações de intertextualidade entre o texto adaptado e sua adaptação, este estudo visa investigar como se constitui a representação de espaço e ambientação na obra literária e na obra fílmica. De acordo com a distinção entre espaço e ambientação proposta por Osman Lins (1976), tenciona-se estudar tais elementos narrativos na obra adaptada e na sua adaptação, a fim de demonstrar o quanto importantes e contributivos são para o desenvolvimento do conflito central da narrativa, já que em cada ambiente pelos quais os personagens passam, eles são psicologicamente transformados de alguma forma. Além disso, objetiva-se demonstrar como espaço e ambientação são solidários aos outros elementos da narrativa e como dessa relação entre eles resultam fatores significativos para a história.

Palavras- chave: teorias da adaptação, espaço, pós-apocalipse, *The Road*

## ABSTRACT

The apocalypse is a recurrent theme in literature. The images and figures associated with it are present in texts as diverse as the Bible or the works belonging to the romantic subgenre "The Last Man" and, today, in texts that use a new approach to represent the end of the world: the "post-apocalypse". These texts depict the dissolution of a society organized around laws and principles of ethics and citizenship that was devastated by a catastrophic event. Those who survived this event must find ways to continue to survive, but now in a desolate and lawless world. Thus, what is important in these narratives is not necessarily the catastrophic event itself, but rather, how will the post-event society be structured, governed primarily by the law of survival. In this work, we propose the study of Cormac McCarthy's post-apocalyptic book *The Road* (2006) and its homonymous adaptation to the film support (2009), directed by John Hillcoat. The two works depict the struggle for the survival of a father and son in the midst of a post-apocalyptic world. In addition to pursuing his survival and that of his son, during the narrative, the father plays the most difficult role in this bleak time: the role of being a father. Thinking about the intertextual relations between the adapted text and its adaptation, this study aims to investigate how the representation of space and ambiance is constituted in the literary work and in the film work. According to the distinction between space and ambiance proposed by Osman Lins (1976), it is intended to study such narrative elements in the adapted work and its adaptation, in order to demonstrate how important and contributory are to the development of the central conflict of narrative. Since in every environment by which the characters pass, they are psychologically transformed in some way. In addition, it aims to demonstrate how solitary space and ambiance are to the other elements of the narrative and how of this relationship between them result significant factors for the story.

Keywords: adaptation, space, post-apocalypse, *The Road*



## Introdução

O medo do fim do mundo, da ocorrência de um evento apocalíptico que viria destruir a realidade tal qual a conhecemos, sempre assolou a humanidade no decorrer da história. Dessa forma, é evidente que esse tema seja também recorrente na literatura, haja vista ser a arte uma forma de expressão do imaginário e da identidade cultural de uma civilização.

Na literatura, as imagens e figuras associadas ao apocalipse aparecem pela primeira vez na Bíblia. No livro da Revelação é descrito como um evento que trará uma mudança do mundo para melhor. Porém, por uma má interpretação das pessoas das imagens apresentadas nesse livro, passou-se a acreditar que o apocalipse bíblico indicaria a revelação do fim do mundo. No final do século XVIII, surge um novo tratamento desse tema, o subgênero romântico “The Last Man”. As obras desse subgênero caracterizam-se por narrar a situação de um único sobrevivente, o narrador da história, em meio a um mundo devastado por um evento apocalíptico. Apesar de não ter tido tanta repercussão, alguns autores de renome retrataram essa temática, tais como Mary Shelley e Lord Byron. Atualmente, observa-se uma nova abordagem do termo para representar o fim do mundo: o “pós-apocalipse”. Segundo Diletta de Cristofaro (2013), nas narrativas pós-apocalípticas não é mais retratado o fim de um mundo, mas, sim, o fim de certa realidade.

Os textos com essa temática abordam a dissolução de uma sociedade organizada em torno de leis e de princípios de ética e de cidadania que foi devastada por um evento catastrófico. Os que sobreviveram a esse evento devem, então, encontrar formas de continuar sobrevivendo, mas, agora, em um mundo desolado e sem leis. Dessa forma, o que há de importante nessas narrativas não é necessariamente o evento catastrófico em si, mas, sim, como a sociedade se estruturará após esse evento, regida, a partir de então, primordialmente pela lei da sobrevivência.

As narrativas pós-apocalípticas surgem no período da Guerra Fria, em virtude do medo generalizado que o mundo sentia por conta de uma possível guerra nuclear. Atualmente, esse medo do fim do mundo ainda se faz presente, seja pela ocorrência de uma guerra nuclear, seja por um ataque terrorista em grande escala ou por evento da natureza em resposta aos irresponsáveis atos humanos que têm impactos nocivos no meio ambiente, o fato é que, como afirma Beale (2002), não há época melhor que o presente para a ocorrência das imagens apocalípticas. Assim sendo, as narrativas pós-apocalípticas aparecem como uma forma de crítica à atual situação mundial.

Diante do exposto acerca das narrativas pós-apocalípticas, apresenta-se aqui um estudo do livro pós-apocalíptico *The Road* (2006), de Cormac McCarthy e a sua adaptação homônima para o suporte fílmico (2009), dirigida por John Hillcoat. Nas duas obras, é retratada a luta pela sobrevivência de um pai e de um filho em meio a um mundo pós-apocalíptico. Em nenhum

momento das narrativas é informado ao leitor a causa que levou à destruição em massa de grande parte da população e que deixou o mundo em ruínas. Em uma caminhada rumo à costa, rumo à esperança utópica de segurança, os personagens deparam-se com diversas situações bastante adversas, tais como o encontro com canibais, com ladrões, com pessoas a beira da morte, além do frio excessivo, da dificuldade em encontrar comida, abrigo, remédios e segurança. O pai, além de buscar a sua sobrevivência e a do filho nesse mundo em que as adversidades são regras, exerce o mais difícil papel nesse tempo em ruínas: a paternidade. Esse papel é dramático, porque implica proteger e “educar” o filho para sobreviver nesse mundo arruinado, mas também preservar a utopia da “salvação” dos princípios humanos.

Dentre as muitas características passíveis de serem estudadas nas obras, escolhemos o estudo do espaço e da ambientação, com base na distinção desses dois elementos proposta por Osman Lins (1976), por percebemos o quão representativos e contributivos para a obra adaptada e sua adaptação eles são. No livro *The Road*, o espaço é os Estados Unidos da América, ou seja, o macrocosmo do romance, o mundo em que os personagens vivem. A ambientação, por outro lado, caracteriza-se por ser os microcosmos do romance: a estrada e os outros cenários menores pelos quais as personagens passam. No caso das narrativas em questão, os ambientes, mais do que o espaço, têm maior importância no desenvolvimento dos conflitos. Isso porque cada novo ambiente pelo qual os personagens passam configura-se como um novo desdobramento narrativo. Pai e filho afetam esses ambientes e são afetados por eles, ao passo que, a cada novo ambiente, são colocados em situações que os levam a fazer escolhas decisivas dentro desses contextos.

Diante do exposto, o objetivo central deste trabalho é demonstrar a importância do espaço e da ambientação para o desenvolvimento do conflito central da narrativa, seja no texto adaptado ou na adaptação, já que, em cada ambiente pelos quais os personagens passam, eles são psicologicamente transformados de alguma forma. Além disso, como objetivos secundários, propõe-se demonstrar como espaço e ambientação são solidários aos outros elementos da narrativa, como dessa relação entre eles resultam fatores significativos para a história, bem como caracterizar tais ambientes e as suas diferenças entre no processo de adaptação.

Quanto ao processo de adaptação, sabe-se que ele se faz presente em diversos âmbitos culturais e manifesta-se de diferentes formas. Neste projeto, foi abordado o vetor literatura → filme, um vetor bastante produtivo no campo. Entende-se que, mesmo sendo vistos como autônomos, os textos adaptados e suas adaptações estabelecem uma relação de intertextualidade entre eles e entre outros textos e estabelecem um processo de “diálogo transmidiático” (HATTNER, 2010), formando redes de significação e desdobramentos dos textos. Dessa maneira, entende-se que a obra adaptada e a sua adaptação são texto autônomos e independentes, mas que possuem relações de intertextualidade entre si e, diante disso, objetiva-se visa investigar como se constitui a representação de espaço e ambientação na obra literária e

na obra fílmica.

Diante disso, será apresentado, neste trabalho, um estudo acerca do caminho e do desenvolvimento das teorias da adaptação enquanto campo teórico, o que servirá de base para a análise do processo de adaptação de *The Road*, que envolve relações de intertextualidade e de diferentes produções de sentido. Por fim, será exposto um panorama das principais narrativas pós-apocalípticas da atualidade, a fim de determinar quais características são recorrentes nessas obras.

Assim, no primeiro capítulo, abordo um panorama do desenvolvimento das teorias da adaptação enquanto campo teórico, bem como uma análise e reflexão acerca dos principais obstáculos enfrentados por esse campo até constituir-se, nos dias atuais, como ciência que tem como objetivo o estudo das relações intertextuais e de produção de sentidos entre obras adaptadas e adaptações. Nesse capítulo, serão apresentadas as abordagens teóricas de George Bluestone (1956 e 1957), Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrew (1984), Linda Hutcheon (2006), Thomas Leitch (2003, 2007 e 2008) e Robert Stam (2000 e 2008).

No segundo capítulo, discuto as características do pós-apocalipse. Para tanto, apresento a visão de alguns estudiosos sobre o assunto, tais como Michael Greer (2012), Frank Kermode (2000), Teresa Heffernan (2008), Peter James Harris (2012), Dileta de Cristofaro (2013), Majid Yar (2015), bem como a visão de historiadores e sociólogos que contribuem para a análise das representações pós-apocalípticas. Ainda neste capítulo, apresento as características pós-apocalípticas presentes em *The Road*, bem como uma análise dessas características no íterim da narrativa. Por fim, ainda neste capítulo, exponho um panorama de algumas manifestações artísticas de diferentes meios que têm como tema central a representação de uma sociedade devastada por um evento pós-apocalíptico.

No terceiro capítulo, são apresentadas resenhas de importantes obras de teóricos sobre espaço e ambientação que servirão de base para a análise do processo adaptativo em *The Road*, tais como Osman Lins (1976), Gaston Bachelard (1993), Oziris Borges Filho (2007) e Luis Alberto Brandão (2013). É válido ressaltar que, ainda que exista a teoria do cronotopo, proposta por Mikhail Bakhtin, que leva em consideração a relação tempo-espaço em obras literárias, ela não será abordada, tendo em vista que o interesse com relação ao espaço neste trabalho se dá no sentido estruturalista, como pensa Tzvetan Todorov em *As estruturas narrativas*, e não como construção filosófica.

Por fim, o terceiro capítulo ainda abarca a análise do processo de adaptação em *The Road*, com especial foco nos elementos espaço e ambientação. São investigadas as relações intertextuais entre as obras, bem como as permanências e mudanças decorridas do processo de adaptação, com especial enfoque na produção de sentidos decorrentes desse processo.

## Capítulo I - Os diversos caminhos das Teorias da Adaptação

### a. Por que Teorias da Adaptação?

Não existe apenas uma teoria que sirva de norte e guia para o estudo das adaptações. Ao longo da história desse campo teórico, como será mostrado neste capítulo, vários caminhos e diferentes formas de abordar os processos de adaptação surgiram e continuam a surgir. Isso porque há uma grande pluralidade de expressões quando se fala sobre adaptações: romances que são adaptados para filmes, filmes para romances, narrativas gráficas para séries de televisão, etc. Essa pluralidade gera múltiplas possibilidades de abordagens, tendo em vista as características específicas de cada suporte.

### b. Os obstáculos enfrentados pelos estudos em Teorias da Adaptação

O surgimento das teorias da adaptação enquanto área de estudo foi bastante conturbado, no que diz respeito, em um primeiro momento, à sua aceitação enquanto campo do saber pelos estudiosos de literatura e cinema, haja vista esses terem sido, de início, os únicos polos envolvidos no processo. Dessa maneira, essa rejeição ao processo de adaptação, bem como ao seu estudo, culminou em uma série de obstáculos que atravancaram o desenvolvimento desse campo teórico.

Deborah Cartmell, Timothy Corrigan e Imedla Welehan, na primeira edição da revista *Adaptation*, compilaram e apresentaram dez desses obstáculos enfrentados pelo campo, com o objetivo de discutir o porquê eles se constituem enquanto entraves para o crescimento dessa ciência. Dentre eles estão a noção da adaptação como cinema impuro, a ideia das adaptações como “usurpações de obras-primas literárias” e a crítica logocêntrica.<sup>1</sup>

Assim, até constituir-se, atualmente, como um campo teórico que tem como objetivo o reconhecimento e estudo de questões dialógicas, intertextuais e de produções de diferentes sentidos entre manifestações textuais, as teorias da adaptação tiveram de superar preconceitos e obstáculos. Diante disso, neste capítulo, serão apresentados o desenvolvimento desse campo do saber, por meio de um panorâmana histórico, bem como uma reflexão e análise acerca do percurso das teorias da adaptação.

---

<sup>1</sup> [...] As adaptações durante muito tempo foram julgadas pelo grau de proximidade com sua fonte literária, ou, de maneira ainda mais vaga, com o ‘espírito’ da obra. Daí a prevalência de uma perspectiva logocêntrica, ou seja, a crença de que as palavras têm a primazia sobre as imagens e que, portanto, a literatura é melhor do que o cinema. [...] (HATTNER, 2015, p. 15)

### c. Primeiras abordagens sobre as relações entre literatura e cinema

Foi pela perspectiva da literatura comparada que os primeiros estudos das relações entre literatura e cinema surgiram. Os estudos de literatura comparada têm início no século XIX, na França, entretanto, foi no século XX, entretanto, que, de acordo com Tania Carvalhal (2003), a literatura comparada foi institucionalizada como disciplina acadêmica:

Embora preservando em seus primórdios uma estreita vinculação com a historiografia literária, foi o decorrer desse século que atribuiu ao comparatismo um estatuto próprio, permitindo que, no amplo campo dos ‘estudos literários’, a literatura comparada coexista com a teoria, com a crítica e com a história literária numa imbricação muito precisa, na qual as diversas disciplinas mantêm suas especificidades conceituais e formas de atuação particulares. [...] (CARVALHAL, 2003, p. 13-14)

Nesse período, verifica-se que os estudos de literatura comparada considerados clássicos seguiam duas orientações principais. A primeira delas enfocava os estudos comparativos entre obras, autores e países:

A identificação de tais contatos abria caminho para os estudos de fontes e de influências; com isso, as investigações que se ocupavam em estabelecer filiações e em determinar imitações ou empréstimos recebiam grande impulso. Ao mesmo tempo, crescia o interesse pelo acompanhamento do destino das obras, a “fortuna crítica” delas fora do país de origem. Multiplicavam-se as publicações do tipo “Goethe na França”, “Taine e a Inglaterra”[...] (CARVALHAL, 1986, p. 13)

A segunda orientação relacionava os estudos literários comparados com a perspectiva histórica. A partir dessa orientação, para Carvalhal (1986), a literatura comparada passa a ser vista como um ramo da história literária: isso se deve ao fato de a nova disciplina ter atraído a atenção de historiadores literários.

Tais orientações encontram-se na base do comparativismo clássico francês, a “escola francesa”. Tania Carvalhal caracteriza tal escola como “... um grupo representativo de estudos onde predominam as relações ‘causais’ entre obras ou entre autores, mantendo uma estreita vinculação com a historiografia literária.” (CARVALHAL, 1986, p. 14). Para Brunel, Pichois e Rousseau (1990), a escola francesa foi considerada, por muito tempo, presa à história literária e ao estudo de influências.

Mais eclética que a escola francesa, a escola norte-americana era “notável por sua riqueza, sua diversidade” (BRUNEL, PICHOSIS, ROUSSEAU, 1990, p. 15). Segundo Tania Carvalhal (1986), os comparatistas norte-americanos focam a análise do texto literário, em detrimento da relação entre obras e autores, além disso, aceitam os estudos comparados na fronteira de uma única literature, o que era recusado pela doutrina clássica francesa.

No final da década de 1960, surge o conceito de “intertextualidade”. Pode-se atribuir a Julia Kristeva<sup>2</sup> a proposição fundamental da noção de intertextualidade, de que todo texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto. Dessa forma, com o surgimento de tal conceito, os estudos em literatura comparada passam a ser guiados por essa óptica:

A intertextualidade [...] passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos. Tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como sinônimo das relações que um texto mantém com um *corpus* textual pré ou coexistente, a intertextualidade passou a orientar a interpretação que não pode mais desconhecer os desdobramentos de significados e vai entrelaçá-los como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é, tramar. Daí ‘intertexto’, que significa ‘tecer no, misturar tecendo’ e, de forma figurada, entrelaçar, reunir, combinar. (CARVALHAL, 2003, p. 74-75)

Com o desenvolvimento dos estudos de literatura comparada pautados pelo viés da intertextualidade, o foco de análise, que antes era a comparação entre obras, autores e países e a relação entre a obra comparada com a história, amplia-se significativamente ao buscar investigar as redes intertextuais entre as obras, a fim de apreender sentidos no processo de produção literária. Sobre esse novo olhar da literatura comparada, Hattnher (2010) afirma que:

Nos últimos quarenta anos, as fronteiras de Literatura Comparada foram completamente remodeladas, em um sentido que aponta de forma constante para uma ampliação das possibilidades de estudos que adotam o comparatismo como método [...] Na prática, essa proposição representa a necessidade de redefinição e remapeamento da área [...] (HATTNHER, 2010, p. 146).

Assim, nesse remapeamento da área, passa a existir uma abertura para a comparação entre a literatura e os diversos campos do saber:

Dito de outra maneira: se a especificidade da literatura comparada era assegurada por uma restrição de campos e modos de atuação, hoje essa mesma especificação é lograda pela atribuição à literatura comparada da possibilidade de mover-se entre várias áreas, apropriando-se de diversos métodos, exigidos pelos objetos que coloca em relação. (BRUNEL, PICHOS, ROUSSEAU, 1990, p. 35).

Em 1993, Charles Bernheimer redige o famoso relatório que leva seu nome. O “Relatório Bernheimer” tinha como propósito apresentar e analisar a situação dos estudos de Literatura

---

<sup>2</sup> É importante levar em consideração que tal noção é devedora do conceito de *dialogismo*, tal como pensou Bakhtin. Para o autor, textos possuem mecanismos de interação entre si, que revelam a existência de outros textos em um mesmo discurso.

Comparada da época, enfocando, entre outras questões, o remapeamento da área, o reconhecimento da abertura dessa área para o estudo interdisciplinar. Além disso, mostra que a literatura não é mais considerada o foco exclusivo de estudo do campo:

Em vez disso, os textos literários estão agora sendo abordados como uma prática discursiva entre muitas outras em um campo de produção cultural complexo, instável e, muitas vezes, contraditório. Esse campo desafia a noção de interdisciplinaridade, na medida em que as disciplinas foram historicamente construídas para envolver o campo do conhecimento em territórios gerenciáveis de experiência profissional. Os comparatistas, conhecidos por sua propensão para cruzar os limites das disciplinas, têm agora mais oportunidades para teorizar sobre a natureza das fronteiras a serem cruzadas e para participar no seu remapeamento. Isto sugere, entre outros ajustes fundamentais, que os departamentos de literatura comparada devem moderar seu foco em alta literatura e analisar todo o contexto discursivo em que os textos são criados [...] (BERNHEIMER, 1995, p.42- 43).<sup>3</sup>

Consolida-se, dessa forma, o caráter interdisciplinar da literatura comparada. Para Tania Carvalhal (2003), o primeiro passo na ampliação já referida foi o das relações interartísticas. Segundo a autora, não é mais a diversidade linguística que é base para a comparação, mas, sim, a diversidade de “linguagens” ou de “formas de expressão”. Nesse contexto, a publicação do livro *Interrelations of Literature* (1983) editado por Jean- Pierre Barricelli e Joseph Gibaldi, faz-se extremamente importante, visto que tal livro reúne ensaios sobre a comparação da literatura com os diversos campos do saber, tais como: literatura e linguística, literatura e religião, literatura e psicologia, literatura e cinema, entre outros. Sobre esse assunto, encontra-se a seguinte passagem no Relatório Bernheimer:

A literatura comparada deveria incluir comparações entre meios de expressão, desde os primeiros manuscritos até a televisão, o hipertexto e as realidades visuais. A forma material que tem constituído o nosso objeto de estudo durante séculos, o livro, está em processo de ser transformado por meio de tecnologia informática e da revolução das comunicações. Como um locus privilegiado para a reflexão transcultural, a literatura comparada deveria analisar as possibilidades materiais de expressão cultural, tanto fenomenológicas, quanto discursivas, em seus diferentes contextos epistemológicos, econômicos e políticos. Esse foco mais amplo envolve estudar não só o negócio de produção de livros, mas também o lugar e a função cultural da leitura e da escrita e as propriedades físicas dos meios de comunicação mais recentes. (BERNHEIMER, 1995, p.

---

<sup>3</sup> [...] Rather, literary texts are now being approached as one discursive practice among many other in a complex, shifting, and often contradictory field of cultural production. This field challenges the notion of interdisciplinary, to the extent that the disciplines were historically constructed to parcel up the field of knowledge into manageable territories of professional expertise. Comparatists, known for their propensity to cross over between disciplines, now have expanded opportunities to theorize the nature of the boundaries to be crossed and to participate in their remapping. This suggests among other fundamental adjustments, that comparative literature departments should moderate their focus on high-literary and examine the entire discursive context in which texts are created [...] (BERNHEIMER, 1995, p.42- 43). As traduções apresentadas são da autoria da autora da dissertação. Quando não forem, a devida referência será explicitada.

Dessa forma, o interesse em se comparar literatura e cinema e analisar as relações interartísticas entre esses dois suportes passa a ser campo profícuo de estudos dentro da grande área da literatura comparada. Ademais, os estudiosos da área interessavam-se pela análise da linguagem literária e da linguagem cinematográfica, sendo a primeira predominantemente verbal e a segunda, sincrética.

Junto com o surgimento da primeira adaptação para o cinema de um clássico da literatura, surge o interesse dos estudiosos da relação interartística entre cinema e literatura pelo estudo das adaptações e dos mecanismos a compõem. Dessa forma, esse campo de estudo ganha autonomia da literatura comparada e iniciam-se os estudos sobre Teorias da Adaptação. Segundo Hattnher (2013), a pluralidade associada a esse campo teórico representa uma forma mais adequada para lidar com a instabilidade de ideias e perspectivas teóricas geradas, em especial, pela velocidade com que uma grande diversidade de textos é criada e disponibilizada para públicos diversos.

Em princípio, os pesquisadores desse novo campo teórico voltaram-se, sobretudo, para o estudo do vetor romance→filme (HATTNHER, 2010) e em questões que, hoje em dia, são consideradas discutíveis para as teorias da adaptação, tais como questões de valor e julgamento, pautadas na ideia de superioridade do texto literário e de fidelidade, embasadas na comparação do quão fiel o filme é ao texto literário.

#### **d. Bluestone e a questão da fidelidade**

É consenso entre os pesquisadores das Teorias da Adaptação que o livro *Novels into Film* (1957), de George Bluestone, tenha sido o ponto de partida no estudo entre as relações de literatura e cinema. Nessa obra, Bluestone analisa alguns romances canônicos e suas adaptações para o cinema, tais como: *The Informer*, *Madame Bovary*, *Pride and Prejudice*, entre outros, preocupado, segundo Hattnher (2013), com as alterações do texto “original”.

É inegável que os estudos de Bluestone no campo sejam essenciais para qualquer estudioso das adaptações. Pela ótica das pesquisas contemporâneas de adaptação, entretanto, alguns de seus estudos são passíveis de crítica, em virtude do enfoque dado pelo autor a

---

<sup>4</sup> Comparative literature should include comparisons between media, from early manuscripts to television, hypertext, and visual realities. The material form that has constituted our object of study for centuries, the book, is in the process of being transformed through computer technology and the communications revolution. As a privileged locus for cross-cultural reflection, comparative literature should analyze the material possibilities of cultural expression, both phenomenal and discursive, in their different epistemological, economic, and political contexts. This wider focus involves studying not only the business of bookmaking but also the cultural place and function of reading and writing and the physical properties of newer communicative media. (BERNHEIMER, 1995, p. 45)<sup>4</sup>



questões consideradas discutíveis para a análise do processo de adaptação atualmente, tais como as diferenças estruturais entre os gêneros, o apego ao cânone e a questão da fidelidade ao texto base.

No capítulo “The Limits of the Novel and the Limits of the Film”, de *Novels into Film*, Bluestone faz uma análise das diferenças estruturais existentes entre romance e filme, a fim de mostrar como tais diferenças influenciam no processo de adaptação, já que esses são dois sistemas de linguagem diferentes, ainda que mantenham pontos em comum. Uma dessas distinções apresentadas pelo autor é a de que romances são apreendidos pelo leitor por meio de conceitos e de que os filmes são apreendidos pelo espectador por meio de percepção:

Enquanto as imagens em movimento chegam até nós diretamente por meio da percepção, a linguagem deve ser filtrada por meio da tela da apreensão conceitual. E o processo conceitual, embora aliado à, e sempre tomando seu ponto de partida da, percepção, representa um modo diferente de experiência, uma maneira diferente de apreender o universo. (BLUESTONE, 1957, p. 20).<sup>5</sup>

A crítica feita por Thomas Leitch a essa afirmação de Bluestone, em “Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory” (2003), é a de que há uma falácia quando o autor entende o conceitual em contradição ao perceptual. Para Leitch, conceitos não são propriedades exclusivas de textos verbais, da mesma forma que a percepção não é exclusiva de filmes.

Outra questão presente nos estudos de Bluestone é o seu grande apego ao cânone e ao texto adaptado. Para ele, a adaptação deveria seguir as regras determinadas pelo texto adaptado, já que este é a “norma” da adaptação, não considerando, assim, o texto adaptado e sua adaptação como textos autônomos, que mantêm relações de intertextualidade entre si:

[...] o romance é uma norma e o filme desvia por risco próprio; os desvios são permitidos por razões vagamente definidas, provavelmente exigências de extensão ou visualização, mas a extensão do desvio irá variar diretamente com o "respeito" que se tem em relação ao original; tomar liberdades não necessariamente prejudica a qualidade do filme, [...] mas tomar liberdades é, de certa forma, um truque que deve ser escondido do público [...] (BLUESTONE, 1957, p. 57).<sup>6</sup>

No trecho acima, fica evidente a postura de Bluestone de apego ao cânone, ao utilizar expressões como “o romance é uma norma” ou termos como “desvio” e “respeito”, por

---

<sup>5</sup> Where the moving pictures come to us directly through perception, language must be filtered through the screen of conceptual apprehension. And the conceptual process, though allied to and often taking its point of departure from the percept, represents a different mode of experience, a different way of apprehending the universe. (BLUESTONE, 1957, p. 20)

<sup>6</sup> [...] the novel is a norm and the film deviates at its peril; that deviations are permissible for vaguely defined reasons-probably exigencies of length or visualization-but that the extent of deviation will vary directly with the "respect" one has for the original; that taking liberties does not necessarily impair the quality of the film, [...], but taking liberties is somehow a trick which must be concealed from the public. (BLUESTONE, 1957, p.57)<sup>6</sup>

exemplo. Tal postura é característica da época em que seus estudos estão inseridos, um momento em que havia uma restrição de suportes e a valorização do texto literário. Robert Stam, em “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” (2000), explica que essa ideia de superioridade do texto literário em relação ao texto adaptado deriva de certos preconceitos sobrepostos:

Grande parte da discussão sobre adaptações fílmicas reinscreve a superioridade axiomática da arte literária em relação ao cinema, um pressuposto derivado de uma série de preconceitos sobrepostos: *primazia*, a suposição de que as artes mais antigas são artes necessariamente melhores; *iconofobia*, o preconceito culturalmente enraizado [...] de que as artes visuais são necessariamente inferiores às artes verbais; e *logofilia*, a valorização das “religiões do livro”, da “palavra sagrada” dos textos sagrados. (STAM, 2000, p. 58).<sup>7</sup>

No que concerne à questão da fidelidade, por muito tempo, os estudos de adaptação ficaram presos em julgamentos pautados por questões subjetivas, que avaliavam a qualidade da adaptação em boa e ruim, dependendo de quão “fiel” fosse ao texto adaptado. Para Stam (2000), os julgamentos pautados pela noção de fidelidade esquecem-se de uma questão mais ampla: fiel a quê? O autor continua a sua análise questionando se os produtores de filme devem ser fiéis a cada detalhe do enredo do texto base. Para ele, se assim fosse, uma versão fílmica de *Guerra e paz* teria em torno de trinta horas de duração. Segundo Leitch (2003), a fidelidade ao texto fonte, entendida como o sucesso em recriar detalhes textuais específicos ou efeitos como um todo, é uma maneira falaciosa de medir o valor de uma adaptação, pois é uma questão inatingível, indesejável e teoricamente possível apenas em sentido trivial.

