

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Letras

**LITERATURA E CINEMA: UMA LEITURA E INTERPRETAÇÃO DAS
PERSONAGENS DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E SANCHO
PANÇA COMO IMAGENS**

ITALO OSCAR RICCARDI LEÓN

Belo Horizonte

2015

Italo Oscar Riccardi León

**LLITERATURA E CINEMA: UMA LEITURA E INTERPRETAÇÃO
DAS PERSONAGENS DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E
SANCHO PANÇA COMO IMAGENS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal
de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de
Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Orientadora: Prof^a Dra. Sara Del Carmen Rojo de La Rosa

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

C419e.YI-I

León, Ítalo Oscar Riccardi.

Literatura e cinema [manuscrito] : uma leitura e interpretação das personagens de Dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança como imagens / Ítalo Oscar Riccardi León. – 2015.
145 f., enc.

Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de La Rosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 129-145.

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. – Engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha – Crítica e interpretação – Teses. 2. Kozintsev, Grigori, 1905-1973. – Teses. 3. Literatura e cinema – Teses. 4. Imagens – Interpretação – Teses. I. Rojo, Sara, 1955- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 863.3



Tese intitulada *Literatura e cinema: uma leitura e interpretação das personagens de Dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança como imagens*, de autoria do Doutorando ÍTALO OSCAR RICCARDI LEÓN, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof.ª Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcos de Carvalho - UNIFAL

Prof.ª Dra. Laurenny Aparecida Lourenço da Silva - UFAL

Prof. Rui Rothe Neves
Vice Diretor da Faculdade de Letras/UFMG
Portaria nº 2172 de 16/04/2014

Prof.ª Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 3 de dezembro de 2015.

Esta tese é dedicada a todos aqueles que, assim como eu, acreditam que Dom Quixote existe...

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho, de forma direta e indireta, contou com a colaboração e apoio de muitas pessoas próximas e queridas, e de outras que, infelizmente, já nos deixaram. Também teve o respaldo importante de instituições sem cuja anuência não teria sido possível realizá-lo. Agradecer nominalmente a todas elas seria uma tarefa quase impossível, mas, por meio destas linhas, desejo expressar meus agradecimentos sinceros pelas contribuições, sugestões e aportes, enfim, por tudo aquilo que permitiu que pudesse chegar até aqui, sendo possível tornar realidade o presente labor. De modo especial:

- À memória dos meus pais, familiares queridos e antepassados, que, embora ausentes, têm estado sempre presentes com seu amor, incentivando e fazendo-me seguir em frente.
- À minha amada família, esposa, filhas e genros, pelo apoio constante e amor incondicional, e à Bárbara, querida netinha.
- À memória dos Professores Carlos Ramírez Rojas (PUCV, Chile) e Irineu Hidalgo Sanches Filho (UNIVAP, Brasil), pela amizade profunda e conselhos sempre sábios e idôneos.
- À Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL-MG), instituição onde atuo como docente de ensino superior, especialmente à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG), pelo apoio e por acreditar no meu potencial.
- À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa concedida por meio do Programa Mineiro de Capacitação Docente (PMCD), sem a qual não teria sido possível desenvolver este trabalho.
- À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit), por suas exigências qualitativas amplamente reconhecidas no âmbito da formação superior brasileira.
- Ao Instituto de Ciências Humanas e Letras (ICHL) e aos colegas do Departamento de Letras (DL) da UNIFAL-MG, ao qual estou vinculado, pelo apoio e interesse.

- Ao Grupo de Pesquisa em Literatura, Linguagem e outros Saberes da UNIFAL-MG, por ter iniciado as primeiras reflexões literárias comparativas intertextuais na linha de pesquisa em Literatura e Cinema, que atualmente coordeno.
- Aos diversos discentes, meus estimados alunos, ao longo já de alguns anos, pela oportunidade da prática e constante reflexão científico-humanística, sem a qual este trabalho não seria completo.
- Aos estimados orientadores de meus primeiros trabalhos, Profa. Margarita Maria Etcharren Labarthe, Graduação/Licenciatura (PUCV) e, de forma especial, ao Prof. Vojislav Aleksandar Jovanovic, Mestrado (FE-USP), pelos ensinamentos adquiridos ao longo de suas orientações e trabalhos que, infelizmente, ficaram no meio do caminho.
- Aos que me iniciaram, de alguma maneira, na leitura prazenteira e apreciação do *Quixote*: minha avó materna, professores de castelhano do Colégio “Rubén Castro”, Prof. Eduardo Godoy Gallardo, Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso, (PUCV, Chile).
- À Profa. Maria Augusta da Costa Vieira (FFLCH/USP), particularmente, pelas suas gentis contribuições e aportes bibliográficos bem-vindos sobre o *Quixote*.
- À Profa. Sara Rojo, em caráter muito especial, por ter aceitado meu projeto e concordado com o desafio de orientar este trabalho com segurança, competência, determinação e valiosas sugestões.
- Ao *Quixote*, obra consagrada de Miguel de Cervantes Saavedra, e às suas inigualáveis figuras/personagens: o cavaleiro andante dom Quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança, pela singular oportunidade de poder ressignificar suas imagens no século XXI e no ano das comemorações dos 400 anos do lançamento da segunda parte da obra.

[...] podes dizer da história tudo o que te parecer, sem temer que te caluniem pelo mal nem te premiem pelo bem que dela disseres.

Miguel de Cervantes Saavedra

...E de algum modo Dom Quixote – além do fato de termos ficado um pouco mórbidos, todos têm sido sentimentais com respeito a ele – é essencialmente uma razão de êxtase. Sempre penso que uma das coisas felizes que aconteceram na minha vida é ter conhecido a Dom Quixote

Jorge Luis Borges

RESUMO

No âmbito das relações dialógicas comparativas intertextuais que permeiam as interfaces entre a literatura e o cinema, surgiu o interesse por estudar as figuras/personagens de Dom Quixote e Sancho Pança como imagens emblemáticas da obra clássica hispânica *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, e também na versão fílmica *Dom Quixote* do cineasta russo Gregory Kozintsev, realizada nos anos cinquenta, tendo como finalidade principal a indagação de um possível outro olhar que as possa ressignificar ao revisitá-las. Inicialmente, o trabalho discorre a respeito das aproximações da literatura e do cinema enquanto configurações de linguagem artística e, logo após, examina a imagem como representação visual e “forma de pensamento”, ideia última que objetiva, mais adiante, analisar e interpretar algumas imagens significativas de dom Quixote e Sancho Pança. Posteriormente, na procura de um referencial teórico-crítico válido e inédito que permita abordar as imagens de dom Quixote e Sancho Pança de uma perspectiva comparativa intertextual, foram consideradas as contribuições teóricas de Rancière e Didi-Huberman, cujas opções analíticas enfatizam a necessidade de outro regime estético contemporâneo na interpretação e leitura das imagens das obras artísticas inseridas nas proposições da literatura comparada e outras artes ou outros sistemas semióticos.

Palavras-Chave: Literatura, cinema, comparativismo, imagem, dom Quixote e Sancho Pança.

ABSTRACT

Within the intertextual comparative dialogic relations that permeate the correlations between literature and cinema, emerged the interest in studying figures/ characters of *don Quixote* and *Sancho Panza* as emblematic images of classical Hispanic work, *The ingenious nobleman Don Quixote de la Mancha* from Miguel de Cervantes, and also in the filmic version of *Don Quixote* from the Russian filmmaker Gregory Kozintsev held in the fifties, with the primary purpose of questioning another possible look that can give new meaning to revisit them. Initially, the work talks about the approaches of literature and cinema as artistic language settings, and, soon after, examines the image as a visual representation and "way of thinking", last idea that further aims to analyze and interpret some significant images of don Quixote and Sancho Panza. Later, searching for a valid and unpublished theoretical and critical framework that enables to address don Quixote and Sancho Panza images, from an intertextual comparative approach, were considered the theoretical contributions of Rancière and Didi-Huberman, whose analytical perspectives emphasize the need for another contemporary aesthetic regime in the interpretation and reading of images from artworks inserted in the compared literature propositions and other arts or other semiotic systems.

Keywords: Literature, cinema, comparativism, image, don Quixote and Sancho Panza.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 – A LITERATURA E O CINEMA COMO INTERAÇÕES DE LINGUAGEM	25
1. 1 – Da literatura para o cinema.....	25
1. 2 – A adaptação cinematográfica.....	37
1. 3 – A imagem na literatura e no cinema.....	46
2 – A IMAGEM EM <i>DOM QUIXOTE DE LA MANCHA</i> E FILME <i>DOM QUIXOTE</i>	61
2. 1 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança na obra literária.....	61
2. 2 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança no cinema.....	71
2. 3 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança no filme <i>Dom Quixote</i>	77
2. 4 – A imagem de dom Quixote e as relações intertextuais comparativas.....	82
3 – LEITURA E ANÁLISE DA IMAGEM DE DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA NA PERSPECTIVA DE DIDI-HUBERMAN E RANCIÈRE	89
3. 1 – Considerações sobre a imagem.....	89
3. 2 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança sob o olhar crítico de Didi-Huberman.....	100
3. 3 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança sob o olhar crítico de Rancière.....	105
3. 4 – Uma nova proposta inovadora de leitura da imagem de dom Quixote e Sancho Pança na contemporaneidade?.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

No contexto aprazível e promissor de aproximações, confluências e relações comparativas intertextuais entre a literatura e o cinema, surgiu o interesse por estudar e pesquisar as emblemáticas personagens de Dom Quixote e Sancho Pança como imagens da obra clássica literária *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*¹, texto consagrado do escritor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra – publicado no início do século XVII – e também as imagens de ambas as personagens em uma das versões adaptadas para o cinema do romance cervantino, intitulada *Dom Quixote* (1957) do cineasta russo Gregory Kozintsev².

A obra *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* ou simplesmente cognominada de *Quixote*, para referir-se a ela ao longo deste trabalho, se delineia como sendo a primeira grande novela da modernidade³ concebida como uma paródia dos livros de cavalaria e considerada uma obra monumental que, em sua totalidade, está constituída por 126 capítulos, sendo 52 da primeira parte, publicada em 1605, e 74 da segunda parte, divulgada em 1615. Segundo Antônio Roberto Esteves, trata-se de uma das obras mais traduzidas do planeta, depois da Bíblia, e, apesar das limitações em manter dados estatísticos atualizados, acredita-se que o *Quixote* conte hoje com cerca de 500 edições em sua língua original e mais de mil nas mais de setenta línguas a que já foi traduzido⁴. Transformou-se na

¹ Esclarecemos que, no desenvolvimento deste trabalho, foi utilizado, como consulta e referência, o texto original em espanhol da Real Academia Espanhola e Associação de Academias da Língua Espanhola (2004, 1249 p.) publicado por ocasião do IV Centenário da edição da primeira parte da obra (1605-2005) e, também, a versão traduzida para o português por Sérgio Molina (Ed. 34, 2012b, v 1 e 2., 1457 p.), uma das diversas traduções recomendadas por especialistas da obra cervantina no Brasil, cujo texto se encontra disponível em nosso meio.

² A versão adaptada de Kozintsev foi filmada nas planícies da Criméia e teve como protagonista o ator Nikolai Tcherkassov no papel de Dom Quixote de la Mancha e de Yuri Tolubéyev na interpretação de Sancho Pança. Na direção artística e no *design* da produção, assim como na configuração das personagens, houve o assessoramento fílmico e estético do escultor Alberto Sánchez, um exilado republicano espanhol que viveu na ex-república soviética.

³ Em geral, a modernidade costuma ser entendida como um período histórico, um movimento, um costume de vida, uma organização social e/ou uma visão de mundo que surgiu na Europa a partir do século XVII e se caracterizou, de forma ampla, pela ruptura da tradição do pensamento medieval e pelo livre uso da razão, cuja influência invadiu o ideário europeu com repercussões no pensamento filosófico, cultural e artístico da sociedade ocidental desse período, a qual começou a valorizar mais a autonomia do indivíduo para seguir por si próprio o seu destino.