Nos estudos de Bluestone, o autor lança outro olhar sobre o conceito de fidelidade. Hattner (2013) diz que, embora as análises do autor venham a se pautar por um apego aos textos originais, sua perspectiva sobre “fidelidade” relativiza esse conceito em razão do sucesso ou fracasso de um filme. Sobre essa questão, em seu texto “The Problem of the Filmed Novel” (1956), Bluestone afirma:

Os produtores de filmes continuam falando sobre adaptações “fiéis” e “infieis” sem sequer perceber que estão realmente falando sobre filmes de sucesso e filmes sem sucesso. Sempre que um filme se torna um sucesso financeiro ou até mesmo crítico, à questão da “fidelidade” é dificilmente dado algum comentário. A “fidelidade” é pressuposta. Se o filme for bem-sucedido por seus próprios méritos, ele deixa de ser problemático. Os cineastas estão contentes com a suposição de que eles misteriosamente capturaram o “espírito” do livro. E o assunto se encerra por aí. (BLUESTONE, 1956, p. 180).<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Much of the discussion of film adaptation quietly reinscribes the axiomatic superiority of literary art to film, an assumption derived from a number of superimposed prejudices: *seniority*, the assumption that older arts are necessarily better arts; *iconofobia*, the culturally rooted prejudice [...] that visual arts are necessarily inferior to the verbal arts; and *logophilia*, the converse valorization, characteristic of the ‘religions of the book’, of the ‘sacred word’ of holy texts. (STAM, 2000, p. 58)

<sup>8</sup> The film makers still talk about “faithful” and “unfaithful” adaptations without ever realizing that they are really talking about successful and unsuccessful films. Whenever a film becomes a financial or even a

Mesmo com a relativização do conceito de fidelidade por Bluestone, o fato é que tal conceito não se sustenta para ser elemento de estudo de uma adaptação. Sobre isso, Hattner (2013, p. 37) afirma que:

[...] “fidelidade”, de maneira geral usando os mais variados disfarces retóricos, ainda representa um elemento de valor presente nas análises de adaptações e nos comentários que se pode colher entre o público espectador de maneira geral. Mas parece-me evidente que a noção de “fidelidade” como um parâmetro em estudos de adaptação não se sustenta [...] Na verdade, nossas reflexões deveriam se voltar para os esforços de mostrar claramente (em especial ao público não acadêmico) que, embora exista o desejo de fidelidade, ela é impossível, não só diante da presença inevitável de mediações de todos os tipos na constituição das adaptações, mas devido à instabilidade dos significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações.

Por fim, Bluestone já demonstra, em seus estudos, certas preocupações com questões que, por muito tempo, eram vistas como não pertencentes aos estudos das relações entre literatura e cinema, tais como números de bilheteria e popularização de obras canônicas após terem seus textos adaptados. Em *Novels into Films*, o autor afirma que “[...] a avaliação que a indústria faz de seu próprio trabalho mostra uma forte e contínua preferência para filmes derivados de romances, filmes que persistentemente estão entre produções de qualidade superior. Romances filmados, por exemplo, tem sido fortes candidatos ao Oscar. [...]” (BLUESTONE, 1957, p. 3)<sup>9</sup>. Bluestone, no mesmo livro, continua sua análise, a fim de comprovar, baseado em números, que, por meio da adaptação, há uma real popularização das obras adaptadas:

Da mesma maneira que uma linha de influência vai das editoras de Nova York até os estúdios de Hollywood, outra linha pode ser observada em sentido contrário. Margaret Farrand Thorp relata que, quando *David Copperfield* apareceu nas telas locais, a demanda pelo livro foi tão grande que a Biblioteca Pública de Cleveland encomendou 132 novos exemplares; que a estreia do filme *Terra dos deuses* impulsionou as vendas desse livro para 3.000 por semana; e que mais cópias de *O morro dos ventos uivantes* foram vendidas desde que o romance foi adaptado para o cinema do que em todos os 92 anos anteriores de sua existência. Jerry Wald confirma esse padrão, salientando, mais precisamente, que, após o aparecimento do filme, a edição Pocket Book de *O morro dos ventos uivantes* vendeu 700 mil cópias; várias edições de *Orgulho e preconceito* chegaram a um terço do milhão de cópias; e as vendas de *Horizonte perdido* atingiram 1.400.000. O aparecimento, em 1956, de filmes como *Moby Dick* e *Guerra e paz*, acompanhados de promoções especiais de vendas dos romances, deram continuidade a

---

critical success, the question of "faithfulness" is given hardly any thought. The "faithfulness" is assumed. If the film succeeds on its own merits, it ceases to be problematic. The film makers are content with the assumption that they have mysteriously captured the "spirit" of the book. The issue goes no further. (BLUESTONE, 1956, p. 180)

<sup>9</sup>[...] the industry's own appraisal of its work shows a strong and steady preference for films derived from novels, films which persistently rate among top quality productions. Filmed novels, for example, have made consistently strong bids for Academy Awards.[...]" (BLUESTONE, 1957, p.3)

esse padrão. (BLUESTONE, 1957, p. 4).<sup>10</sup>

É inegável que as proposições de Bluestone foram o ponto de partida para os estudos entre literatura e cinema. Apesar de ter dado enfoque a algumas questões que hoje não são mais tão importantes para as pesquisas dessa área teórica e ser, por isso, criticado, o autor tratou de questões importantes para o desenvolvimento do campo como, por exemplo, ao pensar em aspectos que, por muito tempo, segundo Hattner (2013), foram considerados “exógenos” ao estudo das adaptações, tal como os números de bilheteria e a noção de popularização de uma obra. Nessa medida, seus estudos abriram caminhos e motivaram outros autores para que pensassem questões acerca das teorias da adaptação, desenvolvendo, assim, os estudos nesse domínio teórico.

#### **e. Geoffrey Wagner e Dudley Andrew: tentativas de taxonomia**

Dois outros importantes nomes para os estudos de adaptação são Geoffrey Wagner e Dudley Andrew. Em seus textos *The Novel and the Cinema* (1975) e “Adaptation” (1984), respectivamente, os dois autores buscaram classificar os diferentes tipos de adaptação.

Wagner, baseando-se nos pensamentos do teórico Béla Balász, propõe três categorias de adaptação. A primeira delas é denominada pelo autor de transposição. Nesse caso, o romance é transferido da maneira mais exata possível para a tela, com o mínimo de interferência. A segunda categoria recebe o nome de comentário e ocorre quando um original é propositadamente ou inadvertidamente alterado em alguns aspectos. A terceira e última categoria é a analogia, em que um original é utilizado apenas como ponto de partida para a produção de outra obra.

Dudley Andrew, por sua vez, divide as adaptações também em três categorias, denominadas por ele de transformação, intersecção e empréstimo. O autor afirma que as adaptações do tipo “transformação”, são aquelas em que há a reprodução no filme de algo essencial no texto literário. A segunda categoria de adaptação caracterizada por Andrew, “intersecção”, é aquela em que a singularidade do texto original é preservada a ponto de ser intencionalmente deixada sem assimilação na adaptação. A terceira e última categoria de

---

<sup>10</sup> Just as one line of influence runs from New York publishing house to Hollywood studio, another line may be observed running the other way. Margaret Farrand Thorp reports that when *David Copperfield* appeared on local screens, the demand for the book was so great that the Cleveland Public Library ordered 132 new copies; that the film premier of *The Good Earth* boosted sales of that book to 3,000 per week; and that more copies of *Wuthering Heights* have been sold since the novel was screened than in all the previous ninety-two years of its existence. Jerry Wald confirms this pattern by pointing out, more precisely, that after the film’s appearance, the Pocket Book edition of *Wuthering Heights* sold 700,000 copies; various editions of *Pride and Prejudice* reached a third of million copies; and sales for *Lost Horizon* reached 1,400,000. The appearance, in 1956, of such films as *Moby Dick* and *War and Peace*, accompanied by special tie-in sales of the novels, has continued this pattern. (BLUESTONE, 1957, p.4)

adaptação, “empréstimo” é, para Duddley, a mais frequente. O autor explica que, neste caso, o artista emprega mais ou menos consideravelmente o material, a ideia ou a forma de um texto anterior, geralmente de sucesso.

Thomas Leitch em seu texto “Adaptation at a crossroads” (2008), ao falar dessas tentativas dos estudiosos de categorizar o processo de adaptação, cita Cartmell e Whelehan (2007), as quais argumentam que as taxonomias em si não são o fascinante, mas, sim, o desejo por taxonomizar, o que é um sintoma do quanto esse campo teórico tem procurado traçar seu próprio espaço. Para Leitch:

Não há nenhuma razão lógica para que uma divisão de adaptações em empréstimos, intersecção e transformação, para tomar a divisão tripartida de Dudley Andrew, deva envolver juízos de valor relativo. [...] O que é mais notável na vontade de taxonomizar são duas outras tendências. A primeira é a frequência com que ela se envolve com juízos de valor gratuitos que não são exigidos pela taxonomia, mas esgueiram-se sob a sua capa, como se a vontade de taxonomizar fosse apenas uma máscara para a vontade de avaliar. A segunda é a continuada determinação dos estudos de adaptação de definir seu campo com referência primária à sua proximidade com a literatura. [...] (LEITCH, 2008, p. 64-65).<sup>11</sup>

Dessa forma, observa-se que as definições de tipologias da adaptação propostas pelos autores são pautadas na “distância” que a adaptação mantém do texto adaptado; conseqüentemente, a questão da fidelidade e do apego ao texto adaptado ainda está fortemente presente nestes estudos: “[...] as perspectivas sobre as relações entre literatura e cinema pela via das adaptações guiou-se pelo norte da fidelidade disfarçada em enunciados que atestavam maior ou menor ‘proximidade’ do filme em relação ao texto literário que lhe servia de fonte.” (HATTNER, 2013, p.37).

## **f. Teorias Contemporâneas**

Em “Twelve Fallacies of the Contemporary Adaptation” (2003), Leitch afirma que, por muito tempo, os estudos de teorias da adaptação ficaram à margem dos estudos na área de cinema, porque nunca foram conduzidos com base em um rigor teórico. O autor argumenta que essa falta de embasamento teórico se deu, como mostrado nos tópicos acima, em virtude de tais estudos estarem presos a análises que se pautavam, por exemplo, na questão da fidelidade e do apego ao cânone, questões essas que levam em conta a subjetividade do analista, o que acaba por prejudicar o desenvolvimento e a objetividade dos estudos. Diante disso, em “Adaptations

---

<sup>11</sup> [...] There is no logical reason why a division of adaptations into borrowing, intersecting and transforming, to take Dudley Andrew’s tripartite division as typical, must involve relative value judgements. [...] What is most remarkable in the will to taxonomize is two other tendencies. First is the frequency with which it gets entangled with gratuitous value judgements that are not required by the taxonomy but sneak in under its cover, as if the will to taxonomize were only a mask for the will to evaluate. Second is the continued determination of adaptation studies with the world all before it to define its field with primary reference to its closeness to literature [...]” (LEITCH, 2008, p. 64 e 65)

Studies at a Crossroads” (2008), Leitch reflete acerca dos desafios que os pesquisadores contemporâneos do campo enfrentam no desenvolvimento dos estudos:

[...] O desafio do recente trabalho em estudos de adaptação, então, tem sido o de lutar com os espíritos que continuam a assombrá-los, mesmo sendo repudiados: o contexto definidor da literatura, a vontade de categorizar e a busca de métodos ostensivamente analíticos e categorias que justificarão avaliações individuais. A teoria da adaptação não pode simplesmente ignorar essas questões, porque elas são, em grande medida, o material do campo e os novos aprendizes não podem se localizar sem se referirem a elas. Assim, outras estratégias são necessárias. Alguns teóricos recentes, buscando virar as costas para esses espíritos e mudar de assunto, permanecem assombrados por eles. Outros aceitam a sua presença mais ou menos de boa vontade e encontram o seu trabalho limitado [...]. Essas contradições entre o desejo de abrir novos caminhos em estudos de adaptação e as limitações de um vocabulário que restringe severamente o âmbito e a originalidade das novas contribuições são, muitas vezes, frustrantes, especialmente para os leitores que pensam que estão sempre encontrando o mesmo ensaio apenas com nomes dos romances e suas adaptações mudados. Cada vez mais, no entanto, essas mesmas contradições têm gerado um debate bastante produtivo. (LEITCH, 2008, p. 65).<sup>12</sup>

Diante do exposto, verifica-se que os estudos contemporâneos desse campo teórico buscam desafiar esses antigos modos de análise de adaptações e focam-se em uma nova perspectiva de estudo e entendimento, pautados, entre outras, por questões como a produção e recepção da adaptação, pela noção de intertextualidade e metalinguagem. Para Stam (2000), o papel dos estudiosos das teorias da adaptação é ser críticos, menos moralistas e deixar de lado questões de hierarquia artística. Sobre isso, Hattner (2013) afirma:

[...] é essencial que os estudos da adaptação se libertem das camisas de força acadêmicas que ainda aprisionam as múltiplas possibilidades de estudo e compreensão das transformações envolvidas em todos os processos de adaptação textual, ultrapassando as polarizações limitadoras, rejeitando as distinções entre ‘alta’ e ‘baixa’ cultura e adotando perspectivas que se pautem pelas lentes da observação e compreensão das intertextualidades e do caráter transmidiático das obras que serão o nosso objeto de estudo neste século XXI. (HATTNER, 2013, p. 43).

Nesse sentido, serão apresentadas as visões teóricas de quatro importantes estudiosos

---

<sup>12</sup> The challenge for recent work in adaptation studies, then, has been to wrestle with the un-dead spirits that continue to haunt it however often they are repudiated: the defining context of literature, the will to taxonomize and the quest for ostensibly analytical methods and categories that will justify individual evaluations. Adaptation theory cannot simply ignore these figures because they are to a great extent the material of the field, and new entrants cannot locate themselves without reference to them. So other strategies are necessary. Some recent theorists, seeking to turn their backs on these spirits by changing the subject, remain haunted by them. Others accept their presence more or less willingly and find their work accordingly limited. Still others attempt to manage the contradictions they raise [...]. These contradictions between the desire to break new ground in adaptation studies and the constraints of a vocabulary that severely limits the scope and originality of new contributions are often frustrating, especially to readers who think that they are encountering the same essay over and over and over with only the names of novels and their film adaptations changed. Increasingly, however, the very same contradictions have generated productive debate. (LEITCH, 2008, p. 65)

contemporâneos do campo: Linda Hutcheon, Julie Sanders, Thomas Leitch e Robert Stam.

### **f.I. Uma teoria da adaptação, de Linda Hutcheon**

Escolhemos iniciar a análise das teorias contemporâneas pela perspectiva da autora canadense Linda Hutcheon, em sua obra *Uma teoria da adaptação* (2011), visto ela sintetizar, de forma bastante didática e introdutória, algumas das visões contemporâneas das teorias da adaptação.

Hutcheon propõe, em sua obra, o entendimento do processo de adaptação por três diferentes perspectivas que são, entretanto, inter-relacionadas:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular [...] Em segundo, como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu *processo de recepção*, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (HUTCHEON, 2011, p. 29 e 30).

Em outras palavras, a primeira visão proposta pela autora corresponderia ao produto formal da adaptação. Nesse caso, ocorre uma mudança de mídia e/ou foco narrativo, mas, desse ponto, surge a questão: o que será reencenado ou transformado nesse processo? Segundo a autora, há quem afirme que o que se mantém dentro do processo de adaptação é o “tom” o “espírito” da narrativa. Essa visão, entretanto, faz-se bastante subjetiva, ao passo que esse “tom” ou “espírito” não pode ser objetivamente definido. Assim, Hutcheon afirma que:

A maioria das teorias da adaptação presume, entretanto, que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais e, eu acrescentaria, através de diferentes modos de engajamento – contar, mostrar, interagir. A adaptação buscaria, em linhas gerais, ‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências. Contextos, símbolos, imagens, e assim por diante [...] (HUTCHEON, 2011, p. 32).

A segunda visão corresponde ao processo de criação. Relaciona-se a isso tudo aquilo que está envolvido na feitura do produto e que, obrigatoriamente, passa pela interpretação do adaptador, como, por exemplo, as escolhas feitas pelos produtores da adaptação em manter ou retirar trechos do texto adaptado, ou ainda, aumentar ou diminuir cenas, visando a uma produção específica de significado, o que faz com que a autonomia do texto adaptado e da sua adaptação

se dê. Conforme afirma Hutcheon: “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 42).

A terceira, por fim, corresponde ao processo de recepção, que envolve a experiência da intertextualidade: segundo a autora, para o leitor, espectador ou ouvinte, adaptação é inquestionavelmente um tipo de intertextualidade, se o receptor estiver familiarizado com o texto da de adaptação. .

Entretanto, há uma ressalva com relação a essa terceira perspectiva, na medida em que a experiência da intertextualidade é heterogênea e variável a depender do público. Por ser variável, ela não pode ser transformada em algo unânime. Como exemplo, cito o caso das obras em estudo neste trabalho. Alguém que já tenha lido o livro *The Road* e vai ao cinema assistir à sua adaptação terá uma experiência intertextual totalmente diferente de outra pessoa que vai ao cinema, mas não teve contato prévio com o romance em questão, ainda que tivesse tido contato com outros textos pós-apocalípticos, experiência que implicará na percepção de diferentes sentidos nessa rede intertextual.

Uma grande contribuição da autora para os estudos em adaptação foi a nomenclatura sugerida por ela para delimitar os termos constituintes do processo de adaptação. A autora sugere o uso de “texto adaptado” para o que até então era chamado de “texto original”, ou seja, o texto que passou por mudanças e adaptação para o processo e seu produto. Essa nomenclatura representa um avanço em relação às posições convencionais que se valiam de termos como "o original", "texto fonte" e que carregavam consigo a noção de superioridade do texto adaptado em relação à sua adaptação.

## **f.II. *Film adaptation & its discontents*, de Thomas Leitch**

Um dos pontos ressaltados por Leitch nesta obra é a questão de como a produção das adaptações variam de acordo com o público a que se destinam. Para tanto, utiliza em sua análise o filme de Mel Gibson, *A paixão de Cristo*.

Segundo o autor, o público gospel é diferente do público hollywoodiano. Aquele exigiria uma adaptação mais fidedigna à história adaptada. Para o público Hollywoodiano, entretanto, seria possível haver processos de mudanças mais “bruscos”, que não representassem os fatos narrados tais como realmente aconteceram na realidade.

Entretanto, essa ideia deve ser relativizada. Na grande maioria dos casos, os adaptadores não pensam no público de forma tão restrita. Pelo contrário, há uma busca por um produto que seja passível de agradar tanto o espectador que conhece a obra adaptada, quanto aquele que não possui nenhum tipo de relação com ela e que apenas tomou contato com a adaptação como produto final.



Um exemplo que gera interessante análise sobre o assunto é o caso das histórias em quadrinhos adaptadas para o cinema. O sucesso dessas adaptações se dá, em grande medida, pelo fato de os adaptadores terem tido o cuidado necessário para buscar agradar o público de uma forma geral. Ou seja, aqueles que não têm contato com as HQs ou que têm contato mínimo com elas conseguem acompanhar o desenrolar do filme sem problemas. Por outro lado, os adaptadores se preocuparam também em agradar aquela parcela da audiência que tem contato direto com os textos das HQs, colocando referências claras a esses textos ou referências de intertextualidade com outras histórias.

Outro ponto relevante nos estudos de Leitch é sua reflexão acerca das adaptações “pós-literárias”, ou seja, aquelas que não seguem o tradicional vetor literatura → romance. O autor cita como exemplo as adaptações de videogames para filmes e aponta para o fato de apresentarem características peculiares. Uma delas é o fato de que o videogame possibilita uma série de narrativas distintas a depender das escolhas que os jogadores fazem durante as partidas. O filme, ao contrário, possibilita apenas uma opção de narrativa.

[...] ainda há muito a ser conseguido se considerarmos o problema peculiar levantado pelas adaptações pós-literárias – isto é, filmes baseados em originais que não têm nem o prestígio da literatura nem a estrutura de um único enredo narrativo que possa torná-los material natural de Hollywood. Mesmo que muitos deles não se reunissem no mesmo horizonte, eles garantiriam um olhar mais atento, porque lançam uma nova luz sobre o tema da adaptação e sugerem uma alternativa possível para a busca quimérica de fidelidade [...] (LEITCH, 2007, p. 258).<sup>13</sup>

Outro tipo de adaptação analisada pelo autor em seu livro é a baseada em fatos

"Baseado em uma história verdadeira" indica um texto fonte que é e não é um texto, aquele que carrega alguns marcadores comuns à maioria de textos fonte, mas não outros. A maioria dos textos fonte tem autores e editores que venderam os direitos de adaptação em troca de um determinado montante de dinheiro e um crédito de tela. Mas uma “história verdadeira” não tem autor, editor nem agente. Pelo fato de essa descrição poder ser afirmada ou não a depender da vontade dos cineastas, ela só aparece quando é vantajoso para o filme [...] Dado que afirmar ser baseado em uma história verdadeira é sempre estratégico ou genérico ao invés de histórico ou existencial, o que exatamente significa? Uma coisa que não significa é que o filme é um registro preciso de eventos históricos. Os comentaristas de documentários e docudramas há muito decretaram que as reedições históricas no cinema, por mais cuidadosamente pesquisadas, não são registros históricos, mas representações ficcionais de eventos históricos (LEITCH, 2007, p. 281-282).<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> [...] yet there is much to be gained by considering the peculiar problem raised by post literary adaptations - that is, movies based on originals that have neither the cachet of literature nor the armature of a single narrative plot that might seem to make them natural Hollywood material. Even if many more of them were not gathering on the horizon, they would warrant a closer look because they throw a new light on the subject of adaptation and suggest a possible alternative to the chimerical quest for fidelity [...] (LEITCH, 2007, p. 258)

<sup>14</sup> [...] "based on a true story" indicates a source text that both is and is not a text, one that carries some markers common to the most source texts but not others. Most source texts have authors and publishers who have sold the adaptation rights in return for a given amount of money and a screen credit. But a "true

Dessa forma, é necessário pensar que mesmo as narrativas baseadas em fatos são apoiadas em textos, sejam eles cartas, relatos históricos, etc. Se elas tomam como partida o ponto de vista de uma testemunha ocular, por exemplo, elas estão se baseando na experiência que aquela pessoa teve ao presenciar o fato narrado, o que envolve a subjetividade de cada um.

Como exemplo disso, cito o atentado de 11 de setembro contra as Torres Gêmeas nos Estados Unidos. Qualquer narrativa sobre ele com que tivermos contato será totalmente diferente do que realmente aconteceu no momento do atentado. Isso porque cada pessoa que presenciou esse momento construirá uma narrativa diferenciada a partir dele; narrativa essa permeada por subjetividade, por sentimentos que se fizeram presentes ao viver aquilo.

### **f.III. A literatura através do cinema, de Robert Stam**

Nesta obra, Stam disserta, assim como os outros autores contemporâneos aqui citados, sobre a fidelidade como fator de deserviço aos avanços dos estudos de adaptação. O autor ressalta também a importância da valorização, nos estudos do campo, da natureza multicultural das obras, das relações de intertextualidade que permeiam esse processo e as próprias características referentes ao meio de comunicação:

[...] a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da 'fidelidade' não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio verbal para um meio multifacetado como o filme pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, o que explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável [...] (STAM, 2008, p. 20).

Stam argumenta que a ideia da adaptação enquanto leitura já elimina qualquer possibilidade de fidelidade, haja vista que esse tropo sugere que os textos podem gerar uma série de interpretações diferentes, a depender da pessoa que o lê e do contexto social e histórico em que esse texto é lido, por exemplo, "dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade'." (STAM, p. 21, 2008).

Segundo o autor, ao abordarmos uma visão ampla, intertextual do processo de adaptação, não pautaremos nossa análise em questões menos moralistas de julgamento e avaliação, mas, sim, na análise dos mecanismos envolvidos na adaptação, das mudanças ocorridas de um texto para outro e das consequentes

---

sotry" is authorless, publisherless, agentless. Because the description may be claimed or not at the filmmakers' pleasure, it appears only when it is to the film's advantage[...] Given that claim to be based in a true story is always strategic or generic rather than historical or existential, what exactly does it mean? One thing it does not mean is that the film is an accurate record of historical events. Commentators on documentaries and docudramas have long decreed that historical reenactments in cinema, no matter how carefully researched, are not historical records, but fictionalized reenactments of historical events [...] (LEITCH, 2007, p. 281 and 282)

produções de diferentes significados. Analisaremos, assim, os textos como autônomos e independentes, mas sabendo das relações existentes entre eles:

[...] podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a “leituras”, “críticas”, “interpretações” e “reescritas” de romances-fonte, em análises que invariavelmente levam em consideração as inevitáveis lacunas e transformações na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes. Adaptações fílmicas aparecem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível [...] (STAM, p. 22, 2008).

Assim, observa-se que o processo de adaptação é complexo e envolve variantes diversas. Ao ser examinado com um olhar analítico e pautado por questões técnicas e objetivas, deixando de lado julgamento de valores, pode-se compreender tal complexidade, bem como as diferentes relações de sentido dele apreendidas.

#### **g. Outras questões acerca do processo de adaptação**

Quando se pensa no processo de adaptação do vetor romance → filme, há, como já explicitado neste trabalho, por parte do grande público, certo ar de desconfiança com o produto final. Isso se dá com base na ideia de que o texto adaptado, no caso, o literário, é superior à adaptação, no caso, o filme. É importante, entretanto, refletir acerca do fato de que toda adaptação lança luz ao texto adaptado seja ele qual for. O que importa, em última análise, é o grau em que isso acontece, seja ele maior ou menor, a depender de diversos fatores.

Como exemplo disso, cita-se a trilogia dos filmes *The Lord of the Rings*, que foi adaptada da trilogia homônima dos romances de Tolkien e que se apresentou como um sucesso de bilheteria. O interessante é que, após a sua exibição nos cinemas, muitos dos seus espectadores foram às livrarias à procura dos livros. Outro exemplo são as inúmeras obras adaptadas de Shakespeare. Assim, observando-as, percebe-se que cada adaptação lança luz ao autor, mantém sua obra viva com o passar dos anos, levando-a, em várias medidas, aos mais diversos públicos. Esses são dois exemplos que ilustram bem como a adaptação pode iluminar o texto adaptado, despertando o interesse do público em buscar esse texto e mantendo viva a história narrada.

Outro aspecto que é interessante de ser ressaltado e que dialoga com essa capacidade que uma adaptação tem de lançar luz ao texto adaptado diz respeito a seu uso no ambiente escolar, na sala de aula. Cânones literários adaptados para o suporte fílmico, para narrativas gráficas e para livros interativos, por exemplo, atraem a atenção dos alunos, tornam a linguagem do texto mais acessível e permitem que as crianças e jovens tomem contato, mais cedo, com grandes nomes da literatura. A utilização dessas obras ainda que seja uma questão polêmica, apresenta, a nosso ver, mais vantagens do que desvantagens.