⁴ A título de um novo aporte, vale considerar aqui as contribuições recentes da pesquisadora e tradutora Vibha Maurya (Universidade de Nova Déli, Índia) que, ao fazer o lançamento oficial da segunda parte do *Quixote* na língua híndi, durante o IX Congresso Internacional da Associação de Cervantistas (IX CINDAC) – realizado de 29/06 a 03/07 de 2015 na Universidade de São Paulo-USP, a que o autor deste trabalho teve oportunidade de assistir –, destacou a enorme potencialidade de leitura de outros milhares de novos leitores da obra nessa língua, assim como a recepção ou acolhida de versões atuais traduzidas para a língua árabe, além dos outros espaços que o *Quixote* tem conquistado na contemporaneidade, incluindo o Brasil.

obra mais conhecida da literatura espanhola e em uma das mais importantes da literatura universal e, assim popular, teve uma infinidade de diferentes leituras⁵.

As personagens dom Quixote e Sancho Pança adquiriram, com o passar do tempo, uma projeção de caráter universal ocasionada pela recepção da obra cujo texto se caracteriza, principalmente, por uma narrativa engenhosa entretecida por traços paródicos, cômicos e irônicos, bem como por um enredo profuso de diálogos habilidosos e peripécias grotescas das personagens que desenrolam diversas ações que refletem, no caso de Dom Quixote, aspectos de uma loucura visível ou perceptível. Na trajetória de ambas as figuras, em função das observações da crítica exegética e visão romântica, foram percebidas, também, como a luta constante entre a realidade e a razão, por uma parte, e a imaginação e o desejo ideal, por outra, o que provocou interpretações diferentes derivadas da sua leitura⁶.

⁵ ESTEVES. In: TROUCHE; REIS, 2005, p. 138.

⁶ Embora não seja foco de análise o estudo sobre as diferentes leituras das personagens de Dom Quixote e Sancho Pança ou do *Quixote*, enquanto um clássico da literatura universal, somente para termos uma ideia da sua amplitude e da diversidade de enfoques, propostas e/ou correntes críticas a respeito da sua leitura e interpretação, vale conferir a síntese esclarecedora apresentada por Anthony Close, destacado estudioso da obra cervantina que, em um artigo intitulado *As interpretações do Quixote (Las interpretaciones del Quijote)*, 1998, p.5, tradução nossa), apontou o seguinte: “A partir de 1925 as tendências dominantes da crítica do *Quixote* se poderiam esquematizar considerando os seguintes rótulos: 1) o perspectivismo (Spitzer, Riley, Mia Gerhard); 2) a crítica existencialista (Castro, Gilman, Durán, Rosales); 3) a narratologia ou socio-antropologia (Redondo, Joly, Moner, Segre); 4) a estilística e aproximações afins (Hatzfeld, Spitzer, Casaldueiro, Rosenblat); 5) a investigação das fontes do pensamento cervantino, sobretudo em seu aspecto «dissidente» (Bataillon, Vilanova, Márquez Villanueva, Forcione, Maravall); 6) um grupo de críticos que se opõe, desde pontos de vista diversos, ao impulso modernizante que manifesta *O pensamento de Cervantes* (Auerbach, Parker, Otis H. Green, Riquer, Russell, Close). Além do mais, há outras correntes críticas que provêm de tradições antigas, ainda que sejam renovadas à luz de críticos modernos: a investigação da atitude de Cervantes perante a tradição cavaleiresca (Murillo, Williamson, Eisenberg); o estudo dos «erros» do *Quixote* (Stagg, Flores) ou de sua língua (Amado Alonso, Rosenblat); a biografia de Cervantes (McKendrick, Canavaggio). Como a maioria destes críticos pressupõe que Cervantes inaugurou a novela moderna, têm o costume de inspirar-se nos estudos globais sobre o mencionado gênero ou em obras de teoria literária que tratam sobre o tema. Refiro-me aos trabalhos de Ortega, Lukács, Bakhtin, Robert Alter, Wayne Booth, Trilling, Levin, René Girard, Northrop Frye, Marthe Robert, Foucault, Genette, Segre... O impacto deste grande corpo de pensamento teórico ou sintético, enriquecido por Freud, Jung, o estruturalismo francês e, em anos recentes, as correntes pós-modernistas (Derrida, Barthes, Kristeva, etc.) aumentou de maneira notável desde 1975, sobretudo nos Estados Unidos.” [“A partir de 1925 las tendencias dominantes de la crítica del Quijote podrían esquematizarse bajo las siguientes etiquetas: 1) el perspectivismo (Spitzer, Riley, Mia Gerhard); 2) la crítica existencialista (Castro, Gilman, Durán, Rosales); 3) la narratología o socio-antropología (Redondo, Joly, Moner, Segre); 4) la estilística y aproximaciones afines (Hatzfeld, Spitzer, Casaldueiro, Rosenblat); 5) la investigación de las fuentes del pensamiento cervantino, sobre todo en su aspecto «disidente» (Bataillon, Vilanova, Márquez Villanueva, Forcione, Maravall); 6) un grupo de críticos que se opone, desde puntos de vista diversos, al impulso modernizante que manifiesta *El pensamiento de Cervantes* (Auerbach, Parker, Otis H. Green, Riquer, Russell, Close). Hay, además, otras corrientes críticas que se derivan de tradiciones antiguas, aunque las renueven a la luz de supuestos críticos modernos: la investigación de la actitud de Cervantes ante la tradición caballerescas (Murillo, Williamson, Eisenberg); el estudio de los «errores» del Quijote (Stagg, Flores) o de su lengua (Amado Alonso, Rosenblat); la biografía de Cervantes (McKendrick, Canavaggio). Como la mayoría de estos críticos presupone que Cervantes ha inaugurado la novela moderna, se suelen inspirar en los estudios globales sobre dicho género o en obras de teoría literaria que versan sobre el tema. Me refiero a trabajos de Ortega, Lukács, Bajtin, Robert Alter, Wayne Booth, Trilling, Levin, René Girard, Northrop Frye, Marthe Robert, Foucault, Genette, Segre... El impacto de este ingente cuerpo de pensamiento teórico o sintético, enriquecido por Freud, Jung, el estructuralismo francés y, en años recientes, las corrientes postmodernistas (Derrida, Barthes, Kristeva, etc.) ha aumentado de manera notable

Maria Augusta da Costa Vieira esclarece que uma das consequências da diversidade como objeto de análise no olhar comparativista – abordagem de nosso interesse –, foi a de que a leitura dos grandes textos da literatura deixou de ser uma única interpretação adequada, considerando que esse tipo de investigação se inseriu no conjunto de estudos voltados para a intertextualidade que, no caso do *Quixote*, peculiarmente, permeia a noção de recepção compreendida em um sentido amplo e que engloba não apenas textos literários, mas também outras linguagens que se pautaram pela obra de Cervantes, a qual seduziu uma multiplicidade de linguagens, não apenas no âmbito literário, mas também no campo da música, pintura, escultura, cinema, artes gráficas, etc.,⁷ o que veio confirmar, ainda mais nossa opção pelo filme escolhido e, conseqüentemente, o interesse pelo estudo das relações comparativas intertextuais entre a literatura e o cinema.

É muito importante considerar noção de recepção aludida pela professora Maria Augusta, na medida em que abre novas possibilidades de um olhar estético para a literatura; isto é, para a leitura da obra literária e, de modo conseqüente, também para o universo de outras linguagens – como é o nosso caso – permitindo o estabelecimento de outros processos de interações dialógicas na recepção da obra. Deste modo, podemos adiantar que a leitura e interpretação ocuparão um valor de destaque na perspectiva de nossa análise.

Ao se cogitarem possibilidades de leitura e interpretação advindas da natureza do enfoque proposto, de caráter comparativo e intertextual voltado à literatura e outros sistemas semióticos, consideraremos a presença dos *modos de ver* ou *de ler* na medida em que o humano, como aponta Paulo Bauler, nada observa de novo que não busque interpretar, ou seja, elaborar uma interpretação fenomenológica ou mesmo sensível para o objeto observado⁸, aspecto relevante ao longo deste trabalho, ressaltando que, ao se produzirem leituras dialógicas entre textos literários e filmes, de acordo com Glória Maria Palma, o conceito de

desde 1975, majormente em Estados Unidos.”] Por outra parte, ainda podemos complementar, mesmo que seja de maneira sucinta, outras vertentes do estudo do *Quixote* advindas do contexto literário do hispanismo brasileiro, onde existem diversos trabalhos, reflexões e até obras literárias de ficção da presença do *Quixote* que podem ser encabeçados por Olavo Bilac (Cf. *Don Quijote*, ensaio inserido nas “Conferências Literárias”, 1906, 149 p.); Monteiro Lobato (Cf. *Dom Quixote das crianças*, 1936); José Lins do Rêgo (Cf. *Fogo Morto*, 1943), entre outros autores destacados. Pela sua relevância, também se faz necessário considerar os estudos e trabalhos da Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira (FFLCH – USP), pesquisadora brasileira cervantista e estudiosa da obra (Cf. *O Dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*, 1998, 184 p.; *A letra e os caminhos*, 2006, 354 p.; *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes*, 2012, 264 p.) e os trabalhos de outros pesquisadores brasileiros que integram a Associação Brasileira de Hispanistas – ABH (Cf. *Dom Quixote: Utopias*, 2005, 206 p.).

⁷ VIEIRA, 2012a, p. 69.

⁸ BAULER. In: YUNES, 2013, p. 18.

leitura se amplia, redimensionando a função do sujeito-leitor, que dinamiza as formas de aquisição dos conhecimentos literários que passam a percorrer um caminho interdisciplinar⁹.

Também cabe destacar que, ao se terem já comemorado mais de quatrocentos anos do lançamento do *Quixote*, e em função das incontáveis edições e reedições da obra original, versões para o teatro, o cinema, interpretações pictóricas, esculturas, charges, quadrinhos, etc., há quem pense no *Quixote*, como enfatiza Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento, como uma obra difícil, leitura para iniciados, um mundo denso e complexo a que somente leitores privilegiados teriam acesso, sem se perceber que o *Quixote* – como a autora ressalta – não foi escrito para eruditos, mas para os milhões de leitores comuns que o livro tem conquistado desde que foi publicado, provavelmente leitores seduzidos pelo fascinante universo criado nas páginas de ficção traçadas pela engenhosidade cervantina¹⁰.

Já a adaptação do *Quixote* para o cinema representa, de modo evidente, uma aproximação e interação entre as linguagens literária e cinematográfica e, ao mesmo tempo, um encontro instigante e sedutor da literatura com o cinema. Do mesmo modo que na obra cervantina os protagonistas dialogam e viajam juntos enfrentando inimigos, desfazendo agravos e tentando corrigir abusos, conforme o desenrolar do enredo e a recepção do leitor, no cinema elas são recriadas de modo correlato como personagens por meio da linguagem narrativa do filme, de maneira que, ao se deslocarem pelo contexto cinematográfico delineado, dom Quixote e Sancho Pança fazem esvoaçar também a fantasia e o imaginário do leitor/receptor.

No caso da adaptação do filme de Kozintsev é pertinente destacar, *a priori*, que o cineasta introduziu no filme algumas modificações em relação ao enredo e à visão do texto original, conforme apontaremos mais adiante, mas sem que por isso a obra tenha perdido seu caráter de referencialidade ou de universalidade, assim como, também, sua correlação e similitude em relação à célebre dupla de personagens que foi projetada na tela e os outros elementos análogos, como a caracterização das mesmas, o contexto histórico, o conteúdo e o protagonismo, aspectos chaves que permitem esboçar aproximações e estabelecer relações comparativas intertextuais entre a literatura e o cinema, além do reconhecimento do filme de Kozintsev, pela crítica especializada, como sendo uma das adaptações “razoáveis” ou “plausíveis” do romance para o cinema¹¹.

⁹ PALMA, 2004, p.12.

¹⁰ NASCIMENTO. In: TROUCHE; REIS, op. cit., p. 122.