## Capítulo II - A representação do pós-apocalipse em diferentes narrativas.

O apocalipse é um tema recorrente na literatura e em diversas outras manifestações culturais. As imagens e figuras associadas a ele estão presentes em textos tão diversos quanto a Bíblia, em obras pertencentes ao subgênero romântico “The Last Man” e, atualmente, em discursos que se valem de uma nova abordagem para representar o fim do mundo: o “pós-apocalipse”.

O medo do fim do mundo, da ocorrência de um “apocalipse” sempre assolou a humanidade em todos os períodos da história. É algo recorrente o surgimento de diversas predições sobre o fim do mundo. A última delas foi feita baseada na suposta profecia Maia que dizia que o mundo acabaria em 21 de dezembro de 2012. A questão é que as pessoas têm certa obsessão com relação a esse tema. Há grande curiosidade quando aparece uma reportagem que diz, por exemplo, que daqui a X milhões de anos o Sol engolirá o planeta Terra e, mesmo tendo visto tantas outras profecias falharem, quando uma nova aparecer, com certeza, muitos ainda darão credibilidade a ela. Segundo Frank Kermode (2000), o apocalipse pode ser desconfirmado sem ser desacreditado. Uma predição errada pode ser atribuída a um erro de cálculo, por exemplo. Essa obsessão humana pelo fim do mundo é definida por John Michael Greer (1988) como “meme apocalíptico”, o que ele explica se apropriando de um termo da genética: “[...]O que é um meme? O biólogo evolucionista Richard Dawkins cunhou o termo no seu livro *The Selfish Gene*, de 1976, como uma marca para ideias que replicam na sociedade humana da mesma forma que genes replicam em uma população de coisas vivas [...]”<sup>15</sup>(GREER, 2012, p. 10). Pode ser entendido que a existência desse “meme apocalíptico” na sociedade deriva da consciência da nossa própria mortalidade. Ao definir uma data para o fim do mundo, tornamo-nos, de certa forma, confortáveis com a ideia da morte, ao passo que o fim de todo o mundo garantiria que o nosso próprio fim fosse compartilhado com o restante da humanidade.

Fazendo um paralelo com a arte, na história da literatura, o fim do mundo também é um assunto recorrente. O apocalipse tem sido um tema recorrente na literatura religiosa e secular por milênios, sendo retratado pela primeira vez no “Livro de Daniel”, no Antigo Testamento, mas mais dramaticamente representado no “Livro da Revelação de São João, o Divino”, o último livro da Bíblia.

De acordo com Peter James Harris, a palavra *apocalipse* possui diferentes significados:

[...] Da sua origem do Grego *apokaluptō*, que significa “descobrir, revelar”, a palavra

---

<sup>15</sup> [...] What’s a meme? Evolutionary biologist Richard Dawkins coined the term, in his 1976 book *The Selfish Gene*, as a label for ideas that replicate in human society the way that genes replicate in a population of living things [...]”(GREER, 2012, p. 10).

Apocalipse (com letra inicial maiúscula) vem sendo usada como um sinônimo para o último livro da Bíblia, “A Revelação de São João, o Divino”, desde o século XII. Alguns séculos mais tarde, a palavra passou a ser usada, por extensão (com letra inicial minúscula), para se referir a qualquer revelação [...] O que ocorreu ao longo dos séculos é que os elementos da “Revelação” que prediziam a queda de impérios e a destruição da besta foram extrapolados para uma extensão em que as partes passaram a representar o todo. Para muitos usuários modernos da palavra, “apocalipse” significa simplesmente o fim do mundo ou de um cenário tão drástico da queda de uma sociedade que se assemelha ao fim do mundo. (HARRIS, 2012).<sup>16</sup>

No glossário da edição Oxford World’s Classics da Bíblia na Versão Autorizada do Rei Jaime (1998), os editores Robert Carroll and Stephen Prickett definem “apocalipse” como:

Apocalipse da palavra grega para “revelação”. Um gênero literário de revelações, muitas vezes sobre o futuro imediato, alegando explicar o estado atual das coisas em termos de imagens bizarras e esotéricas (altamente intertextuais) mediadas àquele que vê por outro ser mundano (adjetivo: apocalíptico) (*Bíblia*, 1998, p. 442).<sup>17</sup>

Assim, como Majid Yar (2015) coloca, deixando de lado, por ora, todo o complexo contexto histórico, teológico e religioso do significado do termo “apocalipse”, entende-se que, na linguagem moderna, passou-se a relacionar o termo em questão a um evento que culminou no fim do mundo. É essa acepção que será utilizada neste estudo.

Ainda com relação à representação do pós-apocalipse nas artes, na virada do século XVII para o século XIX, surge um novo tratamento desse tema, o subgênero do Romantismo europeu denominado “The Last Man”. As representações desse subgênero, que se apresentam em pinturas, poemas e narrativas, descrevem a situação de um personagem (narrador da história) como o único sobrevivente na Terra após a ocorrência de um evento apocalíptico que desolou toda a humanidade. Apesar de ter sido uma temática com pouca ressonância no cenário artístico, foi tratada por alguns autores de renome, tais como Mary Shelley, em seu romance *The Last Man* (1826); Lord Byron em seu poema “Darkness” (1816); Cousin de Grainville, no poema épico “Le Dernier Homme” (publicado postumamente em 1805); Thomas Campbell, no poema “The Last Man” (1823) e John Martin, em pinturas apocalípticas de 1816, 1849 e 1853.

---

<sup>16</sup> [...] From its origins in the Greek *apokaluptō*, meaning to ‘uncover, reveal’ the word Apocalypse (with capital initial) has been used as a synonym for the last book in the Bible, ‘The Revelation of St. John the Divine’, since the end of the 12<sup>th</sup> century. A couple of centuries later the word was being used by extension (with a lower-case initial) to refer to any revelation or disclosure.[...] What has occurred over the centuries therefore is that those elements of ‘Revelation’ which predict the fall of empires and the destruction of the beast have been extrapolated to such an extent that the parts have come to represent the whole. To many modern users of the word, ‘apocalypse’ means simply the end of the world as such or a scenario of societal breakdown which is so drastic that it resembles the end of the world. (HARRIS, 2012)

<sup>17</sup> **apocalypse** from the Greek word for ‘unveiling’. A literary genre of revelatory disclosures, often about the immediate future, claiming to explain the present state of things in terms of bizarre and esoteric images (highly intertextual) mediated to the seer by an other-worldly being (adjective: apocalyptic) (*The Bible*, 1998, p. 442)

Atualmente, observa-se um novo tipo de tratamento literário desse assunto, o chamado “pós-apocalipse”. Esse gênero retrata a situação de um mundo que, também após a ocorrência de um grande evento catastrófico, teve suas bases organizacionais abaladas e poucas foram as pessoas que sobreviveram a ele. Diante disso, percebe-se uma nova acepção da palavra “apocalipse”. Sobre esse assunto, Diletta de Cristofaro afirma:

[...] Para considerar a questão de uma perspectiva diferente, se o apocalipse fosse realmente total, não haveria ninguém capaz de representá-lo e, portanto, nenhuma narrativa pós-apocalíptica. Por isso, não há um fim do mundo absoluto na ficção pós-apocalíptica, mas apenas o fim de **um mundo, de uma certa realidade** [...] (CRISTOFARO, 2013, p. 68-69, grifos meus).<sup>18</sup>

Dessa vez, não se observa mais retratada uma destruição total do mundo; o que é retratado é o fim de uma sociedade organizada em torno das leis, dos princípios de ética e moral. Aqueles que de alguma maneira sobreviveram a esse evento deverão encontrar maneiras de continuar sobrevivendo nesse novo mundo, de construírem um recomeço. Nesse processo, a consciência das personagens será elemento decisivo de conduta, já que a lei vigente nesse novo mundo é primordialmente a lei da sobrevivência. Assim, nas narrativas pós-apocalípticas, o que importa não é o evento que causou a devastação, haja vista o fato de que, em grande parte delas, o motivo desse evento não é sequer mencionado, mas, sim, como a sociedade vai se organizar a partir do ocorrido.

Um aspecto que deve ser ressaltado e que diferencia o pós-apocalipse do apocalipse entendido na Bíblia é o fato de que o apocalipse bíblico traz a ideia de um futuro utópico, ou seja, há a crença de que, depois do fim do mundo, a civilização passará a viver em mundo melhor. As narrativas pós-apocalípticas, entretanto, caracterizam-se por narrar um futuro distópico, ou seja, a ideia de utopia já foi abandonada e a Terra não se transformou no que se pode considerar um paraíso e, sim, no que, analogamente, pode-se chamar de inferno. Sobre isso, Teresa Heffernan afirma:

[...] essa crença de que o fim vai oferecer uma revelação tem sido desafiada em muitas narrativas do século XX. O mundo atual é retratado como esgotado, mas não há mundo melhor que o substitua - essas narrativas se recusam a oferecer um novo começo ou qualquer esperança de renascimento ou renovação [...] não há destruição cataclísmica que prometa purificar o mundo e separar [...] bem do mal, e não há solução ou salvação. (HEFFERNAN, 2008, p. 5).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> [...] To consider the issue from a different perspective, if the apocalyptic destruction was indeed total, there would be no one left capable of representing and, therefore, no post-apocalyptic novel. That is why there is no absolute end of the world in post-apocalyptic fiction, **but only the end of a world, of a certain reality** [...] (CRISTOFARO, 2013- grifos meus)

<sup>19</sup> [...] this faith that the end will offer up revelation has been challenged in many twentieth-century narratives. The present world is portrayed as exhausted, but there is no better world that replaces it- these narratives refuse to offer up a new beginning or any hope of rebirth or renewal [...] there is no

As narrativas pós-apocalípticas são definidas como narrativas distópicas e sobre elas, Baccolini e Moylan afirmam que:

[...] a imaginação distópica tem servido como veículo profético, o canário em uma gaiola, para escritores com uma preocupação ética e política por nos alertar de terríveis tendências sociopolíticas que poderiam, se continuadas, transformarem nosso mundo contemporâneo nas celas de ferro retratadas nos subterrâneos do reino da utopia. (BACCOLINI, MOYLAN, p. 1-2, 2003).<sup>20</sup>

A Guerra Fria foi um período da história da humanidade que possibilitou o surgimento das narrativas pós-apocalípticas, por ser, segundo o historiador Eric Hobsbawm (1995), caracterizado por possuir um tom apocalíptico, isso porque:

[...] gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento e devastar a humanidade [...] À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da ‘destruição mútua inevitável’ [...] impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária. (HOBSBAWM, 1995, p. 224).

O medo de uma guerra nuclear era iminente. Diante disso, em 1947, durante a Guerra Fria, foi criado, pelo comitê de diretores do *Bulletin of the Atomic Scientists*,<sup>21</sup> da Universidade de Chicago, o *Doomsday Clock* (O relógio do apocalipse). O relógio é um dispositivo que indica a quantos minutos a raça humana está da meia-noite, que representa o fim do mundo por uma destruição nuclear.

O relógio teve seu início em sete minutos para a meia-noite e, após isso, tem sido ajustado, de forma arbitrária, pela diretoria do *Bulletin of the Atomic Scientists*, a depender do estado mundial e da perspectiva de uma guerra nuclear. A última atualização do relógio deu-se em 2016, após a vitória do presidente Donald Trump nas eleições dos Estados Unidos da América.

Majid Yar (2015) afirma que as ficções pós-apocalípticas (como outros gêneros populares) refratam as preocupações sociais contemporâneas no domínio da narração de histórias, dramatizando assim as tensões, os conflitos, os medos e as contradições que a sociedade está enfrentando. Nesse sentido, Beale (2002) afirma que não há época melhor que o

---

cataclysmic destruction that promises to cleanse the world and separate the [...] good from evil, and there is no resolution or salvation. (HEFFERNAN, 2008, p.5)

<sup>20</sup> [...] the dystopian imagination has served as a prophetic vehicle, the canary in a cage, for writers with an ethical and political concern for warning us of terrible sociopolitical tendencies that could, if continued, turn our contemporary world into the iron cages portrayed in the realm of utopia's underside. (BACCOLINI, MOYLAN, p. 1 -2, 2003)

<sup>21</sup> Declaração do *Doomsday Clock*:

<http://thebulletin.org/sites/default/files/Final%202017%20Clock%20Statement.pdf>



presente para a ocorrência das imagens apocalípticas. O autor explica que o medo de um holocausto nuclear pode ter acabado desde o fim da Guerra Fria, tendo sido, porém, substituído pelo trauma do 11 de Setembro, pelo medo de ameaças biológicas, das chamadas “bombas sujas” e de ataques suicidas. Além disso, esse medo vem acompanhado de uma ansiedade pelo futuro, um sentimento causado pela ideia de que as coisas fugiram do controle e que ninguém sabe como consertá-las. Para Heffernan (2008), os desastres ambientais, o holocausto e as bombas, por exemplo, já permitiram um vislumbre de como o fim pode parecer.

Assim, diante de um imenso número de filmes, séries, romances pós-apocalípticos, vem à mente a seguinte pergunta: o que a arte quer formular com a repetição dessa temática? As narrativas pós-apocalípticas aparecem tanto como uma mostra do descontentamento com a situação atual do mundo, como uma forte crítica a essa situação. Sobre isso, Beale cita, em seu texto, uma entrevista com o professor James Berger, que diz:

[...] Apocalipses são críticas à vida - eles expressam uma grande insatisfação com a maneira como as coisas são ", disse James Berger [...] Quando você quer ver a devastação total, o que você está dizendo é que a reforma é impossível, as coisas estão tão completamente corrompidas, somente uma destruição total trará algo redentor. (BEALE, 2002, p. 9).<sup>22</sup>

Dentro de um quadro de elementos recorrentes pertencentes a essas narrativas, tais como o mundo devastado e sem leis e personagens sobreviventes lutando para continuarem vivos nesse contexto, por exemplo, há a variação do evento que causou essa devastação quase total do mundo. Em algumas narrativas, essa devastação foi causada por guerras nucleares, em outras por catástrofes ambientais e, em outras ainda, por epidemias e ou vírus que devastaram grande parte da população ou que ainda transformaram-na em zumbis. De qualquer modo, a partir do momento em que o mundo está completamente devastado, o enfoque dessas narrativas deixa de ser no evento causador dessa devastação e passa a ser na luta pela sobrevivência dos que se salvaram, sendo que, em algumas obras, a forma como o evento em si ocorreu não é, ao menos, relatada.

Diante do exposto, uma questão que sempre se ergue nessas narrativas é: o que é, de fato, sobreviver ao evento apocalíptico? Isso porque os personagens inseridos nesse novo mundo lutam diária e arduamente para continuarem vivendo, tendo de enfrentar os mais diversos obstáculos, tais como a falta de alimentos e de água, a falta de segurança e de um espaço para se instalarem e viverem, em virtude da grande possibilidade de roubos por parte de outros sobreviventes e de grupos que, diante da dificuldade de se encontrar alimento,

---

<sup>22</sup> [...] Apocalypses are criticisms of life—they express a great dissatisfaction with the way things are,” said James Berger [...] When you want to see total devastation, what you’re saying is that reform is impossible, things are so utterly corrupted, only a total destruction will bring about something redemptive. (BERGER, 2002, apud BEALE)

tornaram-se canibais. Essa nova configuração de mundo apresenta-se como um espaço caótico, onde a tranquilidade não tem espaço e os personagens têm de se manter em estado constante de alerta.

Dentro desse contexto de caos e desordem, é recorrente a presença de elementos que constituem o imaginário religioso, principalmente aquele relacionado às crenças católicas. Em algumas situações, a representação da fé em Deus, permite certa suavização dos desafios enfrentados no mundo pós-apocalíptico. Nesse sentido, acredita-se que o momento obscuro em que o mundo está inserido, configura-se como uma vontade de Deus, que puniu a humanidade, em virtude de comportamentos irresponsáveis e pecaminosos. Dessa forma, cabe aos personagens se resignarem e aceitarem essas provas, com a crença de que há uma esperança de melhora em algum momento no futuro. Em outros casos, principalmente nos momentos de desespero, os personagens invocam a figura divina no intuito de culpabilizá-la, enfrentá-la e questioná-la sobre o porquê de estarem inseridos nesse mundo devastado.

Os personagens, por estarem inseridos nesse contexto pós-apocalíptico, não sustentam a capacidade de historicizar as coisas; nesse cenário, não há marcação temporal que possibilite isso. O que resta a eles é apenas sobreviver em um presente caótico, sem entendimento do passado e, muito menos, projeções do futuro.

Um dos argumentos centrais do sociólogo Norbert Elias em *O processo civilizador* (1994) é que a sociedade necessita da sistematização temporal para se organizar e se constituir enquanto tal:

[...] o que chamamos tempo é, em primeiro lugar, um marco de referência que serve aos membros de um certo grupo e em última instância, a toda a humanidade, para instituir ritos reconhecíveis dentro de uma série contínua de transformações do respectivo grupo de referência ou também, de comparar uma certa fase de um fluxo de acontecimentos [...] (ELIAS, 1994, p. 84).

Elias argumenta que o tempo cumpre a função de orientar o homem no mundo e de regular a convivência humana, ou seja, sem tempo, não há organização social. Nas narrativas pós-apocalípticas e, em especial, em *The Road*, o evento apocalíptico põe um fim a qualquer marcação temporal, a qualquer noção de sequência de fatos, ideias e histórias. Sendo assim, com base nos argumentos do sociólogo, é possível afirmar que, nessas narrativas, não há sociedade tal como conhecemos hoje.

Historicamente, as primeiras civilizações começam a se caracterizar enquanto sociedade no momento em que passam a se organizar perante o tempo do plantio e da colheita. Em algumas narrativas pós-apocalípticas, há, depois de certo tempo de ocorrência do evento, o que podemos considerar o início de uma nova organização social. Os sobreviventes encontram um local seguro para servir de morada, estamos, assim, diante da volta do sedentarismo, e, junto a isso, vem o plantio do próprio alimento o que carrega a ideia de organização temporal em torno

do intervalo entre o plantar e o colher.

Ademais, a relação de dependência da sociedade com o tempo tem profundas marcas em relação às personagens das narrativas, ou seja, por não possuírem mais a noção de dias da semana, meses e anos, perdem parte da sua identidade, haja vista que:

[...] No nosso tipo de sociedade, a vida do homem se mede com exata pontualidade. Uma escala social temporal que mede a idade (tenho doze anos, você tem dez) [...] o indivíduo a aprende e a integra, como elemento social, na imagem de si mesmo e dos demais. Esta subordinação de medidas temporais não somente serve como comunicação sobre quantidades distintas, se não que alcança seu pleno sentido como abreviação simbólica comunicável de diferenças e transformações humanas conhecidas no biológico, psicológico e social [...] (ELIAS, 1994, p. 84).

Em *The Road*, a noção de marcação temporal tal qual conhecemos hoje não mais existe. Dias, meses e anos não são mais contabilizados pelos personagens, como pode ser visto nos seguintes trechos da narrativa: “[...] Ele achava que o mês era outubro, mas não tinha certeza. Fazia anos que não tinha um calendário. [...]” (MCCARTHY, 2007, p. 8) e “[...] ele mal sabia o mês [...]” (MCCARTHY, 2007, p. 28).

Nas obras, a única forma de marcação temporal se dá de maneira muito primitiva e é caracterizada pelo ciclo do amanhecer e anoitecer “[...] Pela manhã avançaram. [...]” (MCCARTHY, 2007, p. 32). Os personagens conseguem contar o passar dos dias, “[...]Três noites mais tarde no contraforte das montanhas orientais ele acordou na escuridão e ouviu algo se aproximando. [...]” (MCCARTHY, 2007, p. 27), mas isso é o máximo que conseguem perceber da passagem do tempo. Em virtude das circunstâncias desse mundo pós-evento, não são capazes de determinar datas, aniversários, idades. Essa falta de marcação temporal gera um sentimento de angústia nos personagens que se sentem desconectados, desprendidos do mundo, haja vista ser o tempo uma forma de situar o indivíduo em um determinado contexto social, histórico e ideológico.

Outro aspecto recorrente nessas obras é a divisão do grupo de sobreviventes em dois polos. Um deles é composto por aqueles personagens que, mesmo vivendo nesse novo mundo, ainda se esforçam para serem fiéis aos princípios de ética, de moral<sup>23</sup> e de cidadania presentes

---

<sup>23</sup> Neste estudo, o conceito de ética e moral é entendido com base na seguinte definição, proposta por Marilena Chauí (2004, p. 431): “[...] Embora os conteúdos dos valores variem, podemos notar que estão referidos a um valor mais profundo, mesmo que apenas subentendido: o bom ou o bem. Os sentimentos e as ações, nascidos de uma opção entre o bom e o mau ou entre o bem e o mal, também estão referidos a algo mais profundo e subentendido: nosso desejo de afastar a dor e o sofrimento e de alcançar a felicidade, seja por ficarmos contentes conosco mesmos, seja por recebermos a aprovação dos outros. [...] O senso e a consciência moral dizem respeito a valores, sentimentos, intenções, decisões e ações referidos ao bem e ao mal e ao desejo de felicidade. Dizem respeito às relações que mantemos com os outros e, portanto, nascem e existem como parte de nossa vida intersubjetiva.”

“[...] o campo ético é, portanto, constituído por dois polos internamente relacionados: o agente ou sujeito moral e os valores morais ou virtudes éticas. [...] Do ponto de vista do agente ou sujeito moral, a ética faz uma exigência essencial, qual seja, a diferença entre passividade e atividade. Passivo é aquele que se deixa governar e arrastar por seus impulsos, inclinações e paixões, pelas circunstâncias, pela boa ou má sorte, pela opinião alheia, pelo medo dos outros, pela vontade de um outro, não exercendo sua própria

no mundo anterior ao evento apocalíptico. Por outro lado, o outro grupo é composto por aqueles que reconhecem que o mundo pós-apocalíptico é diferente do anterior e possui uma estrutura organizacional muito menos complexa, em que as leis que regiam a sociedade humana e os princípios de ética e moral não mais existem, sendo a lei da sobrevivência a única vigente. Desse modo, situações tais como roubos, assassinatos e, no limite, até mesmo o canibalismo são justificadas e aceitas por esse grupo, ao passo que, cometendo essas ações, eles estão buscando garantir a sobrevivência dos seus pares.

Nessas narrativas, os personagens passam a viver em um mundo que pode ser comparado às sociedades mais primitivas da nossa história. Não há energia elétrica, água potável, alimento em abundância, nenhum tipo de tecnologia e conforto e, além disso, há um retorno ao nomadismo, haja vista que, por não se caracterizar mais com uma sociedade organizada e, relativamente, segura, não há meios de se viver de forma sedentária, já que há, por exemplo, a necessidade de se estar sempre em busca de suprimentos básicos para a sobrevivência.

#### **a. Representações do pós-apocalipse**

Nesta seção do capítulo, são apresentadas narrativas de diferentes suportes que tratam do tema pós-apocalipse.

A começar pelos filmes de George Romero. Conhecido como o “pai dos zumbis”, Romero dirigiu, ao todo, seis filmes com a temática do pós-apocalipse zumbi. São eles: *A noite dos mortos-vivos* (1968), *O despertar dos mortos* (1978), *Dia dos mortos* (1985), *Terra dos mortos* (2005), *Diário dos mortos* (2007) e *Ilha dos mortos* (2009).

Mario Abbade (2016), crítico de cinema, jornalista e curador da exposição “George A. Romero – A Crônica Social dos Mortos-Vivos”, afirma que “Os filmes do Romero são altamente políticos [...] Romero não gosta de *The Walking Dead*, que lida mais com o drama dos sobreviventes. Ele acha divertido, mas bem diferente do que ele faz. Romero usa o zumbi para fazer uma crítica social, ele é uma metáfora sobre a nossa sociedade.”

Em todos os seus filmes há a forte presença da temática social, seja na crítica à sociedade do consumo, como em *O despertar dos mortos*, que é ambientado em um shopping-center ou mesmo a representação dos conflitos de classe, como ocorre em *Terra dos mortos*, em

---

consciência, vontade, liberdade e responsabilidade. [...] Ao contrário, é ativo ou virtuoso aquele que controla interiormente seus impulsos, suas inclinações e suas paixões, discute consigo mesmo e com os outros o sentido dos valores e dos fins estabelecido, indaga se devem e como devem ser respeitados ou transgredidos por outros valores e fins superiores aos existentes, avalia sua capacidade para dar a si mesmo as regras de conduta, consulta sua razão e sua vontade antes de agir, tem consideração pelos outros sem subordinar-se nem meter-se cegamente a eles, responde pelo que faz, julga suas próprias intenções e recusa a violência contra si e contra os outros. Numa palavra, é **autônomo**. [...]” (CHAUÍ, 2004, p.335 – 338)

que a alta classe está em seus condomínios cercada por hordas de zumbis. Assim, Romero inovou ao trazer a imagem do zumbi para o cinema e usar o gênero terror para levantar críticas e questões sociais.

Uma característica bastante presente nas narrativas pós-apocalípticas é a proliferação de um vírus que transforma as pessoas em zumbis ou monstros e que é causa para a ocorrência do evento que deixa a sociedade em ruínas. Exemplos disso são os filmes *28 Days Later (Extermínio)*, *I am legend (Eu sou a lenda)* e a série de livros *Autumn*.

Lançado em 2002, *28 days later (Extermínio)*, dirigido por Alex Garland, é ambientado na Inglaterra e narra uma sociedade que foi contaminada pelo vírus Rage, que é transmitido por meio do contato com sangue ou saliva e transforma o infectado em uma espécie de zumbi. Ao mesmo tempo, é narrada a situação dos não infectados na sua tentativa de continuarem sobrevivendo em uma sociedade em ruínas.

*I am legend (Eu sou a lenda)*, por sua vez, estreou em 2007 e foi dirigido por Francis Lawrence. Foi o terceiro filme adaptado do livro homônimo de Richardson Matheson e foi precedido por *The Last Man on Earth (1964)* e *The Omega Man (1971)*. O filme narra a história de um cientista que trabalha em prol da criação de um vírus que seria a cura para o câncer. Entretanto, algo dá errado e esse vírus passa a contaminar as pessoas, transformando-as em monstros agressivos. Por algum motivo, o cientista é imune ao vírus e passa seus dias estudando uma cura para combater a infestação do vírus.

*Autumn* é uma série composta por quatro livros (*Autumn*, *Autumn: The City*, *Autumn: Desintegration*, *Autumn: Purification*), escritos por David Moody. A série narra a história de uma sociedade que também foi contaminada por um terrível vírus que atingiu cerca de 99% matando-a em menos de 24 horas. Entretanto, depois de matar as pessoas, o vírus começa a agir na sua segunda fase, que é o momento em que os mortos começam a acordar. Assim, diante desse caos, os poucos sobreviventes desse cenário precisam encontrar meios de continuarem vivos.

Ainda sobre a temática do apocalipse zumbi, destaca-se *World War Z: An Oral History of the Zombie War (Guerra mundial Z: Uma história oral da guerra dos zumbis)* um livro de Max Brooks, publicado em 2006. O livro trata dessa temática de maneira inovadora: é composto de uma série de relatos de pessoas de diferentes partes do mundo que são publicados em um relatório de um agente da Comissão Pós-Guerra após uma década do fim da batalha da humanidade contra os zumbis. Essas narrativas em primeira pessoa relatam a forma como a sociedade enfrentou o apocalipse zumbi. No livro, não há a explicação do motivo que causou a doença e transformou grande parte da população em mortos-vivos.

O livro teve adaptação para o cinema, lançada em 2013 e dirigida por Marc Forster, com o título *World War Z (Guerra Mundial Z)*. Assim como no livro, a terrível doença (sem causa definida) que transforma as pessoas em zumbis atinge a sociedade e a sua velocidade de

contágio é impressionante. No filme, há um acréscimo de informação narrativa e de personagem, pois, diante dessa situação de calamidade, o governo americano recruta um ex-investigador da ONU para buscar as causas da epidemia e tentar encontrar uma maneira de conter a proliferação da doença para salvar a população de sobreviventes que é cada vez menor.

Antes de *World War Z: An Oral History of the Zombie War*, Max Brooks, publicou, em 2004, o livro *The Zombie Survival Guide*, que mistura o gênero terror, próprio das narrativas pós-apocalípticas de zumbi, com humor, a fim de fornecer estratégias para os cidadãos de como sobreviver a diferentes níveis de ataques zumbi.

*Apocalypse Z*, de Manel Loureiro, é uma trilogia (*Apocalypse Z: o princípio do fim*, *Apocalypse Z: os dias escuros*, *Apocalypse Z: a ira dos justos*) também sobre apocalipse zumbi. A narrativa se inicia em formato de blog. O narrador e personagem principal da história reporta, em seu blog, os estranhos acontecimentos ocorridos na cidade. Com o passar dos dias e o desenvolvimento da epidemia que transforma as pessoas em mortos-vivos, o sinal de internet deixa de funcionar, porém o narrador continua a registrar os acontecimentos diários, mas, dessa vez, em seu diário pessoal.

Além desses, há o fenômeno mundial *The Walking Dead*. Lançado em 2001 como histórias em quadrinhos criadas e escritas por Robert Kirkman, a história narra a situação de uma sociedade que, após um evento apocalíptico de causa desconhecida, foi infestada por zumbis. Diante disso, a população sobrevivente, além de se proteger dos mortos-vivos, precisa buscar formas de continuar sobrevivendo nesse mundo em que os contratos sociais que mantinham a sociedade organizada não existem mais.

A obra teve uma série de adaptações para diferentes suportes. A primeira dela foi a adaptação para série televisiva pela AMC, desenvolvida por Frank Darabont e produzida por Robert Kirkman. Além dessa, houve também a publicação de sete romances: *The Walking Dead: Rise of Governor (The walking dead: ascensão do governador)*, *The Walking dead: The Road to Woodbury (The Walking Dead: O caminho para Woodburry)*, *The Walkind Dead: The Fall of Governor- Part 1 (The Walking Dead: A queda do Governador – Parte 1)*, *The Walkind Dead: The Fall of Governor- Part 2 (The Walking Dead: A queda do Governador - Parte 2)*, *The Walkind Dead: Descent (The Walking Dead: Declínio)*, *The Walking Dead: Invasion (The Walking Dead: Invasão)* e *The Walking Dead: Search and Destroy* (sem tradução oficial para o português). Os cinco primeiros livros foram publicados em coautoria de Robert Kirkman e Jay Bonansinga e os últimos dois são de autoria de Jay Bonansinga apenas.

Por fim, citam-se quatro outras interessantes abordagens do pós-apocalipse. A primeira delas é o filme-norte americano *O dia seguinte (The day after)*, lançado em 1983. Dirigido por Nicholas Meyer, a narrativa se passa na década de 1980 e é ambientada em uma cidade próxima a Kansas City. O exército russo, ao invadir Berlim Oriental, gera uma crise entre a URSS e os Estados Unidos. Dessa forma, os dois lados lançam seus mísseis nucleares, sendo Kansas City

um dos alvos nos Estados Unidos, por armazenar bombas nucleares. Assim, além de narrar fatos que desencadearam na ocorrência de uma guerra nuclear, *O dia seguinte* retrata também a situação daqueles que sobreviveram a esse evento.

Com um alto teor crítico perante os rumos da sociedade da época, o filme foi bastante impactante para seus espectadores, haja vista ter sido lançado no período da Guerra Fria, sendo que o medo de um ataque nuclear e do início de uma terceira guerra mundial era iminente.

Criada por Eric Kripke e lançada em 2012, a série norteamericana de TV, *Revolution*, também narra a situação de uma sociedade que teve suas bases organizacionais abaladas, mas, dessa vez, em virtude de um imenso blackout: misteriosamente, não há mais nenhum tipo de energia elétrica. A partir desse evento pós-apocalíptico, milícias assumiram o poder e a sociedade precisou se reestruturar para continuar sobrevivendo a essa nova configuração.

O filme *Wall-E*, dirigido por Andrew Staton, é uma animação e narra um contexto em que a Terra, após ser poluída de lixos e de gases tóxicos pela sua população, passa a ser inabitável. Assim, a humanidade tem de se retirar do planeta e passa a viver em uma gigantesca nave espacial. Diante disso, são mandados robôs para limpar a Terra, sendo Wall-E um desses robôs.

*O livro de Eli*, com direção de Albert Hughes e Allen Hughes, por sua vez, retrata uma sociedade devastada por uma guerra, que teve fim há 30 anos. Eli, o personagem principal, percorre a América do Norte com o intuito de proteger a esperança da população sobrevivente e de cuidar de um objeto muito valioso para o personagem. Em *O livro de Eli* está presente de maneira muito evidente crença religiosa como ferramenta de esperança e reconstrução do mundo.

Assim, a exposição das obras em questão evidencia as características recorrentes nas narrativas pós-apocalípticas expostas neste trabalho. Segundo Soares (2008), é fato que o interesse pelas imagens e narrativas apocalípticas aumenta à medida que a humanidade passa por situações de crise, como o que aconteceu durante a época macabaica da história de Israel (século II a.C.), o primeiro século da Era Cristã (sob domínio do Império Romano) ou após a Primeira Guerra Mundial. Da mesma forma, então, é fato que a popularização das obras pós-apocalípticas se faça presente na contemporaneidade devido à situação de crise em que o mundo se encontra, pois é como se elas refletissem a consequência extrema da irresponsabilidade humana, seja por questões referentes ao meio ambiente, seja por conflitos religiosos e políticos ou mesmo pelos avanços irresponsáveis da ciência.

Perante a análise dessas obras, fica evidente que o que deixa o leitor/espectador intrigado e o que desperta a sua atenção para essa temática é a maneira como a sociedade irá se comportar dentro de um contexto em que não há mais regras instituídas e que tem o instinto de sobrevivência como regente de seu comportamento.

Essas narrativas colocam-nos diante de várias indagações e de profunda reflexão acerca

dos nossos comportamentos enquanto indivíduos sociais e acerca da própria natureza humana. Será que, diante desse mundo regido apenas pela lei da sobrevivência, haveria espaço para questões, hoje em dia, tão discutidas, tais como compaixão, empatia, altruísmo? Sem regras instituídas, será que o sentimento de culpa existiria? Ou ainda, sem punições decorrentes do não cumprimento dessas regras instituídas, haveria reflexão acerca de atitudes que podem ser nocivas ao outro mesmo que, de alguma maneira, benéfica a nós mesmos? As narrativas pós-apocalípticas aparecem, então, como um vislumbre de como seria uma sociedade em ruínas e, principalmente, de como seria o comportamento humano diante desse contexto.

## **b. O pós-apocalipse em *The Road***

Diante do exposto sobre as características gerais do pós-apocalipse, propõe-se a análise desse tema em *The Road*, de Cormac McCarthy, a fim de verificar as suas características na obra em questão.

Durante todo o desenvolvimento da narrativa, em *The Road*, o leitor não fica sabendo o real caráter do evento que causou a destruição em massa e abalou as estruturas do antigo mundo, sendo a seguinte passagem a única referente ao início do evento:

[...] Os relógios pararam às 1h17. Um longo clarão e depois uma série de pequenos abalos. Ele se levantou e foi até a janela. O que foi? ela disse. Ele não respondeu. Foi até o banheiro e ligou o interruptor mas a energia já se fora. Um brilho opaco e rosado no vidro da janela. Ele caiu sobre um dos joelhos e puxou a alavanca para tampar a banheira e depois abriu as duas torneiras ao máximo. Ela estava de pé junto à porta de camisola, segurando-se no batente, embalando a barriga com uma das mãos. O que foi? Ela disse. O que está acontecendo?  
Não sei. [...] (MCCARTHY, 2007, p. 47).<sup>24</sup>

Mesmo não estando explícito qual foi o evento apocalíptico, esse clarão descrito pelo narrador remete à imagem da forte luz produzida na explosão de uma bomba atômica, que é a representação do resultado nocivo do desenvolvimento da sociedade capitalista industrial.

Todo o romance é marcado por uma série de contrastes, o que se percebe na passagem acima do texto: é um longo clarão que, contraditoriamente, marca o início do evento apocalíptico, que transforma o mundo em um espaço cinzento, obscuro, sem luz. Esse clarão também inicia uma transformação no interior dos personagens que se mostrará bastante

---

<sup>24</sup> [...] The clocks sopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions. He got up and went to the window. What is it? she said. He didnt answer. He went into the bathroom and threw the lightswitch but the power was already gone. A dull rose glow in the windowglass. He dropped to one knee and raised the lever to stop the tub then turned on both taps as far as they would go. She was standing in the doorway in her nightwear, cluching the jamb, cradling her belly in one hand. What is it? she said. What is happening?  
I dont know. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 52 – 53)



profunda no decorrer da narrativa, no sentido de uma inconsciente tentativa de se encaixarem no novo contexto mundial. Nesse momento, os personagens são tomados por um sentimento de desconforto diante das coisas que param de funcionar, diante da indeterminação e da incerteza que surgem.

Diante disso, o enfoque da narrativa se dá, então, na relação de cumplicidade entre pai e filho, na busca de ambos pela sobrevivência e na tentativa de se manterem firmes aos seus ideais em meio a esse mundo devastado, de serem os “good guys”, os mocinhos, como assim se denominam. Nesse enredo, pai e filho compõem o grupo de sobreviventes que objetivam seguir os princípios de ética e de moral que regiam e organizavam o mundo pré-apocalíptico. Os personagens são seres imbuídos de fé e de esperança, pois, para eles, “[...] Isso é o que os caras de bem fazem. Eles continuam tentando. Eles não desistem [...]” (MACCARTHY, 2007, p. 114<sup>25</sup>), mesmo que não saibam em que essa fé é baseada, mesmo que não tenham claro do que não desistem.

Essa divisão dos sobreviventes nos grupos opostos “good guys” e “bad guys” é maniqueísta e baseia-se em uma moralidade que não faz mais sentido nessa nova configuração mundial. O pai, ao ensinar ao filho que eles pertencem ao grupo dos caras bons e insistir nessa ideia durante a narrativa – mesmo que, por várias vezes, suas ações apresentem o contrário – está, na verdade, na tentativa de fazer com que o filho não perca seus valores, não seja “contaminado” pelas leis que regem esse novo mundo e que são baseadas na busca pela sobrevivência a qualquer custo, na individualidade, na frieza.

Na mesma medida em que busca ensinar ao filho a conduta correta a se seguir, baseada nesses princípios do mundo pré- apocalíptico e que tenta manter-se firme a eles, o pai, por várias vezes durante a narrativa, apresenta atitudes bastante incoerentes, contraditórias. Yar (2015) explica que essa incoerência de conduta nessas narrativas se dá, principalmente, pela nossa visão conflituosa sobre o crime:

[...] nós encontramos uma complexa reunião de significados e símbolos, frequentemente de caráter contraditório. [...] essa ‘incoerência’ não deveria ser uma indicação de incompetência ou confusão da parte dos escritores, diretores e produtores, mas como um reflexo inevitável da multiplicidade de pontos de vistas, crenças e julgamentos sobre crime, que diariamente atentam para se reconciliarem em um precário equilíbrio. Um exemplo de tal ambivalência pode ser encontrada em nosso apego simultâneo tanto a uma visão de lei e ordem baseada em um sistema de justiça objetivo e a um anseio de vingança e retribuição que deixa de lado uma decisão penal legal e calculada (Green, 2011; Yar, 2014a). Essas tensões e contradições tornam-se facilmente visíveis nas visões pós-apocalípticas do crime. (YAR, 2015, p. 4).<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> [...] This is what the good guys do. They keep trying. They don't give up [...] (MCCARTHY, 2006, p. 137)

<sup>26</sup> [...] we find a complex assembly of meanings and symbols, often contradictory in character. Again, this ‘incoherence’ should not be taken as indication of artistic incompetence or confusion on the part of writers, directors and producers, but as the inevitable reflection of a multiplicity of viewpoints, beliefs

No mundo pós-apocalíptico, então, essa contradição é elevada ao extremo, sai do campo dos pensamentos dos personagens e vai para o campo das atitudes. Isso ocorre, porque, como já mostrado anteriormente neste texto, essa nova configuração do mundo não possui mais regras de conduta e princípios que definem o que é certo ou errado dentro de uma sociedade. Em um mundo regido por condutas de convivência, a nossa incoerência e o ímpeto de tomar atitudes consideradas crimes são, em grande medida, barradas por essas regras, que nos policiam. As narrativas pós-apocalípticas, então, surgem para nos mostrar que, sem uma ordem social imposta, não somos capazes de agir de modo a pensar no bem coletivo e no outro de forma genuína, pelo contrário. Em *The Road*, uma das cenas mais ilustrativas dessa incoerência humana é quando pai e filho têm o carrinho de supermercado, no qual carregam todos os seus pertences, roubado por um homem de meia idade. Os personagens não presenciam o momento do roubo, entretanto, mais tarde, encontram, na estrada, o seu carrinho sendo empurrado pelo homem que o roubou. Diante desse encontro, o pai não se contenta em, simplesmente, pegar seus pertences de volta e seguir viagem, permitindo que o homem faça o mesmo: ele decide por exigir que o homem entregue a ele todos os seus pertences, inclusive suas roupas do corpo, deixando-o nu, em meio a um frio extremo, como forma de vingança, mesmo com o filho chamando a sua atenção e dizendo ao pai que essa não era uma atitude coerente com os ensinamentos que ele passava ao filho, com os princípios do que é ser um “good guy”. Dentro do contexto pós-apocalíptico, não há justiça que puna esse homem que cometeu o roubo na narrativa, dessa forma, o pai o pune da maneira como melhor lhe convém e da forma que tem seu sentimento de raiva e vingança amenizado.

Um recurso narrativo bastante importante na obra em questão é o fato de os personagens principais não serem nomeados, sendo tratados, durante toda a narrativa, apenas como pai e filho. Tal recurso reforça a ideia de que os sobreviventes desse novo mundo são seres sem identidade e, ao limite, distinguem-se apenas por seu papel social. Nesse mundo, além da devastação material, há a devastação cultural, ideológica. Não há mais como se historicizar as coisas, assim, não há nada que permita dar identidade aos indivíduos que presenciam esse momento. São apenas seres vagantes com o único propósito de sobreviverem.

Em *The Road*, os dois personagens, pai e filho, passam a narrativa caminhando juntos pela estrada, buscando chegar à costa do país, pois esse era o lugar que, pelas deduções do pai, estaria livre do caos provocado pelo apocalipse. Dessa forma, o litoral torna-se um lugar

---

and judgements about crime, which we daily attempt to hold and reconcile in a precarious balance. One example of such ambivalence can be found in our simultaneous attachment both to a vision of law-and-order based in an objective system of justice, and a yearning for vengeance and retribution that sets-aside cool, calculated penal decision-making (Green, 2011; Yar, 2014a). Such tensions and contradictions become readily apparent in post-apocalyptic visions of crime [...] (YAR, 2015, p. 4)

idealizado pelos personagens, um destino utópico de caminhada final pela estrada. Entretanto, não há nenhum indício que evidencie que esse lugar possa estar diferente do resto do mundo. Essa visão esperançosa do pai com relação à costa não se dá comprovada em fatos, mas, sim, baseada nas suas intuições e sensações. Assim, esse caminho da esperança é de incertezas, é tão obscuro quanto as cidades pelas quais pai e filho passam. É um caminho que leva do incerto para o incerto, do obscuro para o obscuro. Por sua vez, a esperança, que geralmente é simbolizada como luz, no caso de *The Road* torna-se escuridão.

Mccarthy representa, em seu livro, o homem no seu estado primitivo de liberdade, livre de qualquer prisão material. Assim, está aberto para enxergar tudo o que há além do que é palpável, consumível. Nesse sentido, é evidenciada, de forma marcante, a presença do lirismo que perpassa toda a narrativa, por meio da expressão do sentimento de amor, cuidado e proteção que há entre pai e filho. Diante desse mundo em ruínas, o pai tem a responsabilidade de exercer um dos mais difíceis papéis nesse tempo: a paternidade. O filho não conheceu o mundo anterior ao evento, ele já nasceu em meio a essa destruição. Cabe ao pai a inteira responsabilidade de criar o garoto, sendo a sua preocupação, evidente em todo o desenrolar da história, criar o filho embasado nos princípios em que ele acredita, princípios esses que regiam o mundo anterior ao apocalipse. Por presenciar o medo expressado pelo filho ao se deparar com tantas situações de roubos, assassinatos e canibalismo presentes nesse novo mundo, o pai tenta provar para ele que a chama que ilumina esse mundo obscuro e de incertezas está dentro dele e que os dois carregam essa luz, que representa a esperança "[...] o fogo significa aquela vitalidade que queima no coração ardente, o mistério que é a centelha da própria vida e que não precisa de razão para existir [...]" (BLOOM, 2009 p.187).<sup>27</sup> Essa ideia de serem os "portadores da chama" faz com que os personagens encontrem sentido em continuarem vivos e lutando por sua sobrevivência nesse mundo em que a esperança, a luz e a vontade de viver são praticamente nulas.

Em vários episódios da narrativa, são apresentadas referências a Deus, referências essas vindas, em sua totalidade, de falas e pensamentos do pai. Assim sendo, pode-se afirmar que grande parte da fé, da luz que o pai insiste em manter acessa no seu interior e no interior do filho vem da crença em um ser superior que é capaz de determinar e controlar a existência humana. Nas obras, então, a presença de Deus aparece, principalmente, como amparo, o que faz com que o pai sustente um sentimento de resignação durante grande parte da narrativa, como é visível no seguinte trecho: "[...] Sabia apenas que a criança era sua garantia. Disse: Se ele não é a palavra de Deus, Deus nunca falou." (MCCARTHY, 2007, p.8).<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> [...] the fire signifies that vitality that burns within the ardent heart, the mystery that is the spark of life itself and that needs no reason to exist [...] (BLOOM, 2009, p.187).

<sup>28</sup> [...] He knew that only the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke. (MCCARTHY, 2006, p. 5).

No desenvolvimento da narrativa, o pai tem vários flashes de memórias do seu passado, do pré-apocalipse e de momentos do início desse novo mundo. Nessas lembranças, é apresentada para os leitores a figura da sua esposa e mãe de seu filho que, por não encontrar mais sentido em continuar vivendo na situação em que o mundo estava e se questionar sobre o que é sobreviver, acaba por cometer suicídio:

[...] Não, estou falando a verdade. Mais cedo ou mais tarde vão nos pegar e nos matar. Vão me estuprar e nos matar e nos comer e você não quer encarar isso. Prefere esperar que aconteça. Mas eu não posso. Não posso. Ela ficou sentada fumando um pedaço comprido de videira seca como se fosse algum charuto raro. Segurando-o com certa elegância, a outra mão sobre os joelhos [...] Costumávamos falar sobre a morte, ela disse. Não falamos mais. Por que isso? [...] (MCCARTHY, 2007, p. 50).<sup>29</sup>

Esse ato da mãe é bastante significativo no contexto deste mundo pós-apocalíptico, ao passo que a sua morte pode representar que todas as referências, socialmente associadas à figura feminina e materna, tais como o cuidado, o acolhimento e o amparo desapareceram. É como se surgisse um mundo individualista ao extremo, em que cada um deve lutar por sua própria sobrevivência, um mundo em que o coletivo e o cuidado com o outro não mais existe. “[...] Uma vez mais, um tom persistente de McCarthy lamenta um mundo sem mulheres, o sofrimento órfico, a eterna perda do feminino, a dor masculina sobrevivente de estados de tristeza expressos por blues intermináveis, cânticos de abandono e de angústia viúva”. (LINCOLN, p. 168)<sup>30</sup>. O fato de ela própria tirar a sua vida contribui para a análise acima, ao passo que ela percebe a sua inadequação nessa nova configuração social.

Além disso, a maneira como a mãe comete o suicídio é muito significativa para a história:

[...] Ela já tinha se levantado.  
Pelo amor de Deus, mulher. O que eu digo a ele?  
Não posso te ajudar.  
Para onde você vai? Você não consegue nem mesmo enxergar.  
Não preciso.  
Ele se levantou. Estou te implorando, ele disse.  
Não. Não vou. Não posso.  
Ela se foi e a frieza foi seu último presente. [...]

---

<sup>29</sup> “[...] No. I’m speaking the truth. Sonner or later they will catch us and they will kill us. They will rape me. They’ll rape him. They are going to rape us and eat us and you wont face it. You’ rather wait for it to happen. But I cant. I cant. She sat there smoking a slender length of dried grapevine as if it were some rare cheroot. Holding it with a certain elegance, her other hadnt across her knees [...] We used to talk about death, she said. We dont any more. Why is that? (MCCARTHY, 2006, p. 56).

<sup>30</sup> “[...]Once again a persistent McCarthy chord laments a world without women, Orphic grief, the eternal loss of the feminine, the surviving male sorrow of endless blues, canticles of abandonment and widowed anguish.” (LINCOLN, p. 168) data

(MCCARTHY, 2007, p. 52).<sup>31</sup>

Ao levantar-se e sair andando mundo afora, a mãe se entrega ao contexto pós-apocalíptico, ela deixa de lutar para continuar sobrevivendo. Isso representa a ideia de que, nesse novo mundo, só sobrevive quem luta, quem deseja, pois não é mais um espaço propício para a vida, é um espaço morto. Conclui-se, diante disso, que viver, nesse mundo, é ir contra a lei natural que, por ora, rege-o.

Em *The Road*, a imagem da morte faz-se presente em várias medidas e apresenta-se de forma dúbia, contraditória: é colocada como horizonte de expectativa, como única saída para o fim do sofrimento em que os personagens estão inseridos – o que justifica o suicídio da mãe – ao mesmo tempo em que existe um medo iminente da sua chegada e, nesse ponto, há a representação de um dos mais fortes instintos humanos: a sobrevivência

Heather J. Hicks, em *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage* (2016), defende que, nas narrativas pós-apocalípticas, há muito de Robinson Crusoe, principalmente no que diz respeito à tentativa de retomada de uma vida baseada nos padrões da modernidade e na ideia do saber-fazer, que abrange habilidades como criação de fogueiras, reparação e construção de equipamentos, busca estratégica por alimentos, por exemplo, que garante a sobrevivência desses personagens em contextos adversos, como uma ilha deserta, no caso de Crusoe, e o mundo pós-apocalíptico em *The Road*, por exemplo. Para além, neste mesmo texto, o autor apresenta características que aproximam *The Road*, especificamente, à obra de Defoe:

[...] Deve-se dizer que McCarthy nunca menciona o romance *Robinson Crusoe* ou seu protagonista em *The Road*. Contudo, a influência de Defoe é evidente em vários níveis no romance. [...] Assim como Crusoe, o protagonista de *The Road* suporta miséria, fome, isolamento, sonhos terríveis, tempestades e terremotos; ele amaldiçoa Deus, mas também reza, ele foge para sobreviver; se torna perigosamente doente e se recupera. (HICKS, 2016, p. 80- 81).<sup>32</sup>

Como já exposto, outra característica recorrente nas obras pós-apocalípticas e também em

---

<sup>31</sup> [...] She had already stood up.  
For the love of the God, woman. What am I to tell him?  
I cant help you.

Where are you going to go? You cant even see.  
I dont have to.  
He stood up. I'm begging you, he said.  
No. I will not. I cannot.  
She was gone and the coldness of it was her final gift. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 58)

<sup>32</sup> “[...]It must be said that McCarthy never mentions the novel Robinson Crusoe or its protagonist in *The Road*. Yet Defoe’s influence is evident at a number of levels in the novel. [...] Like Crusoe, the protagonist of *The Road* endures misery, hunger, isolation, terrifying dreams, storms, and earthquakes; he curses God but also prays; he scavenges to survive; he becomes perilously ill and recovers [...]”(HICKS, 2016, p.80 - 81).

*Robinson Crusoe* é a figura de grupos de canibais, “[...] sem dúvida, a mais profunda ressonância entre as experiências de Robinson Crusoe e do personagem de McCarthy [...] é o maior medo que os dois homens compartilham: um encontro com canibais [...]” (HICKS, p. 81, 2016).<sup>33</sup>

Em *The Road*, o medo dos personagens desses grupos é evidente desde o começo da história e, devido a isso, há certo tom de suspense que perpassa a narrativa. O pai, principalmente, fica em estado de alerta a todo instante com medo de encontrar o grupo, sendo o momento em que pai e filho se deparam com os canibais o ponto de maior tensão na narrativa. Em *The Road*, o canibalismo pode ser interpretado como a volta à selvageria.

Assim, entende-se que as narrativas pós-apocalípticas não se tratam apenas do retrato de um mundo em ruínas no que diz respeito aos modos de organização social, mas também de um tempo em que se percebe a ruína dos valores éticos e morais, que, como dito anteriormente, foram substituídos pela necessidade de sobreviver, pelo medo, pelo horror diante de uma sociedade em pedaços. Isso significa que, em um tempo apocalíptico, em que os valores que regulam a vida social desapareceram, o que sucede aos sujeitos é um embrutecimento afetivo, moral, de caráter que implica unicamente a luta diária por manter-se vivo.

---

<sup>33</sup> “[...] the most profound resonance between the experiences of Robinson Crusoe and McCarthy’s man [...] is the greatest fear the two men share: an encounter with cannibals [...]” (HICKS, 2016, p.81)

## Capítulo III- Análise do espaço na adaptação e na obra adaptada

### a. A questão do espaço narrativo

Antes de partir para a análise do elemento espaço em *The Road*, na adaptação e obra adaptada, é necessário fazer um panorama teórico acerca desse elemento na Teoria da Literatura. Tomemos, então, por princípio a seguinte definição:

O espaço [...] é um meio pelo qual organizamos o mundo. Isso, por sua vez, apresenta a categoria de espaço como uma construção artificial. Tal compreensão do espaço representa uma saída radical da tradição que predominou na cultura ocidental durante séculos, pelo qual o espaço era considerado como um recipiente simples no qual o ser humano habita: uma entidade dada, objetiva e mensurável, perceptível apenas em suas dimensões matemáticas (GARCIA, 2015, p.2).<sup>34</sup>

A maneira como nos relacionamos com os espaços pelos quais passamos tem real impacto sobre nossa constituição humana, nossas sensações, memórias e história. É evidente, então, a necessidade humana de organização, sistematização e entendimento universal, como forma de reconhecimento de sua própria identidade, haja vista que, ao mesmo tempo em que o homem é capaz de modificar e afetar espaços, também é passível de ser transformado por eles. No campo dos estudos geográficos, por exemplo, existe a diferenciação entre o conceito “lugar” e “espaço” que determina a nossa relação com o espaço físico em que estamos inseridos:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. O “espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como indiferenciado transforma-se em um lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. [...] As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas umas sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice versa [...] (YI-FU TUAN, 1983, p.6 *apud* BORGES FILHO, 2007, p.18).

Assim, o termo “lugar” define a relação entre o local em que o indivíduo se insere –espaço – e, a partir dele, a criação de laços e da formação da sua identidade.

Observa-se o que, no âmbito literário, até o século XX, a reflexão sobre o espaço foi pouco explorada. Segundo Oziris Borges Filho (2014), nessa época, houve uma opção preponderante de estudo sobre o elemento tempo na narrativa. Assim, era muito comum encontrar um grande conjunto de obras sobre esse elemento e muito raro encontrar obras que teorizassem sobre o espaço e que não apenas fizessem uma análise desse elemento em obras.