¹¹ Existem vários referenciais críticos importantes que consideram o filme de Kozintsev como uma adaptação cinematográfica “razoável” ou “plausível” da literatura para o cinema, embora tenham especificidades e formas

Por outro lado, embora considerar uma adaptação “razoável” ou “plausível” da literatura para o cinema possa gerar uma discussão conceitual polêmica em relação à precisão de sua leitura no sentido de discutir o que seria ou se entenderia por esse tipo de adaptação da obra literária para a tela de cinema, em nosso caso, trata-se de uma história ou enredo cujo elemento comum e estruturador das duas formas de linguagens – e cujo foco são as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens – desempenham um papel chave na configuração e interpretação do sentido que é amalgamado pelo aspecto de narratividade¹² e, ao mesmo tempo, oferece amplas condições de leitura e de interpretação, permitindo entrecruzamentos comparativos intertextuais significativos por meio das personagens que interagem no universo da ficção, em conformidade com as fronteiras da palavra escrita e a proposta da versão adaptada para o cinema que, por mais “razoável” ou “plausível” que seja, mesmo mantendo relações de fidelidade com respeito ao texto original, dificilmente ocupará o lugar da obra literária ou representará uma cópia fidedigna do texto em toda sua complexidade.

À vista disso, sustentamos que, ao comparar uma obra literária e uma versão cinematográfica, a interação gerada entre ambas as linguagens não se pode conceber no sentido de considerar que a adaptação cinematográfica seja uma espécie de “versão romanceada de um filme”, como empiricamente se poderia pensar. Há pontos de contato ou interseções relevantes entre a literatura e o cinema, mas esse fato não significa que a versão cinematográfica represente uma “cópia fiel” da obra literária ou que, ao se comparar, exista um caráter de “imitação” por parte do roteiro fílmico. Portanto, exigir fidelidade de forma absoluta ou total da literatura para o cinema, ou vice-versa, seria um equívoco elementar, como enfatiza Randal Johnson:

distintas para abordá-lo, mas que se complementam (Cf. EGIDO, *Los rostros de Don Quijote*, 2004, p. 137-158; STAM, *A literatura através do cinema*, 2008, p. 65-70; HEREDERO, *Espejos entre ficciones – El cine y el Quijote*, 2009, p. 201-215 e ILLÁN, *Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurcherski*, 2012, p. 6-12).

¹² “Efectivamente, a narrativa é um lugar codificado onde uma história é redimensionada temporal e espacialmente e onde os eventos e as ações são submetidas à alquimia da linguagem a fim de se tornarem em objetos estéticos. Em última análise, a narratividade exerce uma força modalizante na narrativa que a conduz a uma integração histórico-social. Por isso, os textos das diferentes épocas foram lidos diversamente através da história e pelas diferentes classes sociais, podendo dizer-se que a narratividade de cada texto determinará a sua recepção pelo variado público. Neste contexto, a narratividade está numa relação directa com o receptor, pois é nele que se irá realizar o fenómeno estético da arte em geral, donde se pode considerar que a narratividade ocupa uma posição funcional na narrativa e é o processo pelo qual o receptor constrói activamente a história a partir da matéria narrativa fornecida pelo meio narrativo. Este fenómeno tem sido observado em todas as eras e não se limita aos textos narrativos literários, podemos verificá-lo no cinema, na banda desenhada e em todas as outras formas de expressão artística aos quais o conceito de narrativa pode ser aplicado. [...] a narratividade deve ser entendida como uma qualidade do discurso reconstrutor desse universo e ser actualizada pelo processo da leitura.” (ALVES. In: CEIA, 2010, não paginado).

A insistência na “fidelidade” – que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras. A diferença básica entre os dois meios não se reduz, portanto, à diferença entre a linguagem escrita e a imagem visual, como se costuma dizer. Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura não consegue fazer o que um filme faz.¹³

Se o cinema constitui outra linguagem como sistema de expressão artística, mesmo que esteja conectado de forma intrínseca ou mantenha relações de aproximação com a literatura, a adaptação cinematográfica corresponderá a uma obra diferente por excelência. Desta maneira, a versão fílmica se pode considerar uma nova obra com peculiaridades que a aproximam da linguagem literária, até pela maneira de utilizar alguns recursos estilísticos, mas que, na sua configuração como forma artística, sempre será diferente do texto que a originou.

No caso do *Quixote* de Kozintsev, por meio de uma adaptação apurada do seu roteiro fílmico, o cineasta condensou os episódios mais conhecidos da obra literária na tela e configurou, também, a imagem de dom Quixote como um cavaleiro andante, imbuído de ideais cavaleirescos e na companhia do seu escudeiro – assim como na obra – procurando lutar contra inimigos, enfrentar abusos e ultrajes diversos; no entanto, na versão cinematográfica, a personagem principal se envolve em confrontos de classes sociais e demonstra que sabe confraternizar com camponeses e desfavorecidos, sendo mesmo capaz de se misturar com eles na roça e manter contato com a natureza¹⁴.

O foco de nosso estudo está centrado na leitura e interpretação das personagens de dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança concebidas como imagens advindas do texto cervantino, o *Quixote* – primeira e segunda parte –, e uma das suas versões adaptadas ao cinema, o filme escolhido de Kozintsev. Contudo, esclarecemos que o objetivo principal do trabalho é propor um possível novo olhar ou outra leitura que possa ressignificar essas renomadas personagens enquanto imagens ao revisitar o texto clássico e uma de suas versões

¹³ JOHNSON. In: PELLEGRINI (et al.), 2003, p. 42.

¹⁴ Para um maior conhecimento, interesse e/ou pormenores da adaptação fílmica de Kozintsev, sugerimos conferir, as páginas de 108 até 114 deste trabalho.

cinematográficas. Gustavo Bernardo considera que a personagem dom Quixote tem sido reduzida a uma de duas identidades: ora um idealista que combate as injustiças, ora um louco que quer a todo custo se tornar um personagem literário, e ainda ambas as feições ou até outras tantas ao mesmo tempo, porque a personagem pode ser, também, herói, palhaço, sábio e santo. Contudo, o autor reconhece que dom Quixote – assim como nós – veio para confundir e fazer pensar, considerando que, seja sua presença na literatura como no cinema, nenhuma das facetas dá conta da totalidade da sua personalidade e verdade¹⁵.

Na procura dessa nova proposta de leitura e de um referencial teórico-crítico válido que permitisse abordar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança apercebidas como imagens na literatura e no cinema, e considerando que a obra e suas adaptações cinematográficas têm sido alvo de diversos estudos, e ainda levando em conta que, talvez, não existissem expectativas de novos olhares para serem analisados ou que estes estivessem já exauridos, deparamos de forma encorajadora com um referencial contemporâneo que nos possibilita abordar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança concebidas como imagens no âmbito das interações entre a literatura e outras artes. Trata-se das contribuições teóricas propostas por Georges Didi-Huberman (2010, 2011 e 2013, principalmente) e Jacques Rancière (1995, 2009 e 2012, basicamente), críticos e pesquisadores contemporâneos da arte, cujas perspectivas de análise e abordagem em torno da imagem parecem oferecer subsídios conceituais e condições metodológicas para desenvolver uma nova proposta que se insere na diversidade de proposições comparativas acolhidas no crisol da literatura e outras artes ou de outros sistemas semióticos¹⁶, e que pretendemos abordar e desenvolver como “algo inédito” ao longo das seguintes páginas.

Em alguma medida, as abordagens de Huberman e Rancière possibilitam enunciar e delinear a proposta de uma leitura comparativa intertextual provocada na apreensão e tensão do fenômeno estético que se pode aplicar ao estudo das personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens. Os estudiosos apontados reconhecem e enfatizam a necessidade de outro tipo de olhar discursivo ou postura na interpretação das imagens das obras artísticas, redimensionando o “ato de ver”; isto é, de outro regime ou olhar estético contemporâneo, sendo concernente ponderar o que de forma acertada Sara Rojo assinala quando esclarece que os processos de análise e processamento das imagens estão em um terreno de deslocamento

¹⁵ BERNARDO, 2007, p. 99.

¹⁶ Segundo Martine Joly, embora nem sempre as coisas tenham sido formuladas desse modo, é possível dizer atualmente que “abordar ou estudar certos fenômenos sob o seu aspecto semiótico é considerar o seu *modo de produção de sentido*”, ou seja, “a maneira como eles suscitam significados, isto é, interpretações.” (JOLY, 1994, p. 30).

determinado pelo espaço, tempo e estruturas simbólicas, bem como pela capacidade imaginativa de enunciadores e receptores específicos de cada obra em questão¹⁷.

Deste modo, a imagem – questão chave e específica no âmbito da nossa abordagem – tem estado presente tanto na literatura como no cinema, e também tem sido objeto de estudo de outras áreas como a filosofia, antropologia, semiótica, fotografia, arte, estética, história, educação, psicologia, comunicação, publicidade, etc., que nos seus estudos procuram desvendar seus mecanismos e compreendê-la buscando afinidades ou estabelecendo, simplesmente, pontos de contato, convergências ou articulações factíveis, dadas as possibilidades sensíveis e/ou polivalentes que a natureza da imagem condiciona, coexistentemente, com sua capacidade extraordinária para sugerir ou de evocar significados e interpretações que podem ir muito além da sua projeção, desejo, propósito, gosto e/ou criação de quem a produziu.

De modo consequente, pensar a imagem hoje nos leva a percorrer um pensamento dialético que se articula e debruça de forma inequívoca conectada com o conhecimento do mundo perceptível, do fenômeno estético, do imaginário, da memória, da intuição perceptiva das formas, mobilidade do olhar do leitor/receptor/espectador, enfim, do recôndito sensível do humano. Assim, é possível conjecturar, de acordo com Etienne Samain, que “as imagens são portadoras de pensamento e como tal nos fazem pensar” e ainda, ao se associarem, de considerá-las como “formas que pensam”¹⁸.

Sem pretender abordar todos os aspectos fenomenológicos, heurísticos e/ou dimensões epistemológicas que a imagem sugere no seu estudo – por não constituir uma finalidade específica da proposta deste trabalho –, torna-se relevante considerar que as imagens, ao se tornar independentes em relação ao objeto que representam, além de abrigar uma história própria, adquirem uma vida autônoma, permitindo que possam ser vistas como “objetos” inseridos no universo próprio das imagens, ou seja, ao se transformar em “coisas palpáveis”, as imagens obtiveram a capacidade de serem analisadas como “objetos autônomos”, apesar de ainda continuar remetendo a outros objetos e também de substituindo-os.

A imagem assim percebida, então, não corresponde à realidade ou se constitui numa cópia exata das coisas, senão como uma visão ou representação dessa realidade. Para representar o mundo – conforme destaca Eduardo Neiva Jr. –, é preciso um repertório de esquemas que elaborem e interpretem a realidade e, obrigatoriamente, um modelo que organize a experiência perceptiva; além do mais, como o autor acrescenta:

¹⁷ ROJO. In: ROJO, ROJO e RAVETTI, 2012, p.100.

¹⁸ SAMAIN, 2012, p. 14.

As coisas representadas não explica a imagem; esta é aquilo que a invoca. A lógica da imagem exige que sua representação seja feita a partir desse esquema que reformula a experiência visual. Se a nomenclatura antecede a representação, a imagem é, por natureza, autônoma; sua autonomia é restrita e contrabalançada pela necessidade de assimilá-la ao objeto (...). A imagem adquire, então, a faculdade possível de apontar para as coisas.¹⁹

Por outro lado, no decorrer do processo de elaborar e delimitar uma perspectiva de análise – e diga-se de passagem, nada fácil de demarcar – vieram à memória deste proponente, de forma intempestiva, algumas lembranças resplandcentes do contato inicial estabelecido com as imagens das afamadas personagens da obra. Ao relembrar, surgiram as primeiras imagens de momentos diferentes de convívio e familiaridade com as personagens de dom Quixote e Sancho Pança em distintas etapas de vida. Dada a natureza e alcance desta proposta, além do seu incomensurável valor sentimental, serão rememoradas nesta introdução, de forma sucinta e pelo alcance do seu significado, algumas das imagens marcantes do percurso dessas etapas, por meio do relato de alguns fatos indelévels mantidos com as personagens, o que nos levou a perceber, aos poucos e sem sequer antes imaginar, como essas personagens conhecidas e populares há muito tempo estiveram presentes fazendo parte de nosso imaginário e histórico enquanto imagens sensíveis arquivadas na memória como um referencial figurativo universal de formação literária.