Com a consolidação da teoria da literatura no início do século XX, surgem novas

---

<sup>34</sup> [...] Space [...] is a means by which we organize the world. This, in turn, introduces the category of space as a manmade construction. Such an understanding of space represents a radical departure from the tradition that has predominated in Western culture for centuries, whereby space was regarded as a simple container in which the human being dwells: a given, objective and measurable entity, perceptible only in its mathematical dimensions [...] (GARCIA, 2015, p. 2).

perspectivas de reflexão sobre o texto literário que passam a entender a influência e importância desse elemento no desenvolvimento narrativo:

[...] Tal como aconteceu com a Arquitetura, com a Geografia e com outras áreas do conhecimento, a Teoria da Literatura não ficou à parte nesse crescente interesse pelo espaço [...] que passou a ser considerada [a categoria espaço] para a criação e a estética literárias. Deve-se salientar que a investigação do espaço é naturalmente interdisciplinar e que esses estudos proporcionam uma compreensão maior da problemática da espacialidade e, conseqüentemente, dessa categoria na literatura, com o conseqüente oferecimento de pistas teóricas bastante interessantes e que poderão ser desenvolvidas ou verificadas junto ao texto literário [...] (BORGES FILHO, 2014, p. 184).

Na visão estruturalista, difundida a partir dos anos 1960, “[...] O espaço passa a ser tratado não apenas como categoria identificável em obras, mas também como sistema interpretativo, modelo de leitura, orientação epistemológica [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 25). Percebe-se, então, que o elemento espaço apresenta profunda interferência e relação na construção de sentidos nas obras.

Assim, as reflexões e os questionamentos estruturalistas fornecem base para outras visões acerca do elemento espaço, enquanto objeto de estudo literário:

[...] Abrem-se perspectivas capazes de trazer à tona linhas de força teóricas que, colocadas em diálogo, fornecem o arcabouço de uma teoria do espaço na literatura, com enfoque centrado na atualidade.

A partir da contribuição desconstrucionista, pode-se pensar o espaço simultaneamente como sistema de organização e de significação [...] As indagações culturalistas, atentas às identidades sociais e à configuração das esferas públicas, evidenciam que ao espaço se vincula um problema de cunho eminentemente político. A antropologia literária, por meio da inspiração recepional e colocando em cena a noção de imaginário, sugere que a abordagem do espaço é tributária de um debate tanto filosófico quanto antropológico [...]” (BRANDÃO, 2015, p. 35 – 36).

Nesse contexto, observa-se que, atualmente, o campo dos estudos sobre espaço tem se focado muito mais na análise da funcionalidade, simbologia e do caráter interdisciplinar desse elemento literário do que simplesmente na sua descrição. Diante disso, nas próximas seções deste capítulo, apresentaremos importantes obras teóricas e terminologias sobre o espaço na literatura que servirão de base para a sua análise neste trabalho.



## b. Teorias do espaço literário

Segundo Luis Alberto Brandão, em sua obra *Teorias do espaço literário* (2013), não há, em geral, a presença do verbete *espaço* em obras de referência editadas anteriormente à difusão dos debates estruturalistas. É notável que, por muito tempo, esse elemento tenha sido deixado à margem dos estudos literários se o compararmos com os estudos sobre tempo, personagem e narrador, por exemplo. Atualmente, entretanto, observa-se uma crescente atenção à espacialidade nas pesquisas em literatura, principalmente, no que se refere à sua relação com os demais componentes das narrativas.

Diante desse contexto, o livro de Brandão configura-se como um grande aporte teórico no campo das pesquisas sobre o elemento espaço. Bem como sugere o seu título, a obra traça um panorama acerca das diferentes perspectivas sobre o espaço de acordo com diferentes abordagens. Dividido em três frentes de investigação – teórica, crítica e ficcional – o livro fornece um vislumbre teórico e analítico bastante amplo e detalhado:

[...] A frente teórica parte de uma questão elementar – *O que é espaço?* – e a situa tanto no campo dos estudos literários modernos, entendido como o que se configura a partir do início do século XX, quanto em outras áreas do conhecimento nas quais a categoria desempenha papel relevante. A frente crítica é composta de análises de obras literárias ou de sua recepção. O objetivo é averiguar, nas obras, a função desempenhada pelo elemento espacial ou o tratamento a ele dispensado. A terceira frente apresenta exercícios de produção literária, denominados ‘excursos ficcionais’, nos quais o espaço – em distintas acepções – é tomado como dínamo textual. (BRANDÃO, 2013, p. 9).

Essa divisão possibilita, de maneira bastante didática, a ambientação do leitor em meio à problemática espacial, bem como o entendimento da abrangência de tratamentos teóricos e críticos acerca do elemento espaço. Dessa maneira, no âmbito da literatura, são encontradas referências aos estudos estruturalistas, culturais e à teoria da recepção. Além disso, ciente da relação transdisciplinar, própria da questão espacial, com outras áreas do conhecimento, Brandão traz visões de importantes pensadores de diversos campos do saber, como física, geografia, pintura, entre outros. Dentre eles, estão Albert Einstein, Giles Deleuze, Felix Guattari, Roland Barthes, Michel Foucault, Henri Lefebvre, Gaston Bachelard, Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin.

[...] o termo espaço possui relevância teórica em várias áreas do conhecimento. A feição transdisciplinar da categoria pode ser constatada tanto em estudos que aproximam distintas áreas de conhecimento – como geografia, teoria da arte, física, filosofia, teoria da literatura, urbanismo, semiótica – quanto naqueles que necessitam delimitar o grau de adequação, para certa área, de sentidos pressupostos em outras áreas. Tal feição é fonte não somente de abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito espaço assume funções diferentes em cada contexto teórico específico. [...] (BRANDÃO, 2013, p. 48).

Ao focar a questão da transdisciplinaridade do espaço, o autor chama a atenção do seu leitor para a adaptabilidade e amplitude desse conceito, bem como para as diversas nomenclaturas decorrentes disso: “[...] A tendência é comum na crítica literária, que costuma enfrentar a questão do espaço com uma série de expressões derivadas: “espaço social”, “espaço psicológico”, “espaço mítico”, “espaço da linguagem”, “espaço imaginário”. (BRANDÃO, 2013, p. 51). A ressalva a essas nomenclaturas decorre do fato de que tais classificações podem preterir o significado do termo principal.

Por fim, o livro ainda traz uma seção dedicada à análise do espaço em obras de Jorge Luís Borges, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto, Machado de Assis e Rafael Courtoise. Essa seção possibilita ao leitor entender como os debates teóricos acerca do espaço são inseridos na análise e interpretação textual.

*Teorias do espaço literário* caracteriza-se, então, como um importante marco não apenas para as pesquisas no campo de estudos do elemento espacial, mas para a crítica literária como um todo, haja vista o primoroso trabalho do autor de reunião de importantes perspectivas, autores e análises.

### c. A poética do espaço

Em *A poética do espaço*, Bachelard propõe uma análise do espaço com base na fenomenologia:

[...] Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética é preciso voltar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética no momento em que ela emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade [...] (BACHELARD, 1993, p. 184).

Nessa linha de pensamento, entende-se que o mundo empírico existe, porém a maneira como o reconhecemos é permeada pela consciência, que transforma os sentidos do mundo para os sentidos da consciência. É por meio dessa base fenomenológica que o autor propõe análise dos espaços, que serão percebidos por meio da consciência do sujeito.

É nesta mesma obra que Bachelard apresenta a noção de **topoanálise**, uma das principais terminologias de todo o seu trabalho, definida como: “[...] o estudo psicológico e sistemático de lugares físicos de nossa vida íntima [...]” (BACHELARD, 1993, p. 202). Assim, embasado na fenomenologia e na topoanálise, o autor analisa alguns espaços e símbolos, a fim de mostrar como esses ambientes aparecem à consciência. Neste trabalho, vamos nos ater à análise da casa e do porão.

A casa, para o autor, seria:

[...] o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro

universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de "aposentos simples" evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores quase não se detêm nele. Caracterizam o aposento simples em sua atualidade, sem viver na verdade a sua primitividade, uma primitividade que pertence a todos, ricos e pobres, se aceitarem sonhar.” (BACHELARD, 1993, p. 200).

O porão, por sua vez, é definido da seguinte forma:

[...] Para o porão também encontraremos, sem dúvida, utilidade. Nós o racionalizaremos enumerando suas comodidades. Mas ele é em primeiro lugar o ser *obsuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas [...] No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão. (BACHELARD, 1993, p. 209).

A abordagem proposta por Bachelard leva em consideração a categoria psicológica da nossa relação com os espaços, ou seja, transformamos os estímulos desses espaços em fenômenos da consciência. Assim, a casa abarca o sentido de cosmos, de completude, por ser o ambiente que é, geralmente, sinônimo de segurança, de acolhimento, de sentimentalismo. Ao porão, por sua vez, relacionamos as imagens obscuras, claustrofóbicas, transformando-o em um ambiente hostil, sendo o local menos visitado da casa, aquele em que tudo o que não pode estar à mostra fica escondido. Assim, a análise dos espaços e os sentidos imagéticos que deles se depreendem ocorrem interligados ao imaginário e à vivência dos sujeitos.

#### **d. Espaço e literatura: introdução à toponálise**

*Espaço e literatura: introdução à toponálise* (2007), de Oziris Borges Filho, pretende sistematizar o estudo acerca do elemento espaço em obras literárias, bem como apresentar uma metodologia de análise desse elemento. Para tanto, o autor propõe várias formas de classificação do espaço, serão apresentadas aqui aquelas que servirão de base para a investigação da espacialidade em *The Road*.

A começar pela definição da palavra-chave da obra, o termo *toponálise* foi retirado da obra *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, e é definido como “[...] o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima [...]” (BACHELARD, 1989, p. 33 *apud* BORGES FILHO, 2007, p. 33). Na obra de Borges Filho, entretanto, esse termo tem o seu sentido ampliado:

[...] Por toponálise, entendemos mais do que o ‘estudo psicológico’, pois a toponálise abarca também todas as outras abordagens sobre o espaço. Assim, interferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc., fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária. Ela também não se restringe à análise da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com a personagem seja no âmbito cultural ou

natural [...] (BORGES FILHO, 2007, p.33).

A fim de ambientar o leitor acerca dos estudos sobre o espaço literário, o autor trata, logo de início, da primazia dada ao estudo do tempo, em detrimento do tempo em vários campos do saber, incluindo a literatura. Oziris Borges afirma que, nos estudos literários, observa-se um maior número de artigos do que livros sobre esse elemento, sendo que, a maior parte dessas obras apega-se muito mais à análise da funcionalidade do espaço do que, efetivamente, à sua teorização. Entretanto, segundo o autor, observa-se, atualmente, um aumento no interesse pela questão, em especial, depois da publicação da obra *La production de l'espace*, de 1974, de Henri Lefebvre. Ademais, Borges Filho ressalta, também em um primeiro momento, o caráter intertextual do espaço na literatura:

[...] Cumpre ao topoanalista, isto é, ao estudioso do espaço na literatura, a pesquisa da questão espacial também na geografia, na filosofia, na história, na arquitetura, etc. Esses estudos oferecerão ao topoanalista uma compreensão maior da problemática do espaço e, conseqüentemente, dessa questão na literatura, visto que a literatura nada mais é que a investigação do homem e suas relações com o mundo. Essas leituras interdisciplinares também oferecerão pistas teóricas bastante interessantes e que poderão ser desenvolvidas ou verificadas junto ao texto literário [...] (BORGES FILHO, 2007, p. 13).

Ao topoanalista, ciente desse caráter interdisciplinar da espacialidade, cabe relacionar áreas do conhecimento, a fim de intensificar o trabalho de análise do espaço no contexto da obra literária.

Feita essa importante contextualização, o autor parte para a investigação de sete funções do espaço na literatura, são elas:

- **Caracterizar os personagens, situando-os no contexto sócio- econômico e psicológico em que vivem.** Observa-se essa função quando, mesmo antes de qualquer ação, já é possível prever atitudes dos personagens, por indícios dados pelos espaços em que são inseridos. Isso ocorre em espaços fixos ou corriqueiros das personagens.
- **Influenciar os personagens e também sofrer suas ações.** Nesse caso, o espaço influencia e determina as ações dos personagens, deixando-as, por vezes, sem escolhas. Há situações em que o contrário também ocorre, ao invés de ser influenciada, o personagem é quem influencia e transforma o espaço em que se insere.
- **Propiciar a ação.** Nessa situação, não há influência do espaço em relação ao personagem, ele apenas fornece condições para que as ações ocorram.
- **Situar a personagem geograficamente.** A função única do espaço é localizar personagem e ação, é puramente denotativa.
- **Representar os sentimentos vividos pelas personagens.** Essa função aparece em espaços transitórios, que não são fixos do personagem e ocorre quando o espaço se relaciona com o sentimento da personagem, por meio de uma correspondência simbólica (ex.: personagem feliz, dia ensolarado; personagem triste, dia chuvoso).

- **Estabelecer contraste com as personagens.** Esse caso é o contrário da função anterior: não há nenhum tipo de correspondência simbólica entre personagem e espaço.
- **Antecipar a narrativa.** A última função apresentada por Borges Filho, então, é observada quando o espaço apresenta indícios do desenvolvimento narrativo.

Diante da apresentação dessas funções, depreende-se a complexidade característica da funcionalidade espacial em obras literárias, o que aciona uma rede intrínseca de significados, a partir da sua relação com os demais elementos textuais.

Duas outras importantes noções apresentadas por Borges são a de *macro* e *microespaço*. Segundo o autor, os macroespaços seriam os espaços maiores da obra, polarizados em regiões e países e os microespaços, por sua vez, seriam os espaços menores pelos quais os personagens circulam e que compõe o macroespaço.

Pela perspectiva de Borges, ainda há dois outros tipos de espaços: *cenário*, que é definido como os espaços criados pelo homem, e *natureza*, que se configura aqueles não construídos pelo homem. Após definir a tipologia especial por meio das definições apresentadas, o topoanalista deve, segundo o autor, observar as figurativizações que eles recebem a ponto de transformá-los em *ambiente*, *paisagem* ou *território*:

[...] Na perspectiva da topoanálise, o ambiente se define como a soma de cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico. Esquemáticamente, teríamos:  
 1º) Cenário + clima psicológico = ambiente;  
 2º) Natureza + clima psicológico = ambiente. [...]  
 (BORGES FILHO, 2007, p. 50).

Paisagem, por sua vez, “[...] é uma extensão de espaço que se coloca ao olhar [...] o conceito de paisagem está ligado à idéia do olhar, portanto à idéia de subjetivização [...] (BORGES FILHO, 2007, p. 52). Por fim, “[...] no conceito de território temos a possibilidade de análise das relações de poder na obra literária. O cenário ou a natureza transformar-se-ão em território quando houver uma disputa por sua ocupação e/ou posse [...]”. (BORGES FILHO, 2008, p. 6).

Em suma, é inegável a importância da obra de Borges Filho para o cenário dos estudos literários, haja vista, em um contexto em que obras teóricas acerca do elemento espaço são escassas, ser esse um guia teórico e metodológico sobre a topoanálise.

#### **e. Espaço e ambientação**

Publicada em 1976, a obra *Lima Barreto e o espaço romanesco* é, no âmbito da teoria da literatura, uma referência para os estudos acerca do elemento espaço. Neste livro, Osman Lins propõe, com base em obras de Lima Barreto, uma análise do tratamento literário dado a esse elemento, bem como a sua relação com os demais elementos narrativos:

Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão e que divide as suas águas diz respeito à *utilidade* ou à *inutilidade* dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance. Em outras palavras: até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo. O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial e, portanto, intrínseco? Qual é, enfim, o grau de organicidade/inorganicidade de um determinado elemento narrativo? (LINS, 1976, p. 33).

Diante dessa evidente preocupação acerca dos sentidos depreendidos a partir do emprego do elemento espaço e da sua relação com o desenvolvimento narrativo, o autor propõe a tipologia “espaço” e “ambientação”:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.” (LINS, 1976, p. 77).

Antonio Dimas (1985), em *Espaço e romance*, explica a distinção proposta por Osman Lins:

Em outras palavras: na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados da realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (DIMAS, 1985, p. 20).

Depreende-se disso, então, que os espaços são os macrocosmos das narrativas, servem de cenário para o desenvolvimento do enredo, são descritivos e denotados. Assim sendo, as ambientações configuram-se como os microcosmos das narrativas, são significativas e conotadas e influem substancialmente nas ações e conflitos narrativos.

Além dessa distinção, Lins ainda propõe a divisão da ambientação em três tipologias, são elas: *franca*, *reflexa* e *dissimulada* ou *oblíqua*. Para o autor, a *ambientação franca* é aquela que se distingue pela introdução pura e simples do narrador. Dimas (1985) explica-a como sendo composta por um narrador independente que não participa da ação e que se pauta pelo descritivismo. Nesse caso, há uma avaliação do ambiente pelo narrador, que o observa, descreve-o e analisa-o.

A *ambientação reflexa*, por sua vez, é, segundo Osman Lins, aquela em que as coisas são percebidas através da personagem. Dimas explicita que, nesse caso, não há a colaboração intrusa e sistemática do narrador, o que é uma maneira de evitar o vazio descritivo. Nesse tipo de ambientação, é papel do narrador em terceira pessoa, manter o foco na personagem e na sua percepção do ambiente.

Por fim, de acordo com Lins, na ambientação dissimulada ou oblíqua, há um intrínseco

enlace entre o espaço e a ação, o que Dimas explica da seguinte forma:

Se a ambientação *franca* depende, basicamente, do narrador e a *reflexa* de um personagem tendencialmente passivo, a *dissimulada* ou *oblíqua* é a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fito de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o *setting* em que se insere [...] Como se trata de uma fusão de componentes de natureza variedade, esse tipo de ambientação requer uma redobrada atenção do leitor, que a ela emprestará uma carga de significados muitas vezes insuspeitos. Bem distante do caráter despidorado da *ambientação franca*, na *dissimulada* imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar. (DIMAS, 1985, p. 26).

Nesse sentido, na *ambientação dissimulada* ou *oblíqua* exige um caráter ativo do personagem, pois são seus atos que fazem surgir o espaço em seu entorno.

Em suma, observa-se que a *ambientação* configura-se por estabelecer uma complexa relação entre narrador, personagem, espaço e ação. Desse modo, por meio das nomenclaturas propostas por Lins e das proposições que elas abarcam, percebe-se um especial interesse do autor à maneira como espaço e ambientação funcionam na narrativa, como o narrador os introduz e como eles se relacionam com os outros elementos, de forma a acionar diferentes significados, negando a descrição pura e vazia, ornamental, desconectada do desenrolar do enredo. Diante disso, dentre as muitas características passíveis de serem investigadas em *The Road*, escolhemos, com base nessa distinção entre espaço e ambientação proposta por Osman Lins, o estudo desses dois elementos narrativos, por percebermos o quão representativos e contributivos são para as narrativas.

#### **f. O processo de adaptação em *The Road*.**

Entende-se que o texto adaptado e sua adaptação são autônomos, mas estabelecem uma relação de intertextualidade entre si. Em *The Road*, essa autonomia se dá de forma evidente e marcante, ao passo que a adaptação fílmica mantém situações e cenas presentes no livro, porém apresenta mudanças que levam à construção de outros sentidos nas obras, tais como a inversão na ordem em que as cenas aparecerem, o encurtamento ou o aumento de situações narrativas e o foco dado nos elementos narrativos, por exemplo.

Tais mudanças representam o próprio processo de adaptação. O fato de o filme trazer cenas, personagens e até diálogos do livro não implica em falta de autonomia, uma vez que podemos assistir (e entender) ao filme sem precisarmos ter lido o livro. Assim sendo, neste capítulo, serão analisadas as principais mudanças ocorridas no processo de adaptação da obra *The Road*, com especial enfoque ao estudo do espaço, a fim de determinar as diferentes produções de significado decorridas.

Mesmo o processo de adaptação das obras em estudo apresentando algumas mudanças

na representação do enredo, há algumas características que se mantêm imutáveis e que servem de base para a construção do significado em ambas as obras. Assim, iniciarei a análise do processo de adaptação oferecendo especial enfoque a elas e, posteriormente, trarei a análise das mudanças.

As obras são constituídas por diálogos escassos e, quando eles surgem, são bastante breves, entretanto, muito significativos e repletos de lirismo. Essa economia de diálogos característica evidencia um sofrimento bastante velado dos personagens: não se fala sobre a dor, não se racionaliza o desespero. No livro, esse processo de demonstração do sofrimento se dá por meio da descrição dos personagens e dos ambientes em que eles estão inseridos e, no filme, esse mesmo processo se dá visualmente. Essas duas estratégias narrativas são bastante eficazes ao envolver o leitor e o espectador na trama, levando-os a sentir a desesperança junto aos personagens. A fala racionaliza os sentimentos, ao contrário do visual, que é mais atrativo e estimula muito mais os nossos sentidos.

Outro ponto acerca da ausência de fala no livro é sobre como essa ausência leva à desorganização social:

[...] A ausência de vida coletiva e de associação é ressaltada pelo fato de que, como consequência da catástrofe anônima, os seres humanos parecem ter perdido a capacidade de falar [...] Sem linguagem, os humanos são reduzidos a um estado atávico, desprovido dos meios para gerar e sustentar uma ordem normativa que possa mediar e limitar os conflitos sobre os recursos [...] (YAR, 2015, p. 27).

Ainda com relação à linguagem, há uma passagem no texto que ilustra o esquecimento do mundo pré-apocalíptico, por meio do esquecimento das palavras que o denominavam:

[...] Ele tentou pensar em algo para dizer, mas não conseguia. Já tinha tido esse pensamento antes, para além do torpor e do desespero embotado. O mundo encolhendo em torno de um núcleo cru de entidades analisáveis. Os nomes das coisas lentamente seguindo essas coisas rumo ao esquecimento. Cores. Os nomes dos pássaros. Coisas para comer. Finalmente os nomes das coisas que acreditava serem verdadeiras. Mais frágeis do que ele teria pensado. Quanto já tinham desaparecido? O idioma sagrado cortado dos referenciais e portanto da realidade. Recolhendo-se como alguma coisa tentando preservar o calor. No momento de oscilar e se perder para sempre. [...] (MCCARTHY, 2007, p. 76).<sup>35</sup>

A memória se constitui a partir do momento em que referências surgem em nossa mente. O fato de os personagens não se lembrarem do nome das cores, pássaros e outras coisas tão corriqueiras mostra que tais referências não mais existem, não fazem parte da realidade. Assim, por meio da

---

<sup>35</sup> [...] He tried to think of something to say but he could not. He' had this feeling before, beyond the numbness and the dull despair. The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the names of things one believed to be true. More fragile than he would have thought. How much was gone already? The sacred idiom shorn of its referents and so of its reality. Drawing down like something trying to preserve heat. In time to wink out forever. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 89)



linguagem, há a concretização do fim do mundo que precedeu o apocalipse.

Outra imagem que é bastante recorrente nas obras é a luz como representação da esperança, da vida, em oposição ao mundo destruído e sem vida característico das narrativas pós-apocalípticas. A primeira cena do livro é bastante representativa a respeito dessa questão. Após um período de sono, o pai desperta. Ao acordar, ele procura pelo filho ao seu lado e, em seguida, é narrada a seguinte ação “[...] Removeu a lona de plástico e se levantou em meio às roupas e cobertas fedorentas e **olhou para o leste em busca de alguma luz, mas não havia nenhuma.** (MCCARTHY, 2007, p. 3, **grifos meus**<sup>36</sup>). O trecho em destaque simboliza não apenas a procura por uma luz no sentido literal, mas também a busca pela esperança. É como se, nessa cena, o pai acordasse do sono como quem acorda de um pesadelo: a procura da luz, que clareia, que ilumina o breu e mostra que tudo não passou de um sonho ruim. Em *The Road*, entretanto, esse pesadelo não finda e a busca pela luz se estende por toda a narrativa.

Como já dito, o livro começa com o pai despertando de uma noite de sono, já inserido no mundo pós-apocalíptico “Quando ele acordava na floresta no escuro e no frio da noite, estendia o braço para tocar a criança adormecida ao seu lado. Noites escuras para além da escuridão e cada um dos dias mais cinzentos do que o anterior [...]” (MCCARTHY, 2007, p.3).<sup>37</sup> A cena é ambientada em meio à escuridão, o que não poderia ser diferente, haja vista o ambiente em que estão inseridos. O filme, por sua vez, inicia-se com memórias que o pai possui sobre o mundo anterior ao pós-apocalipse. As cenas que representam essa memória são repletas de cores e há um especial enfoque na luz. A passagem que segue, é a do pai despertando do sono, tal qual no livro, em meio à escuridão. Esse contraste entre as duas cenas é a própria representação do contraste entre os dois mundos: o pré e o pós- apocalipse. Esse recurso utilizado pelo diretor do filme se faz bastante eficaz na medida em que, logo de início, já demonstra ao espectador que a felicidade, a vida, a cor, foi substituída por sofrimento, por mortes (de pessoas, animais e do próprio meio ambiente) e por escuridão.

---

<sup>36</sup> “[...] He pushed away the plastic tarpaulin and raised himself in the stinking robes and blankets **and looked toward the east for any light but there was none** [...]” (MCCARTHY, 2006, p.3 - **grifos meus**).

<sup>37</sup> “When he woke in the woods, in the dark and the cold of the night he’d reach out to touch the child sleeping behind him. Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before [...]” (MCCARTHY, 2006, p.3).



*As cenas que iniciam a adaptação fílmica correspondem às memórias que o pai possui do mundo anterior ao apocalipse e são cenas repletas de cor e vida*



*Ao contrário, as cenas que correspondem à representação do mundo pós-apocalípticas são filmadas em tons cinzas e escuros, contrastando com as cores do pré-apocalipse.*

A luz, o fogo, como os personagens dizem, também está presente em diversas outras passagens, em que pai e filho afirmam carregarem-no consigo:

Acordou durante a noite e ficou escutando. Não conseguia se lembrar de onde estava. O pensamento o fez sorrir. Onde estamos? ele disse.  
 O que foi, Papai?  
 Nada. Está tudo bem. Vá dormir.  
 Vamos ficar bem, não vamos, Papai?  
 Sim. Vamos sim.  
 E nada de ruim vai acontecer com a gente.  
 Isso mesmo.  
 Porque trazemos o fogo.  
 Sim. Porque trazemos o fogo [...](MCCARTHY, 2007, p. 71).<sup>38</sup>

<sup>38</sup> [...] He woke in the night and lay listening. He couldnt remember where he was. The thought made him smile. Where are we? The thought made him smile. Where are we? He said?  
 What is it, Papa?  
 Nothing. We' re okay. Go to sleep.  
 We're going to be okay, arent we Papa?  
 Yes. We are.  
 And nothing bad is going to happen to us.

Isso significa que, para eles, a luz não é algo que vem do ambiente externo, mas, sim, uma partícula que está internalizada em cada um, o que poderíamos entender como a fé em algo maior, em uma positividade que transcende o momento imbuído de negatividade, em que o mundo está e que garante a existência de um porquê que justifique toda essa escuridão.

Outra característica bastante representativa e que aparece nas duas obras é a figura dos personagens, que, em uma referência às narrativas pós-apocalípticas que possuem a figura dos zumbis, são caracterizados como os próprios mortos-vivos, como no seguinte trecho, em que é apresentada a fragilidade do garoto “[...] Abraçou forte o menino. Havia uma tosse em sua garganta que nunca passava. O menino tão frágil e magro através do casaco, tremendo como um cão [...]” (MCCARTHY, 2007, p. 59).<sup>39</sup>



*Imagem de uma das cenas iniciais do filme, em que o pai está acordado. Nesta cena, o pai, pálido e esguio parece ser um cadáver.*

No livro, um diálogo entre o pai e a mãe, momentos antes da mulher sair em busca da morte, retrata essa questão:

Somos sobreviventes ele disse a ela por cima da chama da lamparina.