Deste modo, as primeiras imagens lembradas vêm da infância: umas simples ilustrações em preto e branco de dom Quixote e Sancho Pança que faziam parte de um velho calendário da avó predileta, professora primária, que as guardava em umas pastas cheias de material didático, com muito zelo, e as utilizava para contar aos seus alunos as destemidas aventuras do cavaleiro andante e de seu ilustre escudeiro. Toda vez que ela mostrava este calendário no ambiente familiar, eclodiam as curiosas e entretidas histórias em volta das figuras protagonistas. São recordações guardadas com apreço – até hoje – e também por representarem a inauguração de momentos narrativos inesquecíveis das disparatadas proezas e peripécias acontecidas às valorosas personagens pelas planícies manchegas.

Depois, já cursando o Ensino Médio, veio o contato inicial com as primeiras leituras da obra, por meio de alguns capítulos selecionados da primeira parte e de um roteiro preparado pelo professor de castelhano, que seguia um manual de literatura contendo atividades e questões de compreensão textual, cujo conteúdo não sempre era fácil de

¹⁹ NEIVA JR, 1994, p. 12-13.

compreender e acompanhar. A leitura desses capítulos era obrigatória e não agradava sempre aos alunos, porque se considerava uma leitura difícil, por vezes incompreensível, em função do estilo e da linguagem empregada na obra. No entanto, as personagens de dom Quixote e Sancho Pança, o fidalgo montado em *Rocinante*²⁰ e o escudeiro no *Rucio*²¹, provocavam numerosos risos e situações cômicas que muitas vezes eram imitadas ou até encenadas pela turma.

Mais tarde, ao ingressar na universidade e cursar Letras – Língua e Literatura em Castelhana –, houve novas vivências e experiências enriquecedoras de aproximação com as personagens de dom Quixote e Sancho Pança. A primeira delas foi uma disciplina de literatura espanhola cujo semestre inteiro foi voltado à leitura e ao estudo da obra²². A experiência foi bastante significativa e marcou os primeiros estudos literários da obra cervantina de maneira mais sistêmica e aprofundada, podendo reler e estudar mais uma vez a obra, compreendendo e esmiuçando melhor o caráter, dimensão e grandiosidade do texto

²⁰ É o nome do cavalo de dom Quixote descrito logo no início da obra: “Logo foi ver o seu rocim e, bem que tivesse mais quartos que um real [falhas nos cascos das cavalgadas, mas também moedas de baixo valor], e mais tachas que o próprio cavalo de Gonela, que “tantum pellis et ossa fuit” [“era pura pele e ossos”], pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre, nem o Babieca, o de El Cid, a ele se igualavam. Quatro dias levou a imaginar que nome lhe daria; pois (segundo o que mesmo se dizia) não era razão que o cavalo de um cavaleiro tão famoso, e de per si tão bom, andasse sem nome conhecido; e assim procurava algum que declarasse tanto quem tinha sido antes de ser de um cavaleiro andante como o que era agora; pois estava convencido de que, mudando de estado o amo, mudasse ele também de nome, recebendo algum de fama e estrondo, como convinha à nova ordem e ao novo exercício que ele já professava; e assim, depois dos muitos nomes que formou, apagou e riscou, acrescentou, desfez e tornou a fazer em sua memória e imaginação, veio por fim a chamá-lo “Rocinante”, nome, a seu parecer, alto, sonoro e significativo do que havia sido quando rocim, antes do que era agora, o antepimeiro de quantos rocins há no mundo.” O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo I (CERVANTES, 2012b, p.73).

²¹ O *Rucio* é referência ao jumento, jericó, asno ou burrico utilizado por Sancho Pança, o qual não tem um nome específico na obra. *Rucio* (ruço) faz referência à cor da pelagem do burrico que é cinzenta. Assim, quando Sancho faz referência ao ruço (cinza) está, simplesmente, identificando-o mais pela cor clara da sua pelagem que propriamente por nomeá-lo. Já nas primeiras andanças, juntamente com dom Quixote, se faz menção ao burrico da seguinte maneira: “Ia Sancho Pança sobre seu jumento como um patriarca, com seus alforjes e sua bota de vinho, e com muito desejo de se ver logo governador da ínsula que seu lhe prometera.” O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo VII (CERVANTES, op. cit., 2012b, p.126). Mais adiante, o burrico de Sancho Pança é roubado numa determinada parte da obra e, posteriormente, o encontra; ao consumir-se esse fato, o autor disse: “Sancho se chegou ao seu jericó e, abraçando-o, lhe disse: — Como tem andado, meu bem, jericó do meu coração, companheiro meu? E com isso o beijava e acariciava como se fosse gente. O asno calava e se deixava beijar e acariciar por Sancho, sem responder palavra alguma.” O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo XXX (CERVANTES, op. cit., 2012b, p. 420).

²² Nesta passagem, é grato lembrar-se de ter cursado – nos anos oitenta – a disciplina de Literatura Espanhola Clássica II e de ter sido aluno, em mais de uma oportunidade, do Prof. Dr. Miguel Eduardo Godoy Gallardo, professor de Castelhana no Instituto de Literatura e Ciências da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (PUCV do Chile), onde fiz o Bacharelado em Língua e Literatura e, paralelamente, a Graduação de Licenciatura em Castelhana. Recentemente, tive a grata surpresa de descobrir pelo Portal do Hispanismo, disponível na Internet, que D. Miguel Eduardo Godoy Gallardo, além de estar vinculado ao Hispanismo, faz parte na atualidade do corpo docente do Departamento de Literatura, Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade do Chile.

cervantino e, singularmente, as insignes personagens no contexto da literatura espanhola e universal.

Nessa etapa, aconteceram outros desdobramentos que se sintetizam em duas experiências marcantes. A primeira aconteceu em uma disciplina optativa de caráter pedagógico, cujo assunto fundamental esteve voltado aos recursos ou meios audiovisuais; naquela ocasião, houve a necessidade de confeccionar uma maquete retratando cena o ambiente de uma obra literária clássica. E qual foi, na ocasião, a cena escolhida para ser representada e avaliada? Precisamente, o episódio sobre *Dom Quixote e os moinhos de vento*²³. Foi uma experiência trabalhosa, de caráter plástico, gratificante e de viés lúdico. O outro episódio se inseriu em uma oficina de integração de experiências de formação docente desenvolvida por um grupo teatral amador denominado *Grupo Presenças* – do qual fiz parte – integrado por universitários de vários cursos da área das ciências humanas e letras²⁴. O elenco elaborou coletivamente uma expressão de caráter multimídia intitulada *Nada menos que... um homem*, a qual incluía a leitura de textos filosóficos, poéticos e movimentos de expressão corporal, juntamente com interferências musicais e projeção de diversos *slides*; a presença da personagem dom Quixote, entretanto, se deu no encerramento da apresentação como evocação de uma imagem que transmitia mensagem profundamente humanística, pela qual se acreditava ser possível sonhar e lutar por ideais; na cena final, todos os participantes do Grupo

²³ No corpo da obra, o episódio corresponde ao Capítulo VIII da Primeira Parte e intitula-se: “Do bom sucesso que o valoroso D. Quixote teve na espantosa e jamais imaginada aventura dos moinhos de vento, mais outros sucesso dignos de feliz lembrança”. Em geral, cabe destacar que este episódio tem sido considerado como um dos mais populares, emblemáticos, ilustrados e um dos mais presentes nas diversas versões cinematográficas da obra e suas diversas manifestações ou representações em outras configurações artísticas.

²⁴ A elaboração do espetáculo multimídia denominado em espanhol *Nada menos que... un hombre* do *Grupo Presencias*, foi coordenada pelo Prof. Carlos Ramírez Rojas, um ex-docente titular do Instituto de Educação da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (PUCV do Chile), já falecido. Esse ilustre mestre teve uma influência vital em minha formação docente e visão do que seja a *arte de ensinar* e, curiosamente, devo reconhecer que seja ele, quem, primeiramente, tenha-me inserido no universo de compreender o mundo como uma imagem que deve ser contemplada e lida de forma reflexiva, crítica e criativa. Lembrando aqui de um dos seus valiosos ensinamentos, ele dizia que nós somos seres potenciais, ou melhor, “multipotenciais”, e que para aprender dispomos de maravilhosas faculdades e instrumentos de altíssima complexidade e perfeição como os sentidos para perceber toda a riqueza sensual e estética da criação, da natureza e da arte, mas, também, a memória para evocar, recordar e ajuntar o que é melhor do amor e da cultura; a imaginação para criar novos mundos; a inteligência para compreender mensagens e resolver problemas; a liberdade para amar e ter fé, e a vontade para perseverar em nossa opção pelo serviço (Cf. RAMÍREZ, 1997, p. 90, tradução nossa). [“*Somos seres potenciales, mejor dicho multipotenciales. Para aprender disponemos de maravillosas facultades e instrumentos de altísima complejidad y perfección: los sentidos para percibir toda la riqueza sensual y estética de la creación, de la naturaleza y del arte; la memoria para evocar, recordar y atesorar lo mejor del amor y la cultura; la imaginación para crear nuevos mundos; la inteligencia para comprender y resolver problemas; la libertad para amar y tener fe; y la voluntad, para perseverar en nuestra opción de servicio*”]

entoavam a canção *Sonho Impossível*, do musical *O Homem de La Mancha*, de Dale Warsseman²⁵.

Por último, o contato mais recente dentro, do acervo de lembranças voltadas às imagens das personagens de dom Quixote e Sancho Pança, foi a participação numa jornada de estudos hispânicos celebrada no contexto onde o proponente deste trabalho atua e desenvolve atividades acadêmicas. Seguindo os objetivos da jornada e a elaboração de um cronograma de atividades literárias comparativas, foram exibidos alguns filmes das versões adaptadas do *Quixote* para a comunidade discente. Até então, o contato só tinha sido com o texto literário da obra cervantina, juntamente com o musical aludido, além das diversas imagens artísticas ou obras de arte advindas de representações plásticas de dom Quixote e Sancho Pança, incluindo pinturas, desenhos, ilustrações, etc., da imensa iconografia mundial que envolve ambas as personagens; até então, não tinha havido contato com as adaptações da obra para o cinema. Sem dúvida, esse contato com a cinematografia quixotesca, além de esplêndido e enriquecedor, representou todo um novo interesse e redirecionamento de reflexões e estudos voltados para o comparativismo literário, particularmente, das relações comparativas intertextuais entre linguagens artísticas, diálogos e discussões direcionadas à literatura e ao cinema²⁶.

Ao continuar evocando imagens em torno das personagens de dom Quixote e Sancho Pança, surge uma profusão de outras imagens das personagens no horizonte do espaço cultural e social que extrapolam os limites da obra cervantina ou a engrandecem ainda mais. Elas adquirem outras formas e formatos que se espalham pelas inúmeras e magníficas reproduções iconográficas e coleções que envolvem as personagens de dom Quixote e Sancho Pança. De acordo com Sánchez Millán, depois de publicada a primeira parte do *Quixote*,

²⁵ *O Homem de La Mancha* (*The Man of Manach* ou *Man of La Mancha*) é um conhecido e exitoso musical escrito pelo dramaturgo Dale Wasserman, música de Mitch Leigh e letras de Joe Darion, cuja estreia aconteceu em 1965, no Washington Square Theatre de Nova York, com Richard Killey no papel de dom Quixote e Irving Jacobson no de Sancho Pança. O musical foi traduzido a vários idiomas e encenado inúmeras vezes em praticamente todo o mundo. Em solo brasileiro, o musical fez sua primeira apresentação em 1972, no Teatro Municipal de Santo André-SP, tendo como protagonistas, respectivamente, os atores Paulo Autran (dom Quixote) e Dante Rui (Sancho Pança). O musical foi traduzido para o português por Paulo Pontes e Flávio Rangel que também o dirigiu. Já a versão das canções foi realizada por Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra. A canção mais conhecida do musical é *Sonho Impossível* (*The Impossible Dream*), que possui incontáveis versões e tem sido entoada por diversos e conhecidos intérpretes, entre os que podemos mencionar: Jacques Brel, Plácido Domingo, Nati Mistral, Paloma San Basilio, Chico Buarque e Maria Bethânia. O musical também possui uma versão adaptada para o cinema realizada pelo cineasta Arthur Hiller, em 1972, com Peter O'Toole e Sofia Loren no elenco.