Sobreviventes? ela disse.

Sim.

Do que em nome de Deus você está falando? Não somos sobreviventes. Somos os

---

Thats right.

Because we're carrying the fire.

Yes. Because we're carrying the fire. (MCCARTHY, 2006, p. 83)

<sup>39</sup> [...] He held the boy close. There was a cough in his throat that never left. The boy so frail and thin through his coat, shivering like a dog [...] (MCCARTHY, 2007, P.67)

mortos-vivos num filme de terror. (MCCARTHY, 2007, p. 49).<sup>40</sup>

Essa forma como os personagens são caracterizados remete a uma das questões centrais que permeia as narrativas pós-apocalípticas: o que é ser um sobrevivente neste mundo pós- evento? Isso, porque a busca por continuar a viver é uma luta diária que envolve a procura por condições mínimas de sobrevivência, que em nada se assemelha ao significado de sobrevivência no mundo pré-apocalíptico. Naquele tempo, sobreviver a uma situação adversa era sinônimo de vitória, paralelamente, pode-se afirmar que sobreviver ao evento apocalíptico não é sorte, é sinônimo de desafio, medo, fome, frio, sofrimento.

Nesta passagem, observa-se que a ideia de sobrevivência é colocada de forma tão irreal que a única possibilidade de comparação se dá com o imaginário cinematográfico, fictício. Ademais, faz-se presente uma ironia do autor, ao trazer, na fala da mãe, o universo do cinema, haja vista as narrativas do gênero pós-apocalípticas terem se iniciado na literatura, mas terem tido maior ressonância no cinema.

#### **g. Espaço e ambientação em *The Road***

Em *Narrar ou descrever* (1968), George Lukács discute como o elemento espaço é abordado por alguns autores em obras literárias. Pela perspectiva do autor, os escritores medianos são aqueles que tratam a natureza do espaço de forma plástica, ou seja, a descrição espacial se dá apenas como pura descrição, sem que haja uma profunda relação entre o elemento descrito e o desenvolvimento narrativo.

Os grandes autores, por outro lado, seriam aqueles que usam a narrativa e a descrição do espaço como forma de determinar o sentido dos acontecimentos e a maneira como os personagens mudam quando adentram alguns lugares, o que faz com que o espaço seja parte da narração. Nesse sentido, esse elemento narrativo é representado de forma orgânica, ou seja, não é apenas cenário e não se constitui apenas por meio de uma descrição minuciosa de referências físicas, mas, sim, por meio de uma complexa relação entre espaço e desenvolvimento narrativo.

Em suma, para Lukács, o escritor razoável separa a narração e a descrição e está mais interessado em mostrar o espaço para o leitor, do que em mostrar como os personagens estão inseridos nesses lugares e como suas experiências dependem destes espaços que são essenciais para a construção do seu caráter. Os grandes escritores, por outro lado, narram o espaço a partir do que o protagonista está vivendo, que nunca fica em segundo plano, nem mesmo quando a narrativa é interrompida para que esses espaços sejam descritos.

---

<sup>40</sup> [...] We're survivors he told her across the flame of the lamp.  
Survivors? she said?

Yes.

What in God's name are you talking about? We're not survivors. We're the walking dead in a horror film.[...] (MCCARTHY, 2006, p. 55)

Essa segunda perspectiva é o que se observa em *The Road*, tanto na adaptação quanto na obra adaptada. Nas obras em questão, a constituição dos espaços é um aspecto fundamental, afinal, elas caracterizam-se por serem narrativas de viagem, e, dessa forma, os personagens passam por diversos cenários que os modificam de inúmeras maneiras, cenários esses narrados a partir da própria vivência dos personagens. Por ser uma narrativa de viagem, o espaço, em *The Road*, é apresentado de maneira fragmentada e os personagens são colocados diante da experiência do permanente deslocamento. Cada novo deslocamento, cada novo ambiente garante um novo conjunto de acontecimentos, de riscos e de desvios aos personagens, impedindo, dessa forma, a linearidade do romance e do filme.

*The Road* é um romance de espaço, que depende desse elemento para a sua completa significação. Seu tema dominante é certo macrocosmo antes habitável e cuja situação, após um evento apocalíptico, expulsa a população e a massacra. Na obra de McCarthy, o elemento espaço figura como a fonte das ações da narrativa.

Assim, com base na metodologia de pesquisas topoanalíticas e na distinção entre *macrocosmo* e *microcosmo*, proposta por Oziris Borges Filho, bem como na distinção entre *espaço* e *ambientação*, proposta por Osman Lins, depreende-se que, em *The Road*, o espaço é os Estados Unidos da América, ou seja, o macrocosmo do romance, o mundo em que os personagens vivem, haja vista ser denotado e descritivo.

O espaço em *The Road* é extremamente influente no desenvolvimento da história e isso se deve ao fato de que, além de a narrativa se apresentar como um romance de viagem, o que já é bastante significativo, pois os personagens são colocados em constante movimentação e inseridos em diferentes contextos, há o fato de que o macrocosmo da história caracteriza-se por ser um espaço distópico, pós-apocalíptico, o que traz consigo uma série de novos sentidos.

Em *The Road*, o espaço foi levado às ruínas por um evento apocalíptico de causa desconhecida. Cidades foram devastadas, fumaças e cinzas estão sempre presentes por onde os personagens caminham. O clima tornou-se imprevisível, o frio é extremo e está aliado a constantes tempestades e terremotos. O mundo tornou-se um espaço sem luz, sem cor, sem vida. Intercaladas aos trechos narrativos, há recorrentes descrições, tais como os trechos seguintes, que ilustram para o leitor o nível de destruição característico desse espaço:

[...] Rumaram para o sul nos dias e semanas seguintes. Solitários e obstinados. Uma região de colinas nuas. Casas de alumínio. Às vezes podiam ver trechos da rodovia interestadual lá embaixo através dos troncos lisos de mata de reflorestamento. Frio e ficando mais frio. Logo depois do desfiladeiro alta nas montanhas eles pararam e olharam para o grande golfo ao sul e, até onde podiam ver, os campos estavam queimados, os vultos escurecidos de rocha projetando-se dos baixios de cinza e ondas de cinza se erguendo e soprando para baixo através da desolação. O rastro do sol fraco movendo-se invisível para além da escuridão [...] (MCCARTHY, 2007, p. 16).<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> [...] They bore on south the days and weeks to follow. Solitary and dogged.. A raw hill country. Aluminium houses. At times they could see stretches of interstate highway below them through the bare

[...] Atravessaram a cidade ao meio-dia do dia seguinte. O revólver estava à mão na lona dobrada por cima do carrinho. Mantinha o menino bem perto, ao seu lado. A cidade estava quase toda queimada. Nenhum sinal de vida. Carros na rua incrustada de cinzas, tudo coberto de cinza e poeira. Rastros fósseis na lama seca. Um cadáver na soleira de uma porta seco feito couro. Arreganhando os dentes para o dia. Ele puxou o menino para mais perto. Apenas lembre-se de que as coisas que você põe na cabeça ficam lá para sempre, falou. [...] (MCCARTHY, 2007, p. 14).<sup>42</sup>

O narrador, com um olhar bastante cinematográfico, conduz o leitor, mediante precisas descrições, a vislumbrar a imagem de desalento e de degradação do mundo, por meio de processos de gradação descendentes. No primeiro trecho, a descrição das colinas, seguida da descrição das casas e, por fim, da rodovia representa o arruinamento da civilização humana pelo livre curso da natureza. No segundo trecho, a descrição das cidades, seguida da descrição da rua e dos rastros para chegar, enfim, à do cadáver simboliza a ruína do mundo que culmina na ruína dos homens. Em ambos os casos, fica evidente o fato de que, no romance, o elemento espaço tem profundo impacto na vivência humana, é ele que rege e determina a conduta dos personagens. Junto a esse espaço distópico, vieram todos os conflitos pelos quais os personagens passam na narrativa. É o espaço que faz com que os personagens tenham que mudar de comportamento, tenham de andar com armas e de lutar pela sua sobrevivência, é esse elemento que passa ao leitor a ideia de que os personagens estão vivendo um filme de terror.

A ambientação, por outro lado, caracteriza-se por serem os microcosmos do romance: todos os locais pelos quais os personagens passam, buscando acolhida e segurança. O macrocosmo é constituído de microcosmos, sendo que, nesses últimos, há sempre elementos que retomam a existência do macrocosmo. Mesmo estando em lugares seguros, por exemplo, os personagens não se esquecem de que o mundo exterior é caótico.

Nas narrativas em estudo, os ambientes pelos quais os personagens circulam acabam por marcar essencialmente suas experiências, ou seja, a forma como estão no mundo, os conflitos que vivem, as relações que estabelecem com os outros. Observa-se, com base nas funcionalidades espaciais estabelecidas por Borges Filho, que, em *The Road*, os ambientes além, de propiciar condições para que o desenvolvimento narrativo ocorra, também se caracterizam por influenciar e determinar as ações das personagens, deixando-as sem escolhas, exceto as fundamentais para a própria sobrevivência. Assim, mais do que o espaço geral, os ambientes

---

stands of secondgrowth timber. Cold and growing colder. Just beyond the high gap un the mountains they stood and looked out over the great gulf to the south where the country as far as they could see was burned away, the blackened shapes of rock standing out of the shoals of ash and billows of ash rising up and blowing downcountry through the waste. The track of the dull sun moving unseen beyond the murk [...] (MCCARTHY, 2006, p. 15)

<sup>42</sup> [...] They passed through the city at noon of the day following. He kept the pistol to hand on the folded tarp on top of the cart. He kept the boy close to his side. The city was mostly burned. No sign of life. Cars in the street caked with ash, everything covered with ash and dust. Fossil tracks in the dried sludge. A corpse in a doorway dried to leather. Grimacing at the day. He pulled the boy closer. Just remember that the things you put into your head are there forever, he said [...] (MCCARTHY, 2006, p. 13)

têm uma importância significativa para o desenvolvimento do conflito principal que marca a narrativa: a sobrevivência. O que acontece em dado ambiente, de alguma forma, desdobra o conflito principal, e o protagonista é afetado por ele ou o afeta. Há uma relação estrita entre ambientação e personagem. Cada novo cenário oferece um novo risco potencial ao objetivo dos protagonistas, isto é, tudo o que eles vivenciam ao longo da narrativa nasce, muitas vezes, de uma experiência dramática que se desencadeia a partir dos perigos e incertezas que cada novo lugar por onde passam — já que se trata de um romance de viagem — lhes impõe.

A vivência desses personagens nesses ambientes implica em um desdobramento do conflito principal, já que pai e filho são afetados por eles, na medida em que são colocados diante de situações que os levam a ter determinadas atitudes e fazem com que mudem de alguma forma. Dessa maneira, o conflito narrativo e a própria construção do caráter das personagens estão profundamente ligados à construção desse espaço desolado que se tornou o mundo e desses ambientes obscuros pelos quais os protagonistas circulam. Assim, é possível elevar o elemento espaço, mais especificamente os ambientes narrativos, ao status de personagens da narrativa, haja vista a maneira como influenciam o desenvolvimento dos conflitos, no sentido em que afetam e transformam os personagens, seus atos e a própria maneira como se colocam nessa nova configuração mundial.

Segundo Lins (1976), a narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros. Nas obras, há uma evidente preocupação acerca da construção espacial em relação aos outros elementos da obra, tais como personagens e tempo. Em histórias como *The Road*, em que o processo narrativo torna-se cada vez mais complexo, o ambiente pode contribuir de diversas maneiras para a compreensão magnânima dos eventos narrados, ao passo que situa e enriquece os fatos. Os espaços e ambientes ajudam a constituir as personagens e são, como afirma Bachelard em *A poética do espaço* (1993), elementos com significados poéticos. Segundo Corsi (2011, p. 1), ao falar da poética do espaço, Bachelard revela a intenção de dar à palavra a missão de elevar o objeto de sua análise, o espaço, ao nível poético do devaneio [...] há poesia dentro do homem e à sua volta. Nessa mesma obra, Bachelard focaliza a análise de dois ambientes: o lar e o porão. Esses dois cenários estão presentes em *The Road* e são significativos e decisivos para o desenvolvimento dos conflitos narrativos.

Observa-se, em ambas as obras, certa inversão com relação ao parâmetro de segurança oferecida pelos espaços e ambientes aos personagens. O macrocosmo, estrada, espaço aberto, que, usualmente, não confere a proteção de um local fechado, passa a noção de segurança, de promessa. É o caminho que vai levar pai e filho para a costa, é esperança para eles. Por outro lado, os locais fechados – os ambientes – são inseguros e mantêm uma atmosfera de medo e tensão, pois os personagens não sabem o que os espera ao adentrá-los. Os ambientes mais significativos para o desenvolvimento narrativo, por exemplo, caracterizam-se por serem casas,

e, antes do evento apocalíptico, lares, ou seja, locais que, em princípio, remetem a uma sensação de conforto e acolhimento, mas que, na narrativa, têm esse sentido modificado.

O foco dado aos espaços e ambientes é diferente na obra adaptada e na sua adaptação, o que faz com que diferentes sentidos sejam alcançados. No livro, o elemento espaço é entendido como a fagulha principal que leva ao desenvolvimento narrativo, ou seja, é esse mundo em ruínas que gera a desordem, o caos e que faz com que as personagens sejam inseridas em situações de conflito. Dessa forma, o elemento espaço é enfatizado e inserido em meio às passagens narrativas por meio de descrições, que caracterizam a sua representação enquanto causador do conflito:

[...] Com a primeira luz cinzenta ele se levantou e deixou o menino dormindo e caminhou até a estrada e se agachou e estudou a região que ficava ao sul. Árida, silenciosa, sem deus [...]. Estavam seguindo para o sul. Não haveria como sobreviver a mais um inverno ali. Quando havia luz suficiente para usar o binóculo ele observou o vale lá embaixo. Tudo empalidecendo na névoa. As cinzas macias voando em espirais vagas sobre o espaço. Ele examinava o que conseguia ver. Os pedaços da estrada lá embaixo em meio a árvores mortas. Procurando alguma cor. [...] (MCCARTHY, 2007, p. 8).<sup>43</sup>

[...] Passaram pelas ruínas de uma cidade turística e tomaram a entrada para o sul. Florestas queimadas por quilômetros ao longo das encostas e neve mais cedo do que ele teria pensado. Nenhuma marca na estrada, nada vivia em parte alguma. As grandes pedras arredondadas como vultos de ursos nas encostas densamente ocupadas pela floresta. Ele parou numa ponte de pedra onde as águas caíam murmurando num poço e se tornavam lentamente espuma cinzenta. Onde outrora ele observava as trutas se agitando na corrente, projetando suas sombras perfeitas nas pedras lá embaixo [...] (MCCARTHY, 2007, p. 28-29).<sup>44</sup>

Assim como ocorre nessas passagens, verifica-se, ao longo das demais descrições presentes no livro, um trabalho de reprodução e representação de um cenário sem cor, sem emoções, sem vida, que contrasta com a vivacidade presente em tempos passados e que, por ser assim, esse mesmo cenário provoca nos indivíduos neles inseridos sofrimento nos mais diversos níveis.

No filme, a simbologia é outra. A relação conflituosa entre os sobreviventes é narrada, mas sem relação clara com o espaço devastado; os próprios personagens são entendidos como agentes causadores do caos e da desordem. Essa escolha de focar os personagens e as suas atitudes se concretiza pela montagem das cenas e pelo uso do plano médio na adaptação fílmica:

---

<sup>43</sup> [...] with the first gray light he rose and left the boy sleeping and walked out to the road and squatted and studied the country to the south. Barren, silent, godless. He thought the month was October but he wasn't sure. He hadn't kept a calendar for years. They were moving south. There'd be no surviving another winter here. (MCCARTHY, 2006, p.4)

<sup>44</sup> [...] They passed through the ruins of a resort town and took the road south. Burnt forests for miles along the slopes and snow sooner than he would have thought. No tracks in the road, nothing living anywhere. The fireblackened boulders like the shapes of bears on the starkly wooded slopes. He stood on a stone bridge where the waters slurried into a pool and turned slowly in a gray foam. Where once he'd watched trout swaying in the current, tracking their perfect shadows on the stones beneath. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 29 – 30 )



[...] a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro modo, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que têm os planos isoladamente [...] O montador pode dirigir e controlar as emoções do espectador, reorganizando a realidade descrita pelos planos e fazendo com que o espectador seja envolvido pelo filme, relacionando-se com ele de maneira passiva [...] Não existe o acaso na montagem; todos os elementos constitutivos de um plano, enquadrado a partir da intenção do diretor, são passíveis de uma leitura ideológica pelo espectador, e serão reforçados, ou não, pela relação criada pelo corte. Assim sendo, o corte poderá reforçar ou atenuar determinadas relações, dependendo das necessidades surgidas na narrativa. [...] (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 49, 51, 57).

Assim sendo, o uso de um plano geral “[...] aberto, filmado de maneira distante do assunto, procurando registrar um grande espaço [...]” (LEONE e MOURÃO, 1987, p. 81) implicaria no enfoque no cenário da narrativa, nos ambientes pelos quais os personagens passam e teria como sentido a mesma ideia exposta no livro, de que a causa dos conflitos narrativos seria o espaço devastado do pós-apocalipse. Entretanto, na adaptação fílmica, o plano de filmagem escolhido é o plano médio que é “[...] um pouco mais fechado que o plano geral, onde vemos a(s) personagem(ns) mais próxima(s), estando inserida(s) dentro de um contexto [...]” (LEONE; MOURÃO, 1987, p. 81). O uso desse plano implica em um foco nos personagens, que, na adaptação, são entendidos como os próprios causadores dos conflitos.

Antes de partir para a análise dos ambientes nas narrativas em questão, faz-se necessário apresentar a ordem em que eles aparecem no romance e no filme, haja vista essa informação ser bastante significativa para a investigação do processo de adaptação e produção de sentido nas obras. Serão analisados os três ambientes mais importantes para o desenvolvimento da narrativa, que, no romance, aparecem na seguinte ordem: a casa de infância do pai (ambiente repleto de memórias de um mundo que não mais existe), a casa dos canibais (ambiente em que ocorre o momento de maior tensão da narrativa) e o “safe room” (ambiente em que há a última fagulha de esperança para os personagens). Na adaptação fílmica, por outro lado, a ordem apresenta-se de outra forma: casa dos canibais, casa de infância do pai e “safe room”.

#### **h. Casa de infância do pai: a relação entre ambientação e tempo.**

Uma das cenas mais repletas de sentimentalismo nas obras é o momento em que o pai, durante a caminhada na estrada ao lado do filho, reencontra a casa onde cresceu e percebe que ela também foi vítima da destruição em que o mundo se encontra. Esse ambiente é capaz de fazer reviver na mente do pai lembranças de momentos marcantes da sua infância, momentos felizes de uma época em que o evento apocalíptico não assombrava a realidade presente.

A casa é um dos ambientes analisados por Bachelard em *A poética do espaço*. (1978). O autor a define como o nosso canto no mundo. Para ele, ela é o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmo em toda a acepção do termo. Para o autor, a casa representa a

totalidade da existência humana, ou seja, é o local repleto de lirismo em que, além de objetos pessoais, estão reunidas vivências, sentimentos e memórias; memórias essas que são ativadas apenas por adentrar nesse ambiente e que são motivadas pelos nossos sentidos, seja um cheiro ou um gosto, por exemplo. Por isso mesmo, “[...] na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. [...]” (BACHELARD, p. 200). Sendo assim, a casa é, então, o local em que o ser encontra harmonia, bem-estar e segurança; é o local em que nos reconhecemos enquanto indivíduos, por termos ativado o nosso processo de constituição enquanto tal.

Entretanto, mesmo esse ambiente sendo capaz de fazer o pai rememorar inúmeros momentos decorridos nesse lugar e, assim, fornecendo-lhe uma sensação de segurança e acolhimento em meio a esse mundo devastado, em *The Road*, como já mencionado anteriormente neste capítulo, o ambiente casa (local fechado, de difícil visibilidade) pode trazer a noção de insegurança e medo, o que ocorre com o filho. Ao contrário do pai que, ao se deparar com esse ambiente, fica emocionado e, até mesmo, irracional, pois deixa se levar pela incontável vontade de adentrá-lo, o seu filho sente medo, decorrido da sua racionalidade ao pensar que, dentro da casa, poderia haver perigos, o que o faz tentar convencer seu pai a continuarem a caminhada pela estrada, ambiente aberto, que fornece uma ampla visão aos personagens, como pode ser observado no diálogo abaixo:

[...] Que lugar é este, Papai?  
É a casa onde eu cresci.  
[...]  
Vamos entrar?  
Por que não?  
Estou com medo.  
Você nao quer ver o lugar onde eu morava?  
Não.  
Vai ficar tudo bem.  
Poderia ter alguém aqui.  
Acho que não.  
Mas e se tiver? (MCCARTHY, 2007, p. 25).<sup>45</sup>

Durante toda a narrativa, o pai busca ensinar ao filho a necessidade de se manterem em segurança. Para tanto, insiste na importância da prudência e da precaução, sendo, por vezes, rude com relação ao sentimentalismo do filho que, na sua concepção, pode torná-lo descuidado.

---

<sup>45</sup> [...] What is this place, Papa? It's the house where I grew up.

[...]  
Are we going in?  
Why not?  
I'm scared.  
Dont you want to see where I used to live?  
No.  
It'll be okay.  
There could be somebody here.  
I dont think so.  
But suppose there is? [...] (MCCARTHY, 2006, p. 25)

Nessa passagem, observa-se uma inversão de atitudes entre os dois personagens configuradas na relação de prudência (segurança) em oposição ao sentimentalismo (risco). O pai possui a memória afetiva da sua infância e do mundo anterior ao medo, à ruína. Dessa forma, ao vislumbrar aquela que foi a sua casa enquanto criança, decide adentrá-la em busca de reviver memórias ternas e significativas na sua constituição enquanto ser humano. Na visão do filho, ao agir dessa forma, o pai torna-se irracional e imprudente, por não colocar a segurança dos dois em primeiro lugar ao decidir explorar, sem cautela, um ambiente que, anteriormente, carregava a ideia de proteção, mas que, nas atuais circunstâncias, é um ambiente incerto e obscuro, tal como todos os outros.

Nas obras, os ambientes e o espaço devastados dessa terra têm também uma ligação fundamental com o tempo da narrativa. Com base em uma análise da relação estético-criadora literária, observa-se que um ambiente, inserido em um determinado tempo, pode ser influenciador no desenvolvimento da narrativa. As obras em questão são ambientadas em um período em que não há mais marcações históricas e noções temporais, como é possível ver no trecho abaixo:

[...] Com a luz cinzenta ele acordou, deixou o garoto dormindo, caminhou pela estrada, agachou e estudou o país para o sul. Estéril, silencioso, sem Deus. Ele pensou que o mês seria outubro, mas não tinha certeza. Ele não mantinha uma agenda há anos [...] (MCCARTHY, 2007, p. 8).<sup>46</sup>

A luz, que é cinzenta assim como tudo o que está inserido neste contexto pós-apocalíptico, é a única forma de marcação temporal que os personagens possuem para se situar. No intervalo entre o despertar e o dormir, resta apenas o presente dramático e sofrido marcado pela luta para se permanecer vivo. Essa presentidade nada produz, é estéril e seca, é silenciosa, é sem vida e sem Deus e, por assim ser, ignora qualquer promessa de esperança e eternidade. Nessa estrada obscura, não há lugar para o futuro.

A agenda, que é símbolo de uma sociedade regida pelo trabalho, não tem mais utilidade neste tempo em que os valores, as formas de organização social, as instituições e tudo o que caracteriza a realidade conhecida foram destruídos. Estamos diante de uma sociedade sem regras e diante de um mundo devastado, em que o próprio modelo de civilização como conhecemos está completamente arruinado.

Não se trata apenas da ruína dos modelos de organização social do mundo, mas também de um tempo em que se percebe a ruína dos valores éticos e morais, que, como dito anteriormente, foram substituídos pela necessidade de sobreviver, pelo medo, o horror diante de

---

<sup>46</sup> [...] With the gray light he rose and left the boy sleeping and walked out the Road and squatted and studied the country to the south. Barren, silent, godless. He thought the month was October but he wasn't sure. He hadn't kept a calendar for years [...] (McCARTHY, 2006, p. 4)<sup>46</sup>

uma sociedade em pedaços. Tal contexto influi fortemente na maneira como os personagens agem no desenvolvimento da narrativa. De início, são seguidores dos princípios de moral e ética que regiam o mundo anterior ao evento apocalíptico, buscando, a todo instante, manterem-se firmes a esses princípios e seguirem a máxima que levam como regra: serem os *good guys*. Entretanto, em um mundo apocalíptico, os valores que regulam a vida social desapareceram: o que sucede aos sujeitos, principalmente ao pai, é um embrutecimento afetivo, moral, de caráter que implica unicamente na luta diária por manter-se vivo. “[...] a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem [...]” (AMORIM, 2006, p. 103), por isso mesmo, em um tempo sem instituições, leis ou organização, a existência produz um tipo de homem, cujo único sentido que encontra para si mesmo e o mundo é sobreviver.

Ao mesmo tempo, a cena em que os personagens encontram a casa de infância do pai é marcada por muita subjetividade, pois é, nesse instante, que o homem é retirado, por um breve momento, desse mundo visceral e desumano. Nesse momento, o pai entra em uma viagem temporal, introspectiva e imaginária, em que é levado, por meio das lembranças que a casa lhe fornece, a um passado em que prevaleciam sentimentos de amor, afeto e compaixão, por exemplo.

Nesse momento, a ambientação relacionada ao tempo se faz presente na narrativa, o ambiente (casa de infância) é imbuído de um processo de rememoração do personagem e os tempos passado e presente se fundem. Abaixo há a transcrição do trecho que narra o momento da entrada dos personagens na casa de infância do pai:

[...] Tiraram as mochilas e as deixaram no terraço, abriram caminho dando pontapés no lixo que havia na soleira da porta e entraram na cozinha. O menino segurava sua mão. **Mais ou menos como ele se lembrava.** Os cômodos vazios. Na salinha anexa à sala de jantar havia um catre de ferro vazio, uma mesa dobrável de metal. **A mesma grelha de ferro fundido na pequena lareira. Os lambris de madeira haviam desaparecido das paredes, deixando apenas as ripas do forro. Ficou parado ali, de pé. Tocou o polegar ba madeira pintada do revestimento os buracos das tachas com que havia prendido meis quarenta anos antes. Era aqui que festejávamos o Natal quando eu era garoto.** Ele se virou e olhou para o quintal abandonado. Um emaranhado de lilases mortos. A forma de uma cerca-viva. Em noites frias de inverno, quando a eletricidade tinha acabado por causa de uma tempestade, a gente se sentava diante do fogo aqui, eu e minhas irmãs, para fazer o dever de casa. O menino o observava. Observava formas que o solicitavam e que ele não podia ver. Devíamos ir, Papi. Sim, o homem disse. Mas não foi.