²⁶ O interesse pelo conhecimento e estudo das relações comparativas intertextuais entre a literatura e o cinema fez com que, no ano passado, o proponente deste trabalho, publicasse o capítulo de um livro no Grupo de Pesquisa (GP – Literatura, Linguagens e outros Saberes) do qual faz parte na atualidade (Cf. LEÓN, Italo. *Literatura e cinema: proposta de um diálogo intertextual comparativo* In: NUNES, Maria Aparecida (et al). Campinas-SP: Pontes Editores, 2014. p. 135-155).

pouco tempo depois, e ainda em 1605, surgiu uma edição elaborada em Lisboa que foi impressa com uma gravura que representava um cavaleiro e seu escudeiro. Para o autor, essa representação seria a que deu início, posteriormente, à longa tradição das inúmeras gravuras que enriqueceram as outras elaboradas com as distintas edições da obra, o que incidiu e forjou o cânone da imagem ou recriação iconográfica constante da célebre dupla²⁷.

Na atualidade, há uma incalculável proliferação de imagens advindas de outras linguagens ou de outros meios de divulgação como capas de livros, revistas, coleções de arte, jornais, cartazes, gibis, histórias em quadrinhos, livros ilustrados, etc. De igual modo, é oportuno destacar que pela Internet se podem acessar alguns bancos iconográficos especializados sobre o *Quixote*, como o QBI, *Quijote Banco de Imágenes*, organizado pelo Prof. José Manuel Lucía Megías, coordenador do Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares; o banco *Iconografía del Quijote*, desenvolvido pela Universidade do Texas, USA, dirigido pelo Prof. Eduardo Urbina; e o *Museo Iconográfico del Quijote* localizado na cidade de Guanajuato, México.

Em suma, ancorado nas reflexões e apontamentos expostos nas linhas precedentes e encorajado pelo desenvolvimento de um diálogo comparativo intertextual surgido nos interstícios estéticos entre a literatura e o cinema, irrompem com afinidade e afeição as já conhecidas personagens de dom Quixote e Sancho Pança, o que nos possibilita, além de nos aproximar, poder revisitá-las como imagens a partir da perspectiva de outro olhar teórico, crítico e estético contemporâneo da imagem proposto por Didi-Huberman e Rancière, propiciando, conseqüentemente, possibilidades de elaboração e articulação de uma nova leitura e interpretação que as possa ressignificar de forma propositiva.

Evocar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens desde a perspectiva aludida, nos leva a relacionar e pensar a respeito das “evidências sensíveis”, assinaladas por Rancière, ao se referir à “partilha do sensível” como “o sistema de evidências sensíveis” que fixa “um *comum* partilhado e partes exclusivas”²⁸ no sentido de permitir “dar visibilidade àquilo que até então não se fazia aí visível.”²⁹ Por sua vez, para Didi-Huberman, o paradoxo da imagem se coloca na construção desse “ver” e sua “inelutável cisão”, isto é, nosso olhar é cindido por um mecanismo de aproximação e de afastamento ao contemplar

²⁷ SÁNCHEZ MILLÁN. In: EGIDO, 2004, p. 138; tradução nossa. [“*Es verdad que pocos meses después, en una edición hecha en Lisboa en 1605 ya apareció un grabado con un caballero y su escudero, posiblemente aprovechado de la edición anterior de algún libro de caballerías (...) iniciando así la larga tradición de miles de grabados que han ido enriqueciendo las distintas ediciones de la obra, creando así las constantes iconografías del Quijote en la memoria colectiva, el canon de la imagen de los personajes de la novela*]

²⁸ RANCIÈRE, 2009, p.15.

²⁹ PALLAMIN, 2010, p.7.

uma obra de arte; portanto, como ele mesmo esclarece: “há algo que nos olha naquilo que vemos”, explicando que é “a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha.”³⁰ Nesse sentido, ao contemplarmos um objeto artístico, nós o capturamos com o nosso olhar, mas, nesse mesmo ato de visão, outra dimensão se abre na qual nosso olhar nos é devolvido, e agora é o objeto que nos captura.

Em vista disso, a organização do trabalho foi subdividida em três capítulos. No primeiro capítulo se incursiona pelo âmbito da literatura e o cinema, considerados linguagens que possibilitam entrecruzamentos e interações significativas na área de estudo da literatura comparada ou da literatura e outras artes, e se tornam relevantes no estabelecimento de relações comparativas intertextuais entre a literatura e o cinema. Por ser pertinente, também se aborda neste capítulo, a adaptação cinematográfica e seus aspectos distintivos até conceituar e indagar a imagem, um dos pontos chaves do estudo proposto, que está atrelado, de modo direto e essencial, às personagens de dom Quixote e Sancho Pança.

Posteriormente, no segundo capítulo, a intenção é compreender e analisar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens, tendo como foco observar, primeiramente, a imagem de dom Quixote e Sancho Pança na obra literária por meio da contribuição de alguns autores que descrevem, traçando delas contornos imagéticos significativos, ambas as personagens. Em seguida, com o mesmo intuito, examinam-se as imagens de dom Quixote e Sancho Pança no cinema e, posteriormente, em particular no filme *Dom Quixote*, onde a configuração apresenta rasgos imagéticos pertinentes. Certamente, as considerações tracejadas e os pormenores perquiridos se tornam reveladores, conforme permitem um delineamento ou descrição das personagens como imagens, porém reconhecendo, ao mesmo tempo, que há limitações em relação à vastidão de outros possíveis retratos ou perfis imagéticos. No entanto, o objetivo foi de que se obtivesse neste apartado uma visão de ambas as personagens e se pudesse fazer uma leitura e interpretação de Dom Quixote e Sancho Pança como imagens válidas surgidas nas interações e aproximações comparativas intertextuais da literatura e o cinema ou da literatura e outras artes.

Por último, no terceiro capítulo, tomando por base as considerações e apontamentos chaves dos capítulos anteriores, o propósito foi de abordar, primeiro, a imagem de dom Quixote e Sancho Pança desde a perspectiva de ambos os pensadores de nosso interesse; logo depois, desenvolver uma leitura e interpretação da imagem de dom Quixote e Sancho Pança desde a perspectiva do olhar crítico de Didi-Huberman e, ato contínuo, uma leitura e

³⁰ DIDI-HUBERMAM, 2010, p.29.

interpretação da imagem de ambas as personagens a partir da perspectiva do olhar crítico de Rancière. E por fim, após o delineamento e ressignificação das imagens de dom Quixote e Sancho Pança, procuramos responder à indagação chave deste trabalho e concluir no sentido de saber se haveria uma nova proposta inovadora de leitura e interpretação da imagem de dom Quixote e Sancho Pança na contemporaneidade surgida nos interstícios dos olhares críticos dos autores escolhidos.

Ao estudarmos as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens na obra e no filme escolhido – foco central da nossa abordagem – se deve ter presente que, apesar das distinções, tendências ou perspectivas que sua abordagem induz ou insinua, as memoráveis figuras possuem uma capacidade inerente de superar quaisquer rótulos e de se amoldar às várias possibilidades de recepção e interpretação, o que tem demonstrado sua singular versatilidade, maleabilidade e vigência desde a irrupção criativa de sua presença na sociedade até os tempos atuais. Vieira destaca que o traço exemplar da obra – e que, por extensão, se pode aplicar diretamente às personagens em questão – radica na sua predisposição de se adequar às diversas tendências e de ser permeável às mais diversas culturas e às mais variadas interpretações capazes de aliar, inseparavelmente, arte e pensamento³¹, um aspecto bastante significativo no escopo deste trabalho, porque nos permite estudar e incursionar, de forma comparativa intertextual ou *interartes*, pelo universo das personagens em destaque apercebidas como imagens.

³¹ VIEIRA, 2012b, p. 25-26.

1 – A LITERATURA E O CINEMA COMO INTERAÇÕES DE LINGUAGEM

1.1 – Da literatura para o cinema

Sabe-se que a literatura, desde seus primórdios, sempre instigou, nas mais diversas civilizações, as potencialidades criativas dos indivíduos para contar histórias³². Se a oralidade e suas tradições tinham possibilitado incursionar no pensamento criativo e se aventurar, com o advento da escrita se ampliou ainda mais o engenhoso universo da ficção, que, para Marcelo Bulhões, parece habitar um mundo fascinante e diferente do real palpável: o da criação do reino da fantasia e da imaginação que desfruta de uma liberdade extraordinária e invejável, e se situa em um universo que não está condicionado às exigências do mundo concreto e subordinado aos limites da realidade visível, o que permite que a ficção seja desprendida das imposições e dos cerceamentos da vida empírica³³. Por conseguinte, ao nos aproximar da literatura, sustentaremos que ela se constitui em uma linguagem de índole verbal, ficcional e artística, e também em patrimônio ou bem cultural que, como arte narrativa, ultrapassa a realidade imediata do cotidiano e possui a capacidade de criar, com a palavra, novos sentidos de vida anímica e de expressão estética.

Seja na sua forma oral ou na sua forma escrita, tornou-se evidente não deixar de associar a literatura com a presença da palavra portadora de novos sentidos, ou seja, uma

³² “Sempre fiquei fascinado ao imaginar aquela incerta circunstância em que os nossos antepassados, e diferentes um pouco ainda do animal, recém-nascida a linguagem que lhes permitia comunicar-se, começaram, em cavernas, em torno de fogueiras, em noites fervendo ameaças – raios, trovões, grunhidos de animais selvagens –, a inventar histórias e contá-las entre si. Aquele foi o momento chave do nosso destino, porque nessas rodas de seres primitivos cativados pela voz e a fantasia do contador, começou a civilização, a longa passagem que, gradualmente, nos humanizaria e nos levaria a inventar o indivíduo soberano e desprendê-lo da tribo, da ciência, das artes, do direito, da liberdade, a escutar as entranhas da natureza, do corpo humano, do espaço e viajar para as estrelas. [...] Esse processo nunca interrompido se enriqueceu quando nasceu a escrita e as histórias, além de se ouvirem, puderam-se ler e atingiram a permanência que lhes confere a literatura.” (VARGAS LLOSA. In: CERVANTES, 2004, p.12-13, tradução nossa). [*“Siempre me ha fascinado imaginar aquella incierta circunstancia en que nuestros antepasados, apenas diferentes todavía del animal, recién nacido el lenguaje que les permitía comunicarse, empezaron, en las cavernas, en torno a las hogueras, en noches hirvientes de amenazas – rayos, truenos, gruñidos de las fieras –, a inventar historias y a contárselas. Aquel fue el momento crucial de nuestro destino, porque, en esas rondas de seres primitivos suspensos por la voz y la fantasía del contador, comenzó la civilización, el largo transcurrir que poco a poco nos humanizaría y nos llevaría a inventar al individuo soberano y a desgajarlo de la tribu, la ciencia, las artes, el derecho, la libertad, a escutar las entrañas de la naturaleza, del cuerpo humano, del espacio y a viajar a las estrellas. [...] Ese proceso nunca interrumpido se enriqueció cuando nació la escritura y las historias, además de escucharse, pudieron leerse y alcanzaron la permanencia que les confiere la literatura.”*]

³³ MARCELO BULHÕES, 2009, p.17. A ficção encerra em sua raiz e forma verbal *finger* uma ideia bastante sugestiva que insinua “modelar”, “criar” e “inventar”; portanto, associar a ideia de criação de algo material à de invenção em sentido mais amplo remete ao sentido fundamental de ficção como “ação” enquanto o produto de um “fingimento”, ou seja, como ato ou efeito do trabalho imaginativo, idealizado, fingido; portanto, a ação de fantasiar quanto às suas produções decorre da ficção.

palavra criativa que não teve apenas a intenção de nomear ou de referenciar as “coisas” do mundo ao redor, senão, também, de se converter em uma palavra plurissignificativa que teve a intenção de se inserir no terreno engenhoso da fabulação, da imaginação, da lenda e/ou do mito. Uma palavra conotativa e multiforme, que, de acordo com a visão de Gabriel Perissé,

[...] cria mundos, é ativa e ativadora. Com a palavra criamos o passado, o presente, o futuro. A palavra tem o poder de “arrumar”, “organizar” nossa percepção e expressá-la. A palavra dá forma à realidade. Dá realidade à realidade. [...] O mundo que a palavra cria é o mundo humano, incluindo nele nossa desumanidade, as nossas contradições. [...] A palavra inventa/descobre a realidade humana em sua complexidade, em seus dilemas, em suas aporias. [...] E para darmos conta desta realidade humana... precisamos mergulhar mediante a palavra pensada, a palavra consciente. [...] A palavra literária é autenticamente palavra quando, trazendo a luz verdades fulminantes, livra-nos do vazio abissal, do tédio mortal, da encapsulação, da asfixia existencial, desse nível infracriador a que somos rebaixados, e no qual passamos a ser, menos do que pessoas: objetos, e objetos de não-amor. A palavra literária será, neste caso, a palavra viva, vivificadora, provocadora, cheia de sentido, humanizadora, criadora de vínculos – palavra rebelde, em suma. [...] A linguagem recebe novas ondas de vida por força do trabalho de escritores e poetas, esses amantes incondicionais da palavra.³⁴

A literatura, enquanto linguagem verbal expressiva e simbólica, cria e explora inúmeras relações, combinações e associações de sentido com as palavras³⁵. Por sua vez, Octávio Paz nos diz que a palavra corresponde à nossa residência, que nela nascemos e que nela também morreremos, e acrescenta enfatizando que a palavra, além de nos reunir, também nos dá consciência de quem somos e da nossa história, encurtando as distâncias que nos separam e atenuando as diferenças que se opõem a nós, além de nos aproximar, porém sem nos isolar, dado que seus muros são transparentes e, por meio desses muros translúcidos, podemos ver o mundo e conhecer os homens que falam outras línguas³⁶.

Em suas articulações, a palavra literária adquire um valor estético que, ao se configurar como manifestação artística, tem “o poder de se metamorfosear em todas as formas

³⁴ PERISSÉ, 2006, p.9-18.

³⁵ Valendo-se da poesia e em um tom intimista, Carlos Drummond de Andrade (2012, p.12) nos convida e aproxima para que contemplemos as palavras e intentemos desvendar seus rostos inusitados e misteriosos: “Chega mais perto e contempla as palavras. / Cada uma / tem mil faces secretas sob a face neutra / e te pergunta, sem interesse pela resposta, / pobre ou terrível, que lhe deres: / Trouxeste a chave?” (ANDRADE, 1971, p. 12).

³⁶ OCTÁVIO PAZ, 1997, p.4, tradução nossa. [“La palabra es nuestra morada, en ella nacimos y en ella moriremos; ella nos reúne y nos da conciencia de lo que somos y de nuestra historia; acorta las distancias que nos separan y atenúa las diferencias que nos oponen. Nos junta pero no nos aísla, sus muros son transparentes y a través de esas paredes diáfanos vemos al mundo y conocemos a los hombres que hablan en otras lenguas.”]

discursivas,³⁷ transgredindo os limites e as fronteiras do tempo e do espaço. Para Rildo Cosson não apenas a literatura tem a palavra em sua constituição material, como também a escrita é seu veículo predominante, e ainda o autor esclarece:

A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e a ficção. A experiência literária não só nos permite saber da vida por meio da experiência do outro, como também vivenciar essa experiência. Ou seja, a ficção feita palavra na narrativa e a palavra feita matéria na poesia são processos formativos tanto da linguagem quanto do leitor e do escritor. Uma e outra permitem que se diga o que não sabemos expressar e nos falam de maneira mais precisa o que queremos dizer ao mundo, assim como nos dizer a nós mesmos.³⁸

A literatura, ao ser apreendida como um produto cultural mais restrito e tornar-se literária, instaurou um universo, um espaço de interação de subjetividades (autor e leitor) que, de acordo com Marisa Lajolo, escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana³⁹. Consequentemente, enquanto linguagem literária, a obra oportuniza de forma sugestiva e envolvente o acesso a experiências cognoscitivas e estéticas pela interação da leitura, provocando uma relação de intimidade entre texto e receptor, e também uma aproximação dialógica com outros sistemas, códigos ou linguagens. Entretanto, devido à concretude e à alta compactação de sua forma significante, segundo Kirchof e Rheinheimer, a linguagem literária, uma vez comparada com outros sistemas semióticos, adquire a capacidade de veicular várias informações a uma só vez, não obrigando o receptor a se decidir por apenas uma delas⁴⁰.

Ao surgirem conexões ou interfaces com outras áreas do conhecimento, sempre complexas e diversificadas, a literatura desempenha uma função polissêmica instigante que lhe possibilita diversos entrecruzamentos intertextuais com outras formas de linguagens e/ou saberes que, por sua vez, permitem estudar e estabelecer relações comparativas interliterárias

³⁷ COSSON, 2006, p. 17.

³⁸ *Ibidem*, p. 17.

³⁹ LAJOLO, 1983, p.38.

⁴⁰ KIRCHOF; RHEINHEIMER, 2007, p.5-6.

ou interartes⁴¹ entre a literatura e outras manifestações artísticas, o que permite ampliar e compreender as dimensões da leitura e a visão ou percepção que se tem de uma obra determinada, assim como pretendemos desenvolver em nossa abordagem. A leitura de um texto, em cuja coexistência há múltiplos sentidos, significa, conforme enfatiza Bella Josef,

considerá-lo como um enunciado (que se apresenta com uma unicidade paradigmática e sintagmática) e como uma enunciação que atualiza o ato da linguagem. A leitura, ao inserir o texto num contexto comunicacional, produz outro discurso cujo objetivo é fazer significar o texto. [...] Ler é dotar de sentido, tirar à luz os sentidos possíveis que a obra traz em si e em sua relação com as demais. [...] Todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Ele se abre para o próprio espaço literário (os outros textos) e/ou para o espaço social. Em vez de noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética torna-se *dupla*. Na intertextualidade vários enunciados, tomados a outros textos, se cruzam, se relativizam, se destroem no espaço da significância (sem-fim das operações possíveis).⁴²

Por outro lado, sem ter a intenção de uma indagação, *stricto sensu*, sobre a natureza da literatura – por não se tratar de um propósito fundamental desta proposta –, podemos dizer que esta forma de expressão artística abre, inicialmente, inúmeros percursos e espaços exploratórios para discorrer ao seu respeito e, de forma correlata, refletir, também, acerca de suas interações com o cinema sob a perspectiva de um olhar comparativo intertextual que se insere na linha de estudos da literatura e outras artes ou de outros sistemas semióticos.

Se comparar representa um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura, como sustenta Tânia Franco Carvalho, valer-se da comparação representará uma possibilidade ou tendência generalizada que pode ser aplicada às diferentes áreas do conhecimento, considerando que outros campos da investigação comparativista progrediram com o reforço teórico, e um deles foi o das relações interdisciplinares, o que permitiu que se estabelecessem, por exemplo, relações entre literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história, tornando-se, assim,

⁴¹ Na visão do pesquisador Claus Clüber “enquanto a Literatura permanecer como o ponto de referência dominante, há boas razões para considerar o Comparativismo como o espaço adequado para os Estudos Interartes”; além do mais, sua apreciação se apoia – como ele mesmo observa – pelo predomínio atual da arte da palavra sobre as outras artes nesse campo de estudo atestado por centenas de publicações a cada ano, e ainda esclarece: “há décadas, na condição de comparativista, tenho trabalhado com a ‘comparação’ da Literatura com algo que, embora seja de outra ordem em relação à Literatura, possa ser submetido, juntamente com esta, a um conceito geral que costumamos chamar de ‘arte’. Minha área de interesse foi denominada nos EUA, por muito tempo, ‘Artes Comparadas’, termo compreensível apenas para aqueles que o associavam a ‘Literatura Comparada’. Hoje em dia, a área em que atuo recebe, em inglês, o nome de ‘Interarts Studies’, que corresponde a ‘Estudos Interartes’, em português [...]” (CLÜBER, 2006, p.11-13).

⁴² JOSEF, 2006, p. 74-249.

objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de “pôr em relação”, características da literatura comparada, que a autora considera “uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.”⁴³

Desta maneira, a literatura comparada se pode compreender, de acordo com Jeanne-Marie Clerc, como “a arte de aproximar a literatura dos outros domínios de expressão ou do conhecimento, ou dos fatos e dos textos literários entre si, a fim de melhor os descrever, os compreender e os apreciar”⁴⁴; por conseguinte, segundo a autora, não se poderia objetar ao cinema e também às imagens que pertencem à mesma família tecnológica – fotografia, televisão, anúncios publicitários – o direito de ocupar um lugar nada negligenciável na reflexão comparatista⁴⁵.

Portanto, o comparativismo literário abriu um espaço interdisciplinar significativo de investigação, acolhendo estudos de natureza poliforme e de aproximações intertextuais entre a literatura e outras manifestações artísticas, possibilitando, assim, novas perspectivas para compreender e estudar os fenômenos literários e culturais na pós-modernidade. A literatura comparada representa, hoje em dia, na visão de Gilda Neves da Silva Bittencourt, uma das formas mais difundidas de abordagem do literário, pois a natureza de sua investigação, intertextual e interdisciplinar, e sua configuração teórica enriquecida pelas correntes contemporâneas, transformaram-na em uma disciplina e num campo de investigação capazes de dar conta de amplas questões relativas ao estatuto literário de obras, autores, períodos e gêneros literários⁴⁶. Por conseguinte, o cinema, considerado a *sétima arte*⁴⁷, pode ser estudado, do mesmo modo, a partir de uma perspectiva comparativa intertextual. Assim, de acordo com Palma, as artes não se repelem, mas se completam, e portanto:

⁴³ CARVALHAL, 2004, p. 73-74.

⁴⁴ CLERC. In: BRUNEL e CHEVREL, 2004, p.283.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 283.

⁴⁶ BITTENCOURT, 1996, p.7.

⁴⁷ Designação clássica apresentada pelo italiano Ricciotto Canudo no início do século XX e publicada no *Manifesto das Sete Artes* (1911). Este *Manifesto* faz alusão também a outras artes, entre elas: música (som), pintura (cor), escultura (volume), arquitetura (espaço), literatura (palavra) e coreografia (movimento); o cinema, segundo este autor, integraria os elementos das artes anteriores, o que faz que o cinema seja considerado “uma arte de síntese total”, um “prodigioso recém nascido da Máquina e do Sentimento que começou a deixar de balbuciar para ingressar na infância. E em breve virá a adolescência para despertar seu intelecto e multiplicar suas manifestações. Nós vamos pedir para que apresse seu desenvolvimento e adiante a chegada da sua juventude. *Necessitamos do cinema para criar a arte total, a qual desde sempre têm propendido todas as artes.*” (CANUDO. In: ROMAGUEIRA I RAMIO, 1993, p.15-16, tradução nossa). [“(…) *arte de síntese total que es el Cine, este prodigioso recién nacido de la Máquina y del Sentimiento, está empezando a dejar de balbucear para entrar en la infancia. Y muy pronto llegará la adolescencia a despertar su intelecto y a multiplicar sus manifestaciones; nosotros le pediremos que acelere el desarrollo, que adelante el advenimiento de su juventud. Necesitamos al Cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes.*”]

literatura e cinema podem aproximar-se na fruição, no estudo e na pesquisa, principalmente, quando se trata de despertar ou aprimorar a sensibilidade estética e as dimensões da leitura. As categorias ficcionais, as temáticas, os debates de ideias, as técnicas de produção e criatividade artística são elementos estruturadores do discurso literário, tanto quanto do cinematográfico. Parece justo lembrar-se de que a ênfase na busca de novas linguagens fez das vanguardas modernistas movimentos precursores do cinema.⁴⁸

De todas as transformações sofridas pela arte, a maior, de acordo com Josef, foi o surgimento do cinema; com ele, despontou uma nova maneira de representar o mundo que se constituiu em uma linguagem à parte, embora a linguagem cinematográfica se valha, também, de outras e mesmo da língua para compor-se e, assim, adveio como fenômeno sua singularidade. Posteriormente, a autora destaca, complementando, que entre os meios de comunicação desenvolvidos no século XX, o cinema seria o mais semiologicamente complexo e o mais rico de todos os *media*, acrescentando que foi o primeiro a amadurecer como forma estética, inserindo-se na perspectiva das artes de massa de nosso tempo⁴⁹.