**Passaram pela sala de jantar onde os tijolos refratários da lareira estavam tão amarelos quanto no dia em que foram colocados porque a mãe dele não podia tolerar vê-los enegrecidos.** O piso estava empenado com a água da chuva. Na sala de estar os ossos de um animalzinho desmembrados e arrumados numa pilha. Possivelmente um gato. Um copo de vidro junto à porta. O menino agarrou sua mão. Subiram a escada e se viraram e seguiram pelo corredor. Pequenos cones de estuque úmidos no chão. A estrutura de madeira do teto exposta. **Ele parou na porta de seu quarto. Um pequeno espaço sob o telhado. Era aqui que eu dormia. Minha cama ficava encostada nesta parede. Durante milhares de noites para sonhar os sonhos da imaginação de uma criança, mundos ricos ou assustadores que talvez pudessem vir a se oferecer mas**

**nunca o que ia de fato. Ele abriu a porta do guarda-roupa meio que esperando encontrar as coisas da infância. A luz crua e fria do dia entrava pelo teto. Cinzenta como seu coração. [...]** (MCCARTHY, 2007, p. 25-26, grifos meus).<sup>47</sup>

Nos trechos em negrito, fica clara a visualização do processo de rememoração pelo qual o pai passa e que se dá mediante uma relação tempo-espço. Para Bachelard “[...] quando se sonha com a casa natal, na profundidade extrema do devaneio, participa-se desse calor primeiro, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores [...]” (BACHELAR, 1993, p. 202). No caso dessa passagem do livro, a imersão do pai no seu ambiente natal recupera, por meio da memória, o tempo passado, a sensação do amparo familiar, a infância com seus aspectos mais brandos que contrastam com os aspectos mais desolados e obscuros do presente e que se infiltram, involuntariamente, nas memórias do pai. No mesmo instante em que a casa ativa memórias do Natal em família, repletas de afeto e sentimentalismo, o pai, ao olhar para a janela, vislumbra o quintal abandonado, o mundo sem cor e sem vida; de forma semelhante, a mesma sala que aviva memórias da sua mãe, abriga a ossada de um animal. São esses contrastes entre passado e presente que trazem o pai, bem como o leitor, à tona para a realidade pós-apocalíptica.

A figura do filho, neste contexto, também exerce uma imagem contrastiva entre o mundo pré e pós-apocalíptico. Ao segurar a sua mão com medo e ao pedir para saírem daquele local, o garoto tenta tirar o pai da espécie de transe em que ele estava inserido por meio de suas memórias e tenta chama-lo de volta à realidade. Para o garoto, nada daquilo fazia sentido, a casa, os móveis, as memórias, pois eles não foram e nunca serão parte do seu mundo.

De forma geral, em *The Road*, os personagens, inseridos nesse mundo caótico, não possuem a capacidade de narrativizar sua própria experiência. Sem a possibilidade de marcação

---

<sup>47</sup> They slipped out of their backpacks and left them on the terrace and kicked their way through the trash on the porch and pushed into the kitchen. The boy held on to his hand. **All much as he'd remembered it.** The rooms empty. In the small room off the dining room there was a bare iron cot, a metal folding table. **The same cast iron coal grate in the small fireplace. The pine paneling was gone from the walls leaving just the furring strips. He stood there. He felt with his thumb in the painted wood of the mantle the pinholes from tacks that had held stockings forty years ago. This is where we used to have Christmas when I was a boy.** He turned and looked out at the waste of the yard. A tangle of dead lilac. The shape of a hedge. On cold winter nights when the electricity was out in a storm we would sit at the fire here, me and my sisters, doing our homework. The boy watched him. Watched shapes claiming him he could not see. We should go, Papa, he said. Yes, the man said. But he didn't. **They walked through the dining room where the firebrick in the hearth was as yellow as the day it was laid because his mother could not bear to see it blackened.** The floor buckled from the rainwater. In the living room the bones of a small animal dismembered and placed in a pile. Possibly a cat. A glass tumbler by the door. The boy gripped his hand. They went up the stairs and turned and went down the hallway. Small cones of damp plaster standing in the floor. The wooden lathes of the ceiling exposed. **He stood in the doorway to his room. A small space under the eaves. This is where I used to sleep. My cot was against this wall. In the nights in their thousands to dream the dreams of a child's imaginings, worlds rich or fearful such as might offer themselves but never the one to be. He pushed open the closet door half expecting to find his childhood things. Raw cold daylight fell through from the roof. Gray as his heart.** [...] (MCCARTHY, 2006, p. 26 e 27 – grifos meus)

temporal ocasionada pelo espaço pós-apocalíptico, o que resta a eles é sobreviver em um presente em ruínas, sem nenhum vislumbre de entendimento do que o passado significa e, muito menos, nenhuma capacidade de projetar visões futuras.

No processo de adaptação desta cena para o suporte fílmico, algumas modificações foram introduzidas e fizeram com que novos sentidos fossem acionados. De início, observa-se que, ao contrário do romance em que a cena aparece logo no início da narrativa, no filme, a cena aparece no meio da narrativa, logo após a cena em que os personagens adentram a casa dos canibais. Esse encontro com os canibais é extremamente perturbador para pai e filho e causa consequências psicológicas nos dois personagens. O filho, especificamente, fica bastante traumatizado e temeroso de tudo e todos. Esse trauma e medo do garoto explicaria o fato de, ao encontrarem a casa de infância do pai, ele apresentar resistência a adentrá-la. Ele prefere ficar na varanda, na frente de casa, sentado em uma cadeira de balanço, fazendo rabiscos com giz colorido em uma folha de papel.



*Na primeira cena, encontram-se pai e filho parados em frente à casa de infância do pai. Na segunda, o pai está em casa, sozinho, sentado no sofá, totalmente imerso nas memórias que o ambiente lar o ativa. Na última cena, por fim, encontra-se o filho, também sozinho, ao lado de fora da casa, representando sua desconexão com esse ambiente.*

Nesta passagem do enredo, o filme cria uma relação de causalidade entre o encontro com os canibais e o medo sentido pelo filho, relação essa não encontrada no romance. No caso do livro, o medo é, mesmo que de forma difusa, inerente ao filho, pelo fato de que o único mundo que o menino conheceu é esse mundo de violência e ameaças, que sugere uma vida de risco permanente.

Com a retirada do filho de cena, há um foco extremo no pai. Sozinho, na casa em que passou a sua infância, o pai rememora uma série de lembranças do seu passado. O pai emerge neste local e em todas as lembranças que o ambiente suscita. É, para ele, um breve momento de esquecimento do mundo real, pós- apocalíptico. O fato de o filho ter sido tirado de cena também contribui para essa imersão do pai em suas memórias, pois, na época em que morou nesta casa, o garoto não existia.

### **i. Porão da casa dos canibais: o submundo do inconsciente**

No decorrer da caminhada dos personagens pela estrada, eles encontram uma casa que, aparentemente, está vazia. Ao adentrarem esse local, o pai demonstra felicidade e esperança, pois o estoque de alimento que os dois possuíam estava acabando. O filho, por sua vez, estava bastante receoso e não queria ficar no local, mas, mesmo assim, os dois entram, pois, para o pai, naquela casa, eles poderiam encontrar suprimentos que os manteriam vivos por mais alguns dias. Em determinado momento da cena, o pai encontra, dentro desse ambiente, uma entrada, trancada, que dá passagem para o porão. Ele acredita que, se a entrada está trancada, é porque há, no seu interior, algo de valor. Ao descerem as escadas, encontram a cena mais terrível de toda a história: pessoas, mutiladas, mantidas em cativeiro para servirem de alimento para outros sobreviventes:

Ele começou a descer os degraus toscos de madeira. Enfiou a cabeça ali e acendeu o isqueiro e varreu a escuridão com a chama como se fosse uma oferenda. Frio e umidade. Um fedor terrível. O menino agarrado ao seu casaco. Ele podia ver a parte de uma parede de pedra. Chão de argila. Um velho colchão manchado de escuro. Ele se agachou e desceu mais um pouco e segurou a luz estendida. Amontoadas junto à parede estavam pessoas nuas, homens e mulheres, todos tentando se esconder, ocultando o rosto com as mãos. No colchão estava deitado um homem cujas pernas estavam faltando até a altura dos quadris e os cotos escuros e queimados. O cheio era hediondo.

Jesus, ele sussurrou.

Então, um a um eles se viraram e piscaram os olhos na luz fraca. Ajude-nos, eles sussurraram. Por favor, ajude-nos. (MCCARTHY, 2007, p. 95 e 95).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> [...] He started down the rough wooden steps. He ducked his head and then flicked the lighter and swung the flame out the darkness like na offering. Coldness and damp. An ungodly stench. The boy clutched at his coat. He could see part of a stone wall. Clay floor. Na old mattress darkly satined. He crouched and stepped down again and held out the light. Huddled against the back wall were naked people, male and female, all trying to hide, shielding their faces with their hands. In the bed was a man, whose legs gone to the hip and the stumps of them blackened and burnt. The smell was hideous. Jesus, he whispered.

Na nossa sociedade, o canibalismo não é cultural, pelo contrário, é considerado grotesco e repugnante. Nesse sentido, essa é uma das passagens que mais tiram o leitor/espectador da zona de conforto. Toda a cena é apresentada de forma complexa e com muitos detalhes. Durante todo o livro, há um marcante equilíbrio entre narração e descrição; nesta cena, entretanto, observa-se a ocorrência de poucas ações – os personagens não agem, nem mesmo para ajudar as pessoas trancadas no porão – e uma preferência narrativa pela descrição, o que faz o leitor penetrar por completo no universo obscuro do porão, bem como criar repugnância com relação ao canibalismo.

A descrição que dá início à cena é sinestésica e o narrador é muito assertivo ao acionar diferentes sentidos humanos – visão, olfato, tato, audição – e, dessa forma, guiar o leitor a vivenciar cada uma dessas sensações. Esse recurso traz uma atmosfera de tensão à cena, ao passo que são fornecidos fragmentos que compõem o ambiente como um todo antes de evidenciar de fato o que aquele lugar realmente esconde. Esses fragmentos metonímicos lançam luz aos aspectos mais repugnantes encontrados naquele ambiente: o cheiro horrendo, as manchas de sangue, o frio causado pela umidade, os pedidos de ajuda. Assim, o leitor é envolvido no conflito, o que pode lhe provocar diferentes sentimentos, tais como pena daquelas pessoas que, mantidas em cativeiro, servirão de alimentos para outros sobreviventes ou ainda agonia pela situação em que são mantidas dentro do porão. Além disso, há o medo de que pai e filho sejam pegos pelos canibais e, mais adiante, a angústia por acompanhar a fuga desesperada dos dois daquele ambiente.

Essa passagem ocorre na metade da narrativa. Até esse momento, os canibais ainda não haviam aparecido. Eles existem, os personagens sabem e há o medo iminente de encontrá-los. A presença concreta dos canibais carrega consigo inúmeros significados dentro do contexto do pós-apocalipse, a começar pelo entendimento de que não há mais nenhuma perspectiva de futuro, de expectativa de bem-estar material. O que resta aos sobreviventes nesse mundo está dado. Assim sendo, há, também, a representação de um excesso de realismo moral. Diante da falta de alimento e dos poucos recursos fornecidos por esse mundo e, assim, da presença sempre iminente da morte, o canibalismo torna-se uma prática possível.

O fato de esse momento ser ambientado dentro de um porão é bastante significativo para o desenvolvimento da narrativa. Em uma relação com a psicanálise, Bachelard define o porão como o espaço da irracionalidade, do inconsciente:

[...] em primeiro lugar é o ser *obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas.[...] No porão seres mais lentos se agitam, menos apressados, mais misteriosos [...] No porão, mesmo para um ser mais corajoso que o homem evocado por



Jung, a ‘racionalização’ é menos rápida e menos clara; não é nunca definitiva. [...] No porão há escuridão dia e noite. Mesmo com uma vela na mão, o homem vê as sombras dançarem na mulhara negra do porão [...] (BACHELARD, 1993, p. 209).

A fim de compreender efetivamente a relação entre o espaço porão e o inconsciente proposta pelo autor, faz-se necessário trazer a definição dos termos “consciente” e “inconsciente” para a psicanálise:

[...] o adjetivo *inconsciente* é por vezes usado para exprimir o conjunto dos conteúdos não presentes no campo efetivo da consciência, isto num sentido ‘descritivo’ e não ‘tópico’, quer dizer, sem se fazer discriminação entre os conteúdos dos sistemas pré-consciente e inconsciente. [...] (LAPLANCHE, 2001, p. 235).

[...] Consciência, no sentido descritivo, qualidade momentânea que caracteriza as percepções externas e internas no conjunto dos fenômenos psíquicos [...] Freud considera a consciência um dado da experiência individual que se oferece à intuição imediata, e não renova a sua descrição [...] A consciência não fornece mais do que uma visão lacunar dos nossos processos psíquicos, pois eles são na sua maioria inconscientes [...] (LAPLANCHE, 2001, p. 236).

A consciência é palpável, somos capazes de racionalizá-la e ter acesso pleno a ela. O inconsciente configura-se como o oposto da consciência, não permite fácil acesso e, para tanto, exige uma relação entre a representação e a coisa representada. Dessa forma, a relação que Bachelard faz entre o porão e o inconsciente se dá no sentido de que o porão é o lugar mais obscuro e menos acessado da casa, é nele em que é guardado tudo o que não se quer à mostra. Paralelamente, no inconsciente, ficam guardadas experiências, lembranças que, ou são traumáticas, ou não são aceitas socialmente. Assim, para não trazerem dor ao sujeito, ficam reprimidas. Em síntese, porão e inconsciente guardam o que não se quer à mostra.

Em *The Road*, então, a aproximação de sentidos entre porão e inconsciente faz-se evidente ao passo que é esse ambiente que esconde as pessoas mutiladas que servem de alimentos para os canibais. Na nossa sociedade, o canibalismo/antropofagia não existe como forma de subsistência, nenhuma cultura humana o faz, existe apenas como ato ritualístico, o que mostra que, em *The Road*, os personagens regridem à barbárie, é a representação da completa ruína dos valores morais, que beira por completo o limite da perversidade, é o último e derradeiro tabu ultrapassado nesse contexto pós-apocalíptico. Assim, tal ambiente ajuda a criar a atmosfera de obscuridade, incerteza, medo e suspense presente na cena, que representa a desagregação final da sociedade. É o fim de qualquer resíduo moral de civilidade. O homem é capaz de fazer qualquer coisa para a sobrevivência, nesse caso, até mesmo tornar-se canibal. É como se o próprio porão, lugar das profundezas obscuras, representasse o lado mais velado das pessoas, que fica, na maior parte do tempo, escondido, trancado, invisivelmente protegido pelo inconsciente, mas que está lá e pode aparecer em qualquer momento adverso.

Em uma relação metafórica com um iceberg, a nossa consciência corresponderia a sua

ponta, ao que está visível. À vista disso, quando pai e filho chegam à casa e deparam-se com a possibilidade de encontrar comida e abrigo, estamos diante do nível do que está aparente, então, da consciência. Ao adentrarem o porão e encontrarem as pessoas mutiladas e a concretude da presença dos canibais, estamos diante do inconsciente, da parte escondida do iceberg, das profundezas. Assim sendo, o inconsciente, o porão da casa guarda o que não é aceito pelos valores morais da sociedade pré-apocalíptica. O fato de aquelas pessoas – que simbolizam a concretização dos atos canibais – estarem trancadas, escondidas, sem acesso ao ambiente externo é bastante significativo, pois se relaciona ao fato de o nosso inconsciente ser protegido por nossas defesas.

Essa passagem pelo porão é um dos momentos mais significativos para o desenvolvimento da narrativa, é como um divisor de águas no que diz respeito à conduta dos personagens, principalmente do pai. Antes de se depararem com os canibais, pai e filho tentavam, em todas as situações, mesmo as mais adversas, manterem-se firmes aos seus princípios, baseados nas regras de convivência que regiam o mundo anterior ao apocalipse. O fato é que o encontro com os canibais, o vislumbre da obscuridade presente nesse porão traz os personagens para a realidade desse novo mundo, um mundo em que não há mais lugar para o altruísmo, em que o princípio da sobrevivência a qualquer custo é o que rege as atitudes das pessoas. O horror dos personagens diante da visão de pessoas mutiladas e da presença concreta dos canibais simboliza o que restou, dentro deles, dos valores do mundo anterior, em meio à tomada de consciência de que a barbárie existe.

Nessa passagem, o leitor/espectador observa claramente o impacto que esse momento tem na conduta dos personagens. O pai, por sua vez, deseja fugir o quanto antes do local, sem olhar para trás, visando apenas à sua sobrevivência e a de seu filho. Após essa cena, é perceptível que o pai entra em um processo de embrutecimento, pois começa a entender as regras que dominam o jogo desse novo mundo e percebe que os princípios que antes regiam a sociedade não fazem mais sentido nesse contexto. A partir disso, suas atitudes ficam muito mais racionais, objetivas, pautadas, unicamente, pelo princípio da sobrevivência, como ocorre na seguinte passagem:

[...] Olhe, Papai, o menino sussurrou.  
Estou vendo, o homem disse.  
O menino se virou e olhou para ele.  
Sei qual é a pergunta, o homem disse. A resposta é não.  
Qual é a pergunta?  
Se podemos ficar com ele. Não podemos.  
Eu sei.  
Você sabe.  
É.  
Está bem.  
Podemos dar mais alguma coisa para ele?  
Vamos ver como ele se sai com isto. [...]  
O que você quer dar a ele?

O que você acha que ele devia comer?  
Não acho que ele devia comer nada. (MCCARTHY, 2007, p. 136).<sup>49</sup>

[...] Pela manhã estavam parados na estrada e ele e o menino discutiam sobre o que dar ao velho. No fim ele não recebeu muita coisa. Algumas latas de vegetais e frutas [...] O velho arrumou as latas na mochila e amarrou as tiras. Você devia agradecer a ele, sabe, o homem disse. Eu não teria dado nada a você. (MCCARTHY, 2007, p.143).<sup>50</sup>

Nessa cena, pai e filho deparam-se com um senhor de idade, muito sujo e magro, de aspecto frágil, que caminha sozinho pela estrada, em estado bastante vulnerável. A imagem dessa personagem, por si só, já é capaz de ativar no leitor, assim como faz com o filho que quer ajudá-lo de alguma forma e quer mantê-lo por perto, um sentimento de compaixão com o idoso. Entretanto, o pai, quebrando com todas as expectativas, apresenta uma postura bastante firme, dura e egoísta perante esse senhor que é a própria representação da fragilidade. A maneira como essa cena foi construída, bem como a escolha do personagem idoso contribuem para a caracterização do processo de embrutecimento do pai. Em uma primeira análise, ao leitor/espectador surge a indagação: Como negar ajuda a alguém tão inofensivo e necessitado? Essa atitude do pai chama a atenção, ao passo que vai contra ao ideal dos “good guys” que ele pregava ao filho no início da narrativa. Por outro lado, demonstra que, com o passar dos acontecimentos e, principalmente, depois do horror vivenciado na casa dos canibais, o pai percebe que, neste novo mundo, não há a possibilidade de escolha entre ser bom ou não, há, simplesmente, a luta pela sobrevivência.

O filho, por outro lado, não passa por esse processo de embrutecimento. Dias após o encontro com os canibais, ele retoma o acontecido no seguinte diálogo com o pai:

[...] O menino ficou deitado com a cabeça no colo do homem. Depois de algum tempo disse: Eles vão matar aquelas pessoas, não vão?  
Sim.

---

<sup>49</sup> [...] Look, Papa, the boy whispered.  
I see, the man said.  
The boy turned and looked at him.  
I know what the question is, the man said. The answer is no.  
What's the question?  
Can we keep him. We cant.  
I know.  
You know.  
Yeah.  
All right.  
Can we give him something else?  
Let's see how he does with this. [...]  
What do you want to give him?  
What do you think he should have?  
I dont think he should have anything. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 164 - 165)

<sup>50</sup> [...] In the morning they stood in the road and he and the boy argued about what to gve the old man. In the end he didnt get much. Some cans of vegetables and of fruit. [...] The old man fitted the tins into his knapsack and fastened the straps. You should thank him you know, the man said. I wouldnt have given you anything. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 173)

Por que eles precisam fazer isso?  
Não sei.  
Vão comer elas?  
Não sei.  
Vão comer elas, não vão?  
Vão.  
E a gente não podia ajudar porque senão eles iam comer a gente também.  
Sim.  
E é por isso que a gente não podia ajudar.  
Sim.  
Está bem. (MCCARTHY, 2007, p. 106 e 107).<sup>51</sup>

Esse diálogo evidencia a tentativa do filho de se autoconvencer de que a atitude de não ajudarem as pessoas do porão foi a mais acertada. Isso, porque, percebe-se que, interiormente, ele acredita que deveriam ter feito algo por elas. Nota-se na narrativa que, independente da situação em que estão inseridos, o garoto continua firme no seu propósito de ser o “good guy” e de manter a esperança nas pessoas, em um mundo melhor, o que ele nomeia como o ato de “carregar a luz”. Entretanto, essa passagem pelo porão é muito traumática para o menino, causando um amedrontamento muito forte e uma sensação de insegurança muito latente, o que faz com que a sua relação de dependência pelo pai aumente significativamente, passando a apegar-se ainda mais à figura paterna como provedora da segurança.

No que diz respeito à adaptação fílmica, observa-se algumas mudanças no processo. No romance, conforme os personagens descem as escadas para o porão, o narrador descreve a presença de vários objetos estranhos no ambiente, mas o pai não dá importância a elas. A busca desesperada por comida e a irracionalidade causada pela fome não permitiram ao pai observar todos esses sinais mostrados e refletir sobre eles. Ao se deparem com pessoas dilaceradas, mutiladas que serviam de alimento para outras pessoas, o desespero toma conta dos personagens, que saem às pressas do local e escondem-se em meio a um campo que circunda a casa:

[...] O cheiro era hediondo.  
Jesus, ele sussurrou.  
Então um a um eles se viraram e piscaram os olhos na luz fraca. Ajude- nos, eles

---

<sup>51</sup> [...] The boy lay with his head in the man's lap. After a while he said: They're going to kill those people, aren't they?

Yes.  
Why do they have to do that?  
I dont know.  
Are they going to eat them, aren't they?  
I dont know.  
They are going to eat them, aren't they?  
Yes.  
And we couldnt help them because then they'd eat us too.  
Yes.  
And that's why we couldnt help them.  
Yes.  
Okay. (MCCARTHY, 2006, p. 127)

sussurraram. Por favor, ajude-nos.

Cristo, ele disse. Oh Cristo.

Ele se virou e agarrou o menino. Rápido, ele disse. Rápido.

Tinha deixado cair o isqueiro. Não havia tempo para procurar. Empurrou o menino escada acima. Ajude- nos, eles gritaram.

Rápido.

Um rosto barbado apareceu piscando os olhos ao pé da escada. Por favor, ele disse. Por favor.

Rápido. Pelo amor de Deus rápido.

Ele empurrou o menino pelo alçapão e ele caiu estatelado. Levantou-se e segurou a porta e deixou que ela batesse e se virou para segurar o menino, mas o menino tinha se levantado e estava dançando sua pequena dança de terror. Pelo amor de Deus venha, ele sibilou. Mas o menino estava apontando para a janela e quando ele olhou ficou gelado. Através do campo na direção da casa vinham quatro homens barbados e duas mulheres. Ele agarrou o menino pela mão. Cristo, ele disse. Corra. Corra. [...] (MCCARTHY, 2007, p. 94).<sup>52</sup>



*Momento do filme em que os personagens adentram o porão da casa e encontram as pessoas presas, que servirão de alimento aos canibais.*

No processo de adaptação, há um mecanismo usado pela direção do filme que merece especial destaque. Após adentrarem a casa e encontrarem o porão trancado, o pai, no desespero

---

<sup>52</sup> [...] Jesus, he whispered.

Then one by one they turned and blinked in the pitiful light. Help us, he whispered. Please, help us. Christ, he said. Oh Christ.

He turned and grabbed the boy. Hurry, he said. Hurry [...] (MCCARTHY, 2006, p. 110)

de destrancá-lo, sai com o filho da casa e os dois vão a um depósito externo de ferramentas. No livro, toda a descrição do ambiente e das ações da cena são narradas enfocadas pelo olhar do pai, como é percebido neste trecho:

[...] Empurraram a porta dos fundos e saíram, o menino pendurando-se nele. Ele enfiou o revólver no cinto e ficou parado olhando para o quintal. Havia um caminho de tijolos e o vulto torcido e mais parecendo arame do que outrora havia sido uma fileira de buxos. No quintal, havia um velho arado de ferro apoiado em pilares de tijolos empilhados e alguém tinha metido entre as barras um caldeirão de ferro fundido de 150 litros do tipo usado para cozinhar porcos. Debaxo dele havia as cinzas de uma fogueira e pequenas toras enegrecidas de madeira. Num dos lados uma pequena carroça com pneus de borracha. ***Todas essas coisas ele viu e não viu.*** [...] (MCCARTHY, 2007, p. 92- grifos meus)<sup>53</sup>

O trecho em negrito, na citação acima, configura-se como um desafio dentro do processo adaptativo, pois surge a dúvida: como adaptar a ideia de algo que “foi visto, mas, ao mesmo tempo, não foi visto”? Ideia essa que está bastante clara na forma como foi escrita e que é bastante importante para o desenvolvimento narrativo. Assim, a solução encontrada pela produção do filme foi bastante notória. Ao invés dar foco na visão do pai na descrição do ambiente, como acontece no romance, na adaptação, percebe-se o foco na visão do filho: utiliza-se uma filmagem em primeira pessoa, representando o olhar do garoto, que observa os objetos de tortura pelos quais passam, ele percebe que há algo fora do normal naquele ambiente, tenta avisar o pai, mas é em vão, pois o pai está obcecado, tentado abrir o porão, imaginando que encontraria alimentos naquele lugar.

---

<sup>53</sup> [...] They pushed out through the back door, the boy hanging on to him. He shoved the pistol in his belt and sood looking out over the Yard. There was a brick walkway and the twisted and wiry shape of what once had been a row of boxwoods. In the Yard was na old iron barrow propped up on piers of stacked brik and someone had wedged between the rails once used for rendering hogs. Underneath were the ashes of a fire and blackened billets of wood. Off to one side a small wagon with rubber tires. **All of these things he saw and did not see** [...] (MACCARTHY, 2006, p. 109 – grifos meus)



*A sequência de cenas acima representa o momento em que o garoto observa os estranhos objetos de, aparentemente, tortura que estão do lado de fora da casa. Após um close no seu rosto, a filmagem ocorre em primeira pessoa.*

No filme, essa passagem é desenvolvida e são adicionadas a ela ações que não aparecem no livro, o que garante um maior tempo dos personagens no ambiente e aumenta a atmosfera de suspense. Uma nova cena é adicionada e ocorre logo após a saída dos personagens do porão da casa. Se no livro, pai e filho saem correndo da casa e se escondem, no filme, eles ficam presos no banheiro do imóvel, no andar superior. Isso porque percebem os moradores chegando ao local pela porta frontal e não têm para onde correr. Essa cena é imbuída de muita tensão, haja vista os dois estarem encurralados, sem saída aparente. O pai, nesse momento, pega o revólver e o coloca na boca do filho, a ponto de preferir mata-lo e depois cometer suicídio a serem pegos e servirem de alimentos para os canibais. Entretanto, os personagens conseguem escapar da casa. Nessa cena, é retratada a ideia da morte como última saída. O que está presente não só em *The Road*, como também se configura em uma característica recorrente nas narrativas pós-apocalípticas.

A opção de fazer com que os personagens passem mais tempo neste ambiente traz consigo um aumento da atmosfera de suspense na cena. Neste caso, a ampliação narrativa contribui para a criação de um efeito típico do cinema que vai ao encontro das expectativas do público desse suporte, que está acostumado com a tensão narrativa. Esse caso de adição de cena nos coloca diante do próprio processo de adaptação, ou seja, cria-se um texto novo, com uma

nova perspectiva e com novos sentidos acionados.

#### **j. Safe room**

O ambiente em questão foi construído para servir de abrigo para situações de crise extrema. Além de apresentar segurança, pois é subterrâneo, o *safe room* guardava tudo aquilo que era necessário para a sobrevivência de algumas pessoas durante anos: alimentos dos mais variados tipos, produtos de higiene pessoal, roupas, agasalhos e, até mesmo, banheiro e água.