À vista disso, não há como negar que, na atualidade, o cinema representa um dos grandes meios de expressão audiovisual que se consolidou, de forma consistente, no decorrer do século XX; ao que tudo indica, o cinema se transformou em uma das linguagens artísticas mais promissoras, determinantes e vigentes, ora como forma de diversão, ora como manifestação artística e produção cultural do século XXI. O cinema influenciou, sobremaneira, os rumos da produção imagética contemporânea, fazendo que o homem não fosse mais o mesmo e passasse a sonhar com sua imagem resgatada para a eternidade – como aponta Heitor Capuzzo –, provocando no espectador um curioso “envolvimento catártico durante a projeção de um filme; um trampolim para mergulhar no oceano da fantasia e do sonho.”⁵⁰

Com o advento do cinema, surgiu, então, uma nova e envolvente forma de linguagem cada vez mais presente e reconhecida nos meios de comunicação social, produção cultural e no cenário da sociedade atual. Segundo Roseli Pereira Silva, os cinéfilos têm o costume de dizer que o cinema apaixona, atrai pelo que traz de abertura para reflexão, emoção, deslumbramento e conhecimento, já que existem os efeitos especiais e também a criatividade,

⁴⁸ PALMA, op. cit., p. 7-8.

⁴⁹ E ainda, em outro trecho, a autora confessa: “nesses 50 anos, o cinema saturou nosso mundo. Minha geração é autenticamente um produto da educação cinematográfica. Para compreendê-lo tem-se de levar em conta a reciprocidade entre o espectador e arte objeto, o poder da audiência e convenção temática, a habilidade fundamental para manusear tempo e espaço e as demais categorias.” (JOSEF, op. cit., p. 362-364).

⁵⁰ CAPUZZO, 1986, p.14.

aliados à arte de bons roteiristas, diretores e ao bom uso da literatura, dos fatos históricos e do cotidiano⁵¹. Deste modo, se pode considerar o cinema um meio de comunicação e de entretenimento que – e inclusive abarcando até por antonomásia a televisão convencional, embora diferente enquanto linguagem, as emissoras por assinatura, canais a cabo e sistemas digitais interativos – se expandiu em escala mundial preenchendo os espaços da programação de atrações e, por meio da sua difusão, determinou-se em atingir cada vez mais um número maior de usuários, de telespectadores ou de público envolvendo diversas faixas etárias e grupos sociais.

Como linguagem, o cinema se expressa por meio de imagens em movimento projetadas em uma tela, incluindo signos verbais e não verbais que podem ser sonoros ou visuais, instigando o receptor ou espectador a ler e interpretar, assim como também o faz a literatura. Enquanto luz dirigida que cintila e resplandece, o cinema, “linguagem da luz em movimento” ou dos “feixes luminosos projetados”, como assinala Sandra Costa⁵², projeta na tela diversos enredos criativos de mundos imaginados, adaptados de romances literários ou baseados em fatos reais que, além de entreter, estimulam o olhar, a mente e a sensibilidade do leitor/espectador.

A experiência de assistir a um filme compreende um ato de leitura, interpretação e descodificação de signos audiovisuais cinematográficos, e deve-se reconhecer que não se trata apenas de um simples “olhar estático” e sem significado, mas sim de uma atividade intensa, participativa e sensível que implica atenção, envolvimento e que abrange todo um processo dinâmico e emocional do espectador que assiste, lê e interpreta as diversas mensagens audiovisuais proporcionadas pela projeção da obra cinematográfica. A respeito dessa experiência, significativo é o depoimento de Rosália Duarte na sua iniciação no cinema:

Vi muitos filmes quando criança, a maior parte deles na televisão (nessa época o Cine Central já não existia), de madrugada, às escondidas. Não eram filmes para criança, com certeza, pois lembro-me de cenas lúgubres em preto-e-branco, do monstro criado pelo dr. Frankenstein andando pela floresta e matando, à beira de um rio, uma menina indefesa; lembro-me do castelo do Conde Drácula, do médico que virava monstro, de raios e tempestades, galhos arranhando mãos, um homem na janela de uma casa à beira do abismo, olhares desesperados no convés de um navio que afundava,

⁵¹ SILVA, 2007, p.49. A autora ainda faz uma alusão à sessão inaugural do cinema e constata um fato curioso na história dessa forma de linguagem: “no dia 28 de dezembro de 1895, na primeira exibição pública de cinema, Lumière dizia que o ‘cinématographo’ não tinha menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, e logo cansaria. Sabemos que Lumière enganou-se.” (*Ibidem*, p. 50).

⁵² COSTA, 2012, p.1.

figuras de cera, assassinatos... Cenas que, mesmo confusas, são parte do que eu sou. Ia ao cinema, também. Via Tom e Jerry, desenhos do Walt Disney, filmes do Roberto Carlos. Mais tarde, as aventuras de James Bond, *cowboys*, romances melosos e, muito raramente, filmes brasileiros, porque estes eram, na minha adolescência, vetados às “meninas de família”. Tudo isso para dizer que minha paixão pelo cinema (como, de resto, a da maioria dos cinéfilos) começou cedo e veio de longe. [...] Tudo isso me ensinou a olhar o cinema de uma certa maneira e a construir com os filmes relações que eu não sabia possíveis. Aprendi a aprender com filmes, a usufruir mais intensamente da emoção que provocam, a interpretar as imagens, a refletir a partir delas, a reconhecer valores diferentes e a questionar os meus próprios. E o fato de essa experiência ter sido tão fundamental na minha formação (muito do que conheço do mundo, das culturas e das artes aprendi vendo filmes) é uma das razões pelas quais decidi estudar, academicamente, as relações das pessoas com o cinema.⁵³

A literatura tem estado presente no cinema, de uma forma ou outra, por meio da presença de suas obras, gêneros, tendências e técnicas desde que a chamada sétima arte foi inaugurada pelos irmãos Lumière – fins do século XIX – no sótão de uma cafeteria parisiense⁵⁴. Nos primórdios das interações entre a literatura e o cinema, chegou-se afirmar que os rótulos explicativos, que se intercalavam para fazer do cinema uma linguagem mais inteligível, já constituiriam os primeiros aportes literários externos à cinematografia. Inclusive, ainda que pudesse parecer um contrassenso, há estudiosos que sugerem que as correlações entre ambas as linguagens existiriam mesmo antes do surgimento do cinema, como destaca José Domingos de Brito, ao se referir a esses indícios:

Para isto evocam uma teoria limite, segundo a qual há uma essência do cinema, de um ‘pré-cinema’ embutido em alguns textos literários anteriores à forma de expressão cinematográfica, e que teriam como especificidade o fato de os escritores ordenarem o relato em função da incidência do olhar do narrador, da sua ‘ocularização’ da cena a narrar. Desse modo, a narrativa cinematográfica já se encontrava latente em alguns textos narrativos literários e o surgimento do cinema no final do século XIX foi apenas a

⁵³ DUARTE, 2002, p.9-12.

⁵⁴ “Auguste e Louis Lumière, apesar de não terem sido os primeiros na corrida, são os que ficaram mais famosos. Eram negociantes experientes, que souberam tornar seu invento conhecido no mundo todo e fazer do cinema uma atividade lucrativa, vendendo câmeras e filmes [...] Em 1894, os Lumière construíram o aparelho, que usava filme de 35 mm. Um mecanismo de alimentação intermitente, baseado nas máquinas de costura, captava as imagens numa velocidade de 16 quadros por segundo - o que foi o padrão durante décadas -. O Grand Café, em Paris, onde o invento dos Lumière foi demonstrado para o público, em 28 de dezembro de 1895, era um tipo de lugar que foi determinante para o desenvolvimento do cinema nos primeiros anos. Nos cafés, as pessoas podiam beber, encontrar os amigos, ler jornais e assistir a apresentações de cantores e artistas.” (MASCARELLO, 2006, p.19).

descoberta da tecnologia que permitiu concretizar o modo narrativo que enfatiza a visualização perceptiva da imagem de uma cena.⁵⁵

O percurso histórico-cultural da literatura com seu acervo infindável de obras produzidas por escritores ou autores de todas as nacionalidades, lugares e épocas, influenciou, certamente, a arte cinematográfica. As obras literárias e suas diversas categorias narrativas tradicionais, como a novela, o conto, a tragédia e a comédia, para citar algumas, contribuíram consideravelmente para a criação de numerosos roteiros de filmes, transformando a literatura – até os dias de hoje – em uma fonte inesgotável e prolífica de produções cinematográficas que foram recriadas, transpostas ou adaptadas para o cinema⁵⁶. Para Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso, parece ser consensual que os cineastas viram desde cedo, na literatura, um repositório de temas e estruturas narrativas que poderiam constituir vetores futurantes, e pormenoriza:

Na aurora da sétima arte, Griffith não hesitou em reconhecer que colhera em Charles Dickens modelos narrativos, técnicas, uma concepção de ritmo e suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas. Já em 1867, Méliès adaptava da literatura, *Fausto e Margarida*; em 1868, *A Gata Borralheira*, para, em 1902, iniciar o seu interesse pelas obras de Júlio Verne, levando ao écran *Viagem à Lua*. Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer abordemos as vertentes estética ou histórica, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura.⁵⁷

Contudo, se por uma parte foi marcante para o cinema o papel desempenhado pela literatura na sua conformação, por outra, à medida que a cinematografia evoluía e se consolidava, também influenciou a expressão literária; portanto, em vez de se falar em “literatura e cinema”, a relação também se inverteu para “cinema e literatura”, o que demonstra o caráter maleável, mutável e de mútuas influências que existe na relação entre as duas linguagens.

Nesse caráter mutável e de interações, Lauro Zavala, de forma específica, discrimina alguns campos de estudos do cinema percorrendo e incidindo na literatura, assim como o emprego do tempo, a construção do espaço, o ponto de vista narrativo e ainda recursos como a montagem paralela, formas de simultaneidade cronológica, ruptura da sequencialidade

⁵⁵ BRITO, 2007, p.25.

⁵⁶ Linda Seger enfatiza que 85% dos premiados pelo Oscar, na categoria melhor filme, são adaptações feitas a partir de livros, peças de teatro e histórias reais; 45% de todos os filmes feitos especialmente para TV foram também adaptações, e 70% dos ganhadores do EMMY vieram desses filmes, sendo que 83% de todas as minisséries foram também adaptações, e 95% das minisséries vencedoras do EMMY foram escolhidas entre essas adaptações. (SEGER, 2007, p.11).

⁵⁷ CARDOSO, 2003, p.61.

causal e a espacialização do tempo, e também formas da montagem conceitual por meio da justaposição de metáforas e a multiplicação do ponto de vista narrativo⁵⁸. No caso da literatura mexicana, por exemplo, há indícios que ela foi objeto de vários estudos sistemáticos voltados para a construção do tempo e do espaço utilizando a linguagem cinematográfica nas narrativas de vários autores, como José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Juan García Ponce, José Agustín, José Emilio Pacheco e Laura Esquivel, além de Juan Villoro, Ángeles Mastretta e Sergio Pitlor⁵⁹.