Momentos antes do encontro com esse ambiente, os personagens passavam por uma das situações mais degradáveis durante a narrativa: fome extrema, frio dilacerador e sentimento iminente de morte, “[...] começava a achar que a morte finalmente os alcançara e que eles deveriam encontrar um lugar para se esconder onde não fossem encontrados [...]” (MCCARTHY, 2007, p. 108) <sup>54</sup> e “[...] atravessando o gramado ele se sentiu quase prestes a desmaiar e teve que parar. Perguntou-se se seria por ter cheirado a gasolina. O menino o observava. Quantos dias até a morte? Dez? Não muito mais do que isso [...]” (MCCARTHY, 2007, p.112).<sup>55</sup> Nessa cena, a morte é convertida em um permanente horizonte de expectativa, ela se torna elemento presente, concreto, não é mais abstração, é quase palpável.

O abrigo é, em partes, como uma miragem que se apresenta como uma ilusão muito boa. Ao se deparar com esse local, o garoto demora a acreditar que ele é verdadeiro: “[...] Por que isso está aqui? O menino disse: é real? Oh, sim. É real [...]” (MCCARTHY, 2007, p. 116).<sup>56</sup> Entretanto, ao contrário da miragem, esse local realmente existe e representa, mesmo que fugaz e passageira, a esperança de continuar sobrevivendo, de ter o sentimento da morte afastado da mente dos personagens por mais um período de tempo.

No abrigo havia, nas palavras do pai, “[...] a riqueza de um mundo desaparecido [...]” (MCCARTHY, 2007, p.116). <sup>57</sup> Esse é o mais próximo que os personagens chegam, durante a narrativa, do mundo civilizado pré-apocalíptico. No livro, essa passagem é bastante detalhada e, mesmo sem a marcação temporal, o leitor tem a impressão de que os personagens tiveram uma estadia de, pelo menos, quatro dias no local. Além disso, a minúcia na descrição do ambiente leva à exaltação de cada mínimo detalhe, o que evidencia ao leitor o quanto o pai, principalmente, está aproveitando cada instante nesse local que, como ele sabe, é, mesmo que

---

<sup>54</sup> [...] He was beginning to think that death [...] was finally upon them and that they should find some place to hide where they would not be found. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 129)

<sup>55</sup> [...] crossing the grass he felt half faint and he had to stop. He wondered if it was from smelling the gasoline. The boy was watching him. How many days to death? Ten? Not so many more than that. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 133)

<sup>56</sup> [...] Why is this here? The boy said. Is it real? Oh, yes. It's real. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 139)

<sup>57</sup> [...] The richness of a vanished world [...] (MCCARTHY, 2006, p. 139)



contra a sua vontade mais genuína, passageiro.

O fato de o abrigo ser subterrâneo garante a esse ambiente a ideia de ser uma realidade paralela do mundo real. Nessa realidade paralela, há a possibilidade de escolher o que será servido no jantar, há talheres para não precisarem comer com as mãos, há, inclusive, o conforto de uma cama para dormir. Nesse contexto, o pai, por um lado, relembra sabores e sensações tão comuns ao mundo anterior ao evento e o filho, por outro lado, toma contato com esses sabores e sensações, ao passo que ele já nasceu inserido na realidade do pós- evento e todos esses “luxos” não fizeram parte da sua história

[...] Quando acordou novamente achou que a chuva tinha parado. Mas não foi isso o que o acordou. Ele tinha sido visitado num sonho por criaturas de um tipo que nunca tinha visto antes. Não falavam. Ele achou que tinham estado agachadas ao lado do seu catre enquanto dormia e que tinham escapulado quando ele acordou. Virou-se e olhou para o menino. Talvez compreendesse pela primeira vez que, para o menino, ele próprio era um alienígena. Um ser de um planeta que já não existia. Cujas histórias eram suspeitas. Ele não tinha como construir para o prazer da criança o mundo que tinha perdido sem construir também a perda e achava que talvez o menino soubesse disso melhor do que ele. Tentou se lembrar do sonho mas não conseguiu. Tudo o que restava era a sensação. Pensou que talvez eles tivessem vindo avisá-lo. De quê? De que ele não podia acender no coração da criança o que eram cinzas no seu próprio. Mesmo agora alguma parte dele desejava que nunca tivessem encontrado aquele refúgio. Alguma parte dele desejava que tudo tivesse terminado. [...] (MCCARTHY, 2007, p. 127 -128)<sup>58</sup>

É nesta passagem que o pai toma consciência de que, para o filho, ele é um desconhecido, de que ambos vivenciam a experiência de habitar o mesmo contexto pós-apocalíptico de maneiras bastante distintas. Assim sendo, aquilo que tem especial valor para o pai – e aqui relembramos a cena do encontro do pai com a casa de sua infância – para o filho pode ser vazio de significado. Em comum, os dois compartilham o sentimento de perda e a luta pela sobrevivência. A perda é experienciada pelo pai, em sua totalidade, de forma concreta, já que ele viveu o mundo anterior à ruína, conheceu tudo o que dele foi retirado. Para o filho, entretanto, essa perda é muito mais abstrata, haja vista que a oportunidade de viver tudo o que o mundo pré-apocalíptico poderia oferecer-lhe é o que dele foi retirado; em certa medida, o garoto não tem consciência de que a perda já o fez vítima. Para o menino, há apenas a concretização de um sentimento de medo da perda, ou seja, a única certeza que ele possui é a figura do pai e a segurança que ele lhe passa, diante disso, surge o amedrontamento em imaginar a sua ausência, a sua morte que, nessa

---

<sup>58</sup> [...] When he woke up again he thought the rain had stopped. But that wasnt what woke him. He'd been visited in a dream by creatures of a kind he'd never seen before. They did not speak. He thought that they'd been crouching by the side of his cot as he slept and then had skulked away on his awakening. He turned and looked at the boy. Maybe he understood for the first time that to the boy he was himself an alien. A being from a planet that no longer existed. The tales of which were suspect. He could not construct for the child's pleasure the world he'd lost without constructing the loss as well and he thought perhaps the child had known this better than he. He tried to remember the dream but he could not. All that was left was the felling of it. He thought perhaps they'd come to warn him. Of what? That he could not enkindle in the heart of the child what was ashes in his own. Even now some part of him wished they'd never found this refuge. Some part of him always wished it to be over. (MCCARTHY, 2006, p.153 – 154)

narrativa, parece sempre ser tão iminente.

Diante disso, torna-se evidente, então, a representação do *safe room* como algo paralelo à realidade presente e como uma esperança fugaz. A vontade do pai, expressa no trecho, de não ter encontrado esse ambiente representa uma característica muito presente nos contextos pós-apocalípticos, que é o fato de que o mundo pré-evento não mais existe e que tudo o que se relaciona a ele e que o faz lembra-lo se torna sofrimento e dor, devido à consciência de se saber ser algo inalcançável.

A grande esperança do leitor/ espectador das narrativas pós-apocalípticas, por sua vez, é pelo final feliz. Acompanhamos toda a história dos personagens, as suas lutas diárias por sobrevivência, nos condómos com os seus sofrimentos e sempre esperamos por um desfecho positivo. Isso acontece, porque somos acostumados com o fato de que, no desfecho de grande parte das narrativas que consumimos, esse final se faz presente e nos é, assim, passada a ideia de que, depois de muito sofrimento, a alegria e o alívio estarão ao nosso alcance. Entretanto, nas narrativas pós-apocalípticas, esse fechamento narrativo positivo não se faz presente e, sofrimento após sofrimento, a esperança da vitória e da alegria se esvai tanto nos personagens, quanto nos leitores/espectadores.

Acerca disso, em *The Road*, o *Safe Room* representa uma quebra de expectativa na narrativa, haja vista ser esse o ambiente em que aparece a última fagulha de esperança de um final feliz. É um local seguro, escondido, com um estoque imenso de alimentos, bebidas e produtos de higiene pessoal; tem cama, conforto, banheiro químico e água para banho. É a representação de um ambiente perfeito dentro de um contexto pós-apocalíptico. De início, no momento em que pai e filho encontram esse local, é apresentada a imagem de que esse final feliz existe e é palpável, está ao alcance dos personagens. Entretanto, a estadia do pai e do filho no *safe room* dura pouco. No livro, o pai decide que é melhor irem embora, pois, em sua visão, não é seguro ficar durante muito tempo em um único lugar. Na adaptação, a decisão de deixar o local se dá, pois os personagens escutam o latido de um cachorro e acreditam estarem sendo seguidos por outros sobreviventes.

Essa ideia da quebra de expectativa é muito bem representada na adaptação fílmica com a imagem da luz. No momento em que é mostrada ao espectador a primeira visão geral do ambiente interno, vemos uma lâmpada no centro da imagem que vai se apagando brevemente. Em *The Road*, sendo a luz a representação da esperança, nesta cena, a imagem da luz que se apaga reforça a ideia de que o local é uma esperança passageira.



*A sequência acima apresenta os primeiros momentos dos personagens no safe room, dando especial enfoque na descoberta da quantidade de alimentos ali estocados e na imagem da luz que se apaga, representando a esperança passageira.*

Neste ambiente, pai e filho têm, pela primeira vez na narrativa, a oportunidade de tomar banho com água quente em um ambiente limpo, de usar sabonete e shampoo, de cortar o cabelo, ações que são corriqueiras do cotidiano, mas que, no contexto em que os personagens estão inseridos, são raras. No momento do banho, o pai é descrito da seguinte forma: “[...] Esquelético e inundo e nu.” (MCCARTHY, 2007, p. 122)<sup>59</sup> Esses três adjetivos, colocados de forma encadeada e separados por ponto final do restante do texto, possibilita no imaginário do leitor a construção de um retrato bastante degradante da figura do pai. É como se reforçasse a imagem dos sobreviventes como os próprios mortos-vivos.

Assim, diante do exposto, surge a pergunta: como adaptar essa descrição do

---

<sup>59</sup> [...]Scrawny and filthy and naked. [...] (MCCARTHY, 2006, p. 146)

personagem que, por si só, já é bastante impactante e capaz de sensibilizar o leitor? A saída encontrada pelos produtores do filme foi imbuir a cena do banho de muito lirismo. Vemos o pai despido de roupa pela primeira vez no momento em que ele próprio se olha no espelho. Dessa forma, somos impactados de duas maneiras: uma por vermos a situação do pai com um corpo esquelético e por termos também a oportunidade de presenciarmos a sua própria reação ao ver o seu reflexo depois de tanto tempo. Além disso, o *close* na água imunda que sai dos personagens no momento do banho e escorre pelo ralo, nas unhas encardidas, nos cabelos sujos que são cortados contribuem para a construção desse teor sensível e, ao mesmo tempo, tocante da cena.

Assim como o porão da casa dos canibais, o abrigo também é subterrâneo, entretanto abrange simbologias bastante diferentes. Se o primeiro abriga a concretização de uma ameaça iminente aos personagens – o canibalismo –, o *safe room* é o ambiente que os defende de uma ameaça, logo não pode se apresentar como uma realidade duradoura, é transitório, como ocorre com todas as experiências vividas nesse mundo. Dessa maneira, esse ambiente representa e demonstra um ciclo em que os personagens dessas narrativas estão inseridos: momentos de desespero e iminência de morte, seguidos de momentos de alívio e respiro, sendo os primeiros mais frequentes que os segundos.

## Considerações Finais

Tendo como objeto de estudo o romance *The Road*, de Cormac McCarthy, e a sua adaptação fílmica homônima, esta pesquisa demonstrou as iminentes discussões e questionamentos acerca do processo de adaptação de uma obra. Neste trabalho, o foco de análise deu-se, com base na distinção proposta por Osman Lins (19976), nos elementos espaço e ambientação, verificando-se, desse modo, o quão contributivos são para o desenvolvimento da história narrada.

De início, apresentou-se um panorama histórico acerca do desenvolvimento das Teorias da Adaptação enquanto campo teórico. Se no surgimento desse campo de estudos, o foco de análise era em questões subjetivas, como, por exemplo, o quão fiel a adaptação é ao texto adaptado era à sua adaptação ou ainda às diversas tentativas de nomear o processo adaptativo – pautadas pela noção de fidelidade – hoje observa-se um olhar mais voltado às relações intertextuais e a todas as variáveis que permeiam o processo adaptativo, que vão desde os sentidos depreendidos do acréscimo, omissão ou transformação de cena e enredo, por exemplo, até mesmo às questões mercadológicas, como público, bilheteria, etc. Neste trabalho, então, foi estudado o processo de adaptação a partir do vetor romance → filme (Hattner, 2010), vetor esse bastante profícuo nos estudos da área. Apesar disso, não se perde de vista que, atualmente, cada vez mais, novos vetores de adaptação surgem.

Por termos como base, neste trabalho, as teorias contemporâneas dos estudos de Adaptação, a obra adaptada e sua adaptação são entendidas aqui como textos autônomos, mas que possuem relações de intertextualidade entre si. Dessa forma, a análise do processo adaptativo centrou-se nas relações intertextuais entre as obras analisadas e nas mudanças de sentido mais gerais ocorridas nesse processo, com atenção especial à análise dos elementos espaço e ambientação. Nas narrativas em estudo, entende-se que o espaço se configura como o macrocosmo da narrativa, os Estados Unidos da América, sendo que os ambientes se configuram como os microcosmos da narrativa: a casa de infância do pai, a casa dos canibais e o *safe room*.

*The Road* é um romance/filme de viagem e, por ser assim, os personagens estão em constante movimento. A experiência do deslocamento espacial quebra a linearidade narrativa, o que os insere em diferentes ambientes, entendidos como diferentes contextos potenciais de desenvolvimento narrativo, colocando-os diante de novos conjuntos de acontecimentos que, no caso de *The Road*, oferecem, em sua maioria, riscos a eles. Esses riscos iminentes a cada novo ambiente estão inseridos em um macroespaço pós-apocalíptico, um mundo devastado por um evento apocalíptico que dizimou grande parte da população, deixando apenas alguns sobreviventes. Dessa forma, tem-se uma sociedade em ruínas, cuja única lei vigente é a lei da sobrevivência.

Neste estudo, comprovou-se que os elementos narrativos acima citados são bastante significativos para o desenvolvimento do enredo e estão intrinsicamente ligados aos elementos tempo e personagens. Desse modo, cada novo ambiente pelo qual os personagens passam exerce uma profunda transformação psicológica neles e acaba por definir novos rumos – inesperados, na maior parte das vezes – à história.

Na análise do processo de adaptação, observou-se que, por meio das descrições e situações narradas, no romance, é dado maior enfoque ao elemento espaço, que é entendido como a fagulha geradora de conflitos na narrativa. Nesse caso, as personagens têm suas ações motivadas pelo contexto pós-apocalíptico. Na adaptação, por sua vez, observa-se, por meio dos tipos de filmagem utilizados, que, sem deixar de lado o elemento espaço, que possui bastante significado para o desenvolvimento da narrativa fílmica, é dado maior enfoque aos personagens, que são, nesse contexto, entendidos como os precursores de todos os conflitos.

Como já explicitado acima, além de configurar-se como uma narrativa de viagem, *The Road* é também uma narrativa pós-apocalíptica. A história se passa em um mundo que foi devastado por um evento, sendo poucos os que sobreviveram a ele. Além da ruína física do mundo, há a ruína de valores, da moralidade e da ética, sendo a lei da sobrevivência a única vigente nesse novo mundo. As narrativas pós-apocalípticas surgem na época da Guerra Fria, dado o medo iminente de uma possível guerra nuclear. Atualmente, observa-se uma vasta produção de obras acerca dessa temática, seja no campo da literatura ou mesmo do cinema. O estudo do pós-apocalipse, bem como das características recorrentes nas obras que tratam desse assunto, permitiu entendê-lo como um tema bastante crítico à atual situação em que o mundo se encontra, o que justifica a sua recorrência. Em meio a desastres ambientais de grande escala, crises sociais e políticas, torna-se evidente o medo acerca do futuro da sociedade e das consequências nocivas que tais situações trarão. Dessa forma, as obras pós-apocalípticas aparecem como um vislumbre de uma situação que saiu do controle.

Por fim, finalizo este trabalho com uma reflexão acerca da utilização das adaptações no contexto educacional. Diante da minha experiência em sala de aula, enquanto professora do Ensino Fundamental II, pude perceber que, na grande maioria dos casos, os alunos, ao terem contato com uma adaptação de uma obra literária canônica, interessam-se em larga medida por buscarem mais informações acerca da obra adaptada ou da autoria dessa obra, tal situação exemplifica o fato de que, em muitos casos, a adaptação lança luz ao texto adaptado. Assim, acredito ser esse um objeto de pesquisa bastante profícuo no campo das adaptações, mas que é, ainda hoje, pouco explorado.

Posto isso, a nossa intenção neste estudo foi demonstrar que, tanto o elemento narrativo espaço, como o próprio processo de adaptação abarcam diferentes possibilidades de análise. No primeiro caso, para além de funcionar apenas como cenário na narrativa, o espaço funciona, em muitas obras, como no caso de *The Road*, como fagulha geradora de conflitos. No que diz

respeito ao processo adaptativo, observam-se os mecanismos de relação entre textos, bem como os diferentes sentidos depreendidos desse processo. Dessa forma, comprovou-se que há uma intrínseca rede de significados que permeiam os textos em análise, seja de forma interna, com acontece no romance *The Road*, seja na relação dialógica entre a adaptação e o texto adaptado.

## Referências Bibliográficas

28 DAYS later. Direção de Danny Boyle e Toby James. Produção de Albert Sharpe, Andrew Macdonald, Kate Bulow, Kieran Breen e Robert How. Roteiro de Alex Garland. Interpretação de Cillian Murphy, Naomie Harris, Christopher Eccleston, Alex Palmer e Bindu De Stoppani. 20th Century Fox, 2003. 1 DVD (113), bilíngue: inglês e espanhol; legendado e dublado.

ABBADE, Mario. <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2016/05/18/mostra-traz-todos-os-filmes-de-george-romero-saiba-quem-e-o-pai-dos-zumbis.htm>. Acesso em 18.05.2017

AMORIN, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**/Beth Brait.. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95-114.

ANDREW, D. Adaptation. In: \_\_\_\_\_. **Concepts in Film Theory**. New York: Oxford University Press, 1984, p. 96-106.

BACCOLINI, R., MOYLAN, T. (Ed.) **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. London: Routledge, 2003.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993

BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Ozíris (Org.). **Espaço, literatura e cinema**. São Paulo: Todas as musas, 2014.

BARRICELLI, Jean-Pierre; GIBALDI, Joseph (Org.). **Interrelations of Literature**. New York: The Modern Language Association of America, 1983.

BEALE, Lewis. Picturing The Worst Happening: Picturing The Worst That Can Happen. **New York Times**, 7 Jul. 7 2002, p. 9.

BERNHEIMER, Charles (Ed.). **Comparative Literature in the Age of Multiculturalism**. London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

BLUESTONE, George. **Novels into Film**. Los Angeles: University of California Press, 1957

\_\_\_\_\_. The Problem of the Filmed Novel. **The Quaterly of Film, Radio and Television**, v. 11, n. 2, p. 171-180, Winter, 1956.

BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy**. New York: Infobase publishing, 2009.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BONANSINGA, Jay. **Robert Kirkman's The Walking Dead: Descent**. 2014

\_\_\_\_\_. **Robert Kirkman's The Walking Dead: Invasion**. 2015.

\_\_\_\_\_. **Robert Kirkman's The Walking Dead: Search and Destroy**. 2016

\_\_\_\_\_. **Robert Kirkman's The Walking Dead: Return to Woodbury**. 2017

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva. 2013

BROOKS, Max. **O guia de sobrevivência a zumbis: proteção total contra mortos-vivos**. Tradução: Amanda Orlando e Gabriela Fróes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. **Guerra mundial Z: uma história oral da guerra dos zumbis**. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de



Janeiro: Rocco, 2010.

BRUNEL, P.; PICHOS, CL.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CARTMELL, D., CORRIGAN, T.; WELAHAN, I. Introduction to Adaptation. *Adaptation*, Volume 1, Issue 1, 1, p.1-4, March 2008.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (Ed.). **Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text**. London: Routledge, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. Rio Grande de Sul: Unisinos, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2004

CORSI, Cícero Manzan. A espacialidade na constística de Colm Tóibín. **Revista de estética e semiótica**, Brasília, v.1, p. 1- 15, jul./dez. 2011

CRISTOFARO, Dileta de. The representational impasse of post-apocalyptic fiction: *The Pesthouse* by Jim Grace. **Saggi/ Ensayos/ Essais/ Essays**, n. 9, 2013.p. 66- 80.

DAWN OF the dead (ultimate edition). Direção de George A. Romero. Produção de Alfredo Cuomo, Claudio Argento, Donna Siegel e Richard P. Rubinstein. Roteiro de George A. Romero. Interpretação de David Emge, Ken Foree, Scott H. Reiniger, Gaylen Ross e David Crawford. Starz / Anchor Bay, 2004. 1 DVD (127 min), som original, legendado em espanhol.

DAY OF the dead. Direção de George A. Romero. Produção de David Ball, Ed Lammi, Richard P. Rubinstein e Salah M. Hassanein. Roteiro de George A. Romero. Interpretação de Lori Cardille, Terry Alexander, Joseph Pilato, Jarlath Conroy e Anthony Dileo Jr. Starz / Anchor Bay, 2004. 1 DVD (102 min), som original

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

KERMODE, Frank. **The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

GARCIA, Patricia (Org.). **Space and the postmodern Fantastic in Contemporary Literature**. New York: Routledge, 2015.

GRAINVILLE, Jean-Baptiste François Xavier Cousin de. **The Last Man**. Trans. Ian F. Clarke. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

GREER, John M. **A History of the End of Time: Apocalypse**. London: Quercus, 2012.

HARRIS, Peter James. The end of the world... again: apocalyptic visions on the London stage. In: III Congresso Internacional da ABRAPUI (Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês): Language and Literature in the Age of Technology, 2012. **Anais do III Congresso Internacional da ABRAPUI**. Florianópolis - SC, 2012.

HATTNER, Álvaro. Quem mexeu no meu texto: observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n.16, p.145-155, 2010.

\_\_\_\_\_. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da

adaptação. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.35-44, 2013.

HEFERNAN, Teresa. **Post-apocalyptic culture: modernism, postmodernism and the twentieth-century novel**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2008.

HICKS, Heather J. **The post-apocalyptic novel in the twenty-first century: modernity beyond savage**. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

I AM Legend. Direção de Francis Lawrence. Produção de Akiva Goldsman, Damon Maichel Gordon, David Heyman, James Lassiter, Neal H. Moritz. Interpretação de Alexander DiPersia, Alice Braga, Charlie Tahan, Dash Mihok, Emma Thompson, Marin Ireland, Will Smith. Estados Unidos da América. Warner Bros, 2007. 1 DVD (101 min).

KIRKMAN, Robert. **The Walking Dead – Volume 1: Days Gone Bye**. California: Image Comics, 2006.

KIRKMAN, Robert; BONANSINGA, Jay. **The Walking Dead: Rise of the Governor**. New York: St. Martin Press, 2011.

\_\_\_\_\_. **The Walking Dead: The Road to Woodbury**. New York: St. Martin Press, 2012

\_\_\_\_\_. **The Walking Dead: The Fall of the Governor Part One**. New York: St. Martin Press, 2013

\_\_\_\_\_. **The Walking Dead: The Fall of the Governor Part Two**. New York: St. Martin Press, 2014

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITCH, Thomas. *Adaptation Studies at a Crossroads*. **Adaptation**, v.1, n.1, p. 63-77, 2008.

\_\_\_\_\_. **Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007).

\_\_\_\_\_. Twelve Falacies in Contemporary Adaptation Theory. **Criticism**, Detroit, v.45, n.2, p. 149-171, 2003.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Dora Mara. **Cinema e montagem**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOUREIRO, Manel. **Apocalipse Z: o princípio do fim**. Tradução de Sandra Martha Dolinsky. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968. p. 43-94.

MCCARTHY, Cormac. **The Road**. New York: Vintage Books, 2006.

\_\_\_\_\_. **A estrada**. Trad. de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MOODY, David. **Autumn**. New York: Thomas Dunne Books, 2010.

NIGHT OF the living dead. Direção de George A. Romero. Produção de Karl Hardman e Russell

Streiner. Roteiro de George A. Romero e John A. Russo. Interpretação de Duane Jones, Judith O'Dea, Karl Hardman, Marilyn Eastman e Keith Wayne. Gaiam – Entertainment, 2001. 1DVD (96 min), som original.

SHAWN OF the dead. Direção de Edgar Wright. Produção de Nira Parl. Roteiro de Edgar Wright e Simon Pegg. Interpretação de Simon Pegg, Kate Ashfield, Lucy Davis, Nick Frost, Dylan Moran, Bill Nighy e Penelope Wilton. Universal Studios, 2004. 1 DVD (100 min), trilingue: inglês, francês e espanhol; dublado e legendado.

SHELLEY, Mary. **The Last Man**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

SOARES, Dionísio Oliveira. A literatura apocalíptica: o gênero como expressão. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 7, n.13, p. 99-113, dez. 2008

STAM, Robert. **Beyond fidelity: the dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, James (Ed.). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University, 2000. p. 54-76

\_\_\_\_\_. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THE BIBLE. **Authorized King James Version**. Ed. Robert Carroll and Stephen Prickett. Oxford: Oxford University Press, 1998.

THE BOOK of Eli. Direção de Albert Huges e Allen Hughes. Produção de Andrew A. Kosove, Broderick Johnson, David Valdes, Denzel Washington, Joel Silver, Susan Downey. Roteiro de Gary Whitta. Interpretação de Denzel Washington, Gary Oldman, Mila Kunis, Ray Stevenson, Al Goto. Silver Pictures Alcon Entertainment, 2010. 1 DVD (117 minutos).

THE RETURN of the living dead. Direção de Dan O'Bannon. Produção de Derek Gibson, Graham Henderson e John Daly. Roteiro de Dan O'Bannon, John A. Russo, Rudy Ricci e Russell Streiner. Interpretação de Clu Gulager, James Karen, Don Calfa, Thom Mathews e Beverly Randolph. MGM (Video & DVD), 2002. 1 DVD (91 min), som original.

THE ROAD. Direção: John Hillcoat. Produção de Nick Wechsler, Steve Schwarz, Paula Mae Schwatz, 2929 Productions. Intérpretes: Viggo Mortensen, Kodi Smit-McPhee, Michael K. Williams, Robert Duvall, Guy Pearce, Charlize Theron. Música: Nick Cave, Warren Ellis. Estados Unidos da América. Dimension Films, The Weinstein Company, 2009. 1 DVD (111 min.)

THE WALKING Dead. Direção de Frank Darabont. Produção de Frank Darabont. Roteiro de Frank Darabont. Interpretação de Andrew Lincoln, Jon Bernthal, Sarah Wayne Callies, Laurie Holden, Jeffrey DeMunn, Steven Yeun, Chandler Riggs, Norman Reedus, Lauren Cohan, Danai Gurira, Michael Rooker e David Morrissey. AMC and Anchor Bay Entertainment, 2011.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TUAN, Yi- Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

WALL-E. Direção de Andrew Stanton. Produção de Jim Morris. Roteiro de Andrew Stanton, Jim Reardon e Pete Docter. Interpretação de Bem Burt (voz), Andrew Stanton, Elisa Knight (voz), Jeff Garlin (voz). Disney Pixar, 2008. 1 DVD (98 minutos).

WORLD WAR Z. Direção Marc Forster. Produção de Brad Pitt, Dede Gardner, Ian Bryce, Jeremy Kleiner. Roteiro de Damon Lindelof, Drew Goddard, J. Michael Stracznsk, Matthew Michael Carnahan, Max Brooks. Interpretação de Brad Pitt, Meirelle Enos, Abigail Hargrove, David Morse, Fabrizio Zacharee Guido, James Ayling. Paramount Pictures, 2013. 1 DVD (115 minutos).

YAR, Majid. **Crime and the imaginary of disaster: post-apocalyptic fictions and the crises of social**

**order.** New York: Palgrave Macmillan, 2015.