Com o tempo, as interações entre a literatura e o cinema, além de próximas e fronteiriças, se fortaleceram e assumiram feições e correlações recíprocas, permitindo ampliar e estabelecer vínculos interdisciplinares com outras áreas do conhecimento, como a filosofia, sociologia, história, arte, cultura, ciência, psicologia, antropologia, educação, semiótica, etc., o que propiciou condições favoráveis para uma ampla reflexão comparativa intertextual, envolvendo questões ou temáticas direcionadas às concepções estéticas da expressão artística, seus alcances, limites, estilos e sentido de suas produções, sem deixar de lado os valores da condição humana.

No contexto amplo das inter-relações entre a literatura e o cinema, surgiram, também, algumas vozes críticas de autores e realizadores que postularam uma visão de caráter separatista no concernente às aproximações e correlações literárias e cinematográficas, alegando-se a necessidade de dissociar ou disjuntar a literatura do cinema em função do fato de que a arte cinematográfica comporia uma espécie de expressão artística “pura”, desvinculada da literária. Paul Valéry, por exemplo, propôs a separação entre a literatura e o cinema, sustentando que a literatura, como o teatro, corresponderia às “artes da palavra”; por sua vez, Federico de Onís, de forma extrema, chegou a considerar de “ilícitas” as relações entre ambas as linguagens, postulando que o cinema se “prostituiria” toda vez que não seguisse um caminho próprio e que, ao estabelecer vínculos com a literatura, só estaria servindo aos seus próprios fins⁶⁰.

Seguindo, ainda, essa tendência separatista entre a literatura e o cinema, irromperam outros pontos de vista complementares de cineastas contemporâneos, como Bergman, Pasolini, Fassbinder, Godard, Tarkovski – por citar alguns destacados diretores do cinema mundial – que nas suas concepções e produções enfatizaram, essencialmente, o cinema como

⁵⁸ ZAVALA, 2010, p.7.

⁵⁹ Cf. DUFFEY, *De la pantalla al texto. La influencia de la literatura en la narrativa mexicana del siglo XX*, 1997, 192 p.

⁶⁰ UTRERA, 1985, p.31-39.

uma linguagem imagética, poética e experimental que se sobreporia e distanciaria da literatura, o que não quer dizer que esses realizadores não apreciassem as obras literárias ou jamais tenham incursionado pelo universo literário, inclusive propondo discussões da literatura no interior do cinema.

Mário Alves Coutinho, por exemplo, assinala que Godard tratava de fazer uma experimentação com a linguagem, isto é, de “escrever com a câmera” e de experimentar com a literatura inserida no interior do próprio cinema, utilizando imagens, sons e todos os outros recursos cinematográficos de que dispunha, como enquadramentos, cores e montagem para compor suas obras⁶¹. A literatura, nesse contexto, aparece não somente sendo utilizada de maneira intertextual e discutida a quase todo instante, mas propriamente, “escrita” ou “falada”. Em Godard, segundo esse autor, o uso da palavra nos seus filmes, ou seja, o uso da “imagem” e do “som”, nunca foi somente um recurso a mais para exprimir-se em uma arte cujo elemento de linguagem mais importante foi sempre a imagem, e ele conclui: “Godard fez repetidamente algo que somente podia ser descrito acuradamente como literatura, escrita através de recursos cinematográficos.”⁶²

Apesar de se constatar que há diferenças evidentes entre a literatura e o cinema, também existem convergências significativas, como o enfatiza Fábio Lucas, ao perceber que tanto a literatura como o cinema tomam os olhos como ponto de entrada na consciência ativa do observador, porém o fazem de maneira diferente:

A escrita pede uma leitura, cujas imagens, colhidas na tradução das palavras arranjadas sequencialmente, projetam-se no campo da mente. O suporte, a folha escrita (ou visor ou painel do monitor da informática) oferece aos olhos a reversibilidade, pela qual a atenção busca aclarar o entendimento não captado na primeira tentativa. O cinema, entretanto, se dispõe habitualmente num painel mais amplo, assistido por uma plateia de frequentadores. Traz, portanto, desde o início, o caráter de espetáculo. São imagens fotográficas em movimento. E, pela duração do espetáculo, aparelhou-se para desenvolver-se sem reversibilidade. Transposto, todavia, ao formato de vídeo ou de DVD, permite um acompanhamento individual, doméstico e pessoal, ganhando igualmente a propriedade da releitura da totalidade ou de trechos que escaparam da atenção ou do entendimento momentâneos.⁶³

Como formas de linguagem, por outra parte, ao penetrar as fronteiras do imaginário, a literatura e o cinema são favorecidos, também, por uma capacidade de configuração intrínseca

⁶¹ COUTINHO, 2010, p.13.

⁶² *Ibidem*, p.18.

⁶³ LUCAS. In: BRITO, 2007, p.9-10.

bastante atraente: a habilidade de narrar ou contar, mesmo que a narração se faça, evidentemente, por meios e modos distintos. De acordo com Mercedes Miguel Borrás, o cinema e a literatura representam instâncias narrativas e seu propósito fundamental é contar histórias; as duas formas narrativas abordam a ficção por meio de um enredo narrativo organizado em capítulos ou sequências, além de focalizar a atenção por meio de um narrador e personagens que trasladam o leitor-espectador a um espaço e tempo imaginários⁶⁴.

Enquanto linguagem, a literatura, por meio do universo da palavra, tem permitido experimentar e provocar devaneios ao homem e até ultrapassar as fronteiras da sua realidade material corpórea, impulsionando-o na exploração de outras dimensões vivenciais como o sonho, a fantasia e o âmbito da ficção, seu *modus operandi*, como já tivemos oportunidade de apontar. Por sua vez, o cinema, compreendido como forma de linguagem constituída por imagens visuais em movimento, tem desenvolvido de modo análogo uma narrativa sígnica multiforme por meio da configuração de imagens e sons verbais e não verbais que “fingem”⁶⁵ e rompem os limites do tempo e do espaço da realidade humana.

Deste modo, observando que os signos literários e cinematográficos possuem seus próprios e complexos processos específicos de produzir sentido, conforme o meio de produção ou de expressão pelos quais eles se comunicam, doravante se faz necessário frisar que, na perspectiva da nossa abordagem e levando em consideração as ideias antes apontadas, ambas as linguagens, literatura e cinema, ao se entrecruzarem de modo comparativo intertextual, se podem conceber como códigos simbólicos e/ou estruturas narrativas ficcionais que, ao serem estudadas, possibilitam outros olhares, focos de análise, ou, simplesmente, novas percepções ou formas enriquecedoras de leitura que possuem a capacidade de se transformar em eixos significativos de sentido, discussão e articulação de saberes comparativos intertextuais.

Portanto, os aspectos discriminados se constituem em elementos distintivos que se devem considerar na relação de aproximação entre a literatura e o cinema, como a interação entre essas duas linguagens e o domínio e interpretação das mesmas, as quais se articulam e apresentam ao leitor/receptor com desdobramentos importantes, assim como realça Glória

⁶⁴ MIGUEL BORRÁS, 2005, p. 23, tradução nossa. [“*Cine y literatura son instancias narrativas y su propósito fundamental es contar historias. Abordan la ficción por medio de una trama narrativa organizada en capítulos o secuencias; amén de focalizar la atención a través de un narrador y personajes que trasladan al lector-espectador a un espacio y un tiempo imaginarios.*”]

⁶⁵ A ação de fingir denota “simular a realidade”, ou seja, “fazer de conta”, próprio do processo narrativo artístico ficcional. No caso do cinema, a projeção das imagens do filme na tela (re)cria alguma “coisa” como se fosse verdadeira e que Arlindo Machado (1984), ao analisar o histórico da fotografia, chamou de “ilusão espetacular” (Cf. MACHADO, 1984, 163 p.).

Palma ao observar que, além dos elementos estruturais que guardam muitas semelhanças, e dos recursos não verbais que no filme aumentam as possibilidades significativas, há também temáticas, mitologias, acontecimentos históricos que estão presentes na ficção e no cinema, e é precisamente dessas questões que se pode, inicialmente, partir para a realização de leituras comparativas,⁶⁶ que em nossa abordagem podemos chamá-las de interliterárias ou interartes, conforme já antes apontado.

Em suma, nas interações da literatura com o cinema, não podemos perder de vista que estamos confrontando duas formas de linguagem que, além de serem distintas – como examinado anteriormente –, possuem aspectos comuns e outros díspares de uma perspectiva comparativa intertextual. A versão cinematográfica será sempre a proposta de uma nova ou outra leitura da obra literária, porém é necessário salientar que, no caso das personagens de dom Quixote e Sancho, enquanto imagens, não se tem a intenção de abordar todas as dimensões que pode provocar ou estimular sua leitura por se considerar que ficaria irrealizável ao se almejar desenvolver uma leitura em todos os possíveis níveis, reconhecendo nossas limitações para tal tarefa; portanto, na relação de aproximação entre essas duas linguagens, de acordo com a pretensão da nossa proposta, o que interessa é, principalmente, sua articulação de sentido, leitura, interpretação e também desdobramentos nos interstícios de suas interações sob o olhar teórico da imagem proposto por Didi-Huberman e Rancière.

1. 2 – A adaptação cinematográfica

Na atualidade, parece difícil encontrar alguém que tenha lido mais obras literárias (livros) do que assistido a produções cinematográficas (filmes), principalmente no contexto cultural das chamadas “novas gerações”; portanto, podemos asseverar que, desde que surgiu e, posteriormente, com sua vertiginosa evolução, o cinema, como forma de linguagem, assimilou e incorporou diversas manifestações artísticas no percurso do seu desenvolvimento. Acredita-se que grande parte do seu “poder” se deva à sua vasta capacidade “fagocitadora”, isto é, de “absorvência” ou de “sucção” que já demonstrou ter a partir das suas origens e com vocação para contar histórias.

O processo da adaptação cinematográfica representa um aspecto importante para os estudos comparativos intertextuais ou interartes sobre literatura e cinema, que, por sua vez, estabelecem correlações significativas no entrecruzar das suas interações. O cinema também

⁶⁶ PALMA, op. cit., p.11.

se deu a conhecer como “arte de contar histórias” e, a partir dessa visão tradicional, despontou a tendência de associá-lo com a literatura, tanto por parte dos cineastas, escritores e críticos como por parte do público, e ainda, posteriormente, pelo fato da presença do roteiro escrito, cuja inserção se tornou indispensável na estruturação de todo filme.

Ao se tornar, efetivamente, um meio de difusão massiva, o cinema, ancorado na literatura e atraído pelo interesse dos seus realizadores, fez que muitas das obras do acervo literário fossem adaptadas para versões cinematográficas, cuja relação, além de interminável, está constituída por escritores de todas as épocas, nacionalidades e diversidade de gêneros⁶⁷. Dessa perspectiva, surgiram recomendações e sugestões de estudiosos sobre as várias maneiras de se realizarem as adaptações cinematográficas da literatura para o cinema. Por exemplo, Jozef propôs três possibilidades que o cineasta deveria considerar ao realizar uma adaptação de uma obra literária para o cinema:

1) O diretor põe-se a serviço da obra e transmite o conhecimento da mesma, para uma plateia de espectadores, fielmente. É o caso da adaptação de *Thérèse Desqueyroux*, onde se recorre com demasiada frequência, em momentos importantes da narrativa, à voz da atriz em *off*, que condensa em primeira pessoa diversas passagens do romance. 2) O diretor realiza uma espécie de parceria e tenta completar o texto literário com o acréscimo cinematográfico. Parece-nos o caso de *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade. O erro grave, para Baldelli, neste caso, reside num objeto híbrido que pretenda dinamizar o estático texto teatral ou literário com as acrobacias da câmara e a variação de cenários. 3) Neste caso, o diretor, impondo seu signo pessoal ao texto literário, distancia a obra literária do filme. O primeiro elemento da relação desce à qualidade de “matéria” e converte-se em sinônimo de pretexto ou ponto de partida. O cineasta ao adaptar um romance, dada a inevitável mutação, não o converte absolutamente. Apenas manipula uma espécie de paráfrase – o romance como matéria-prima. O cineasta, ao fazer a adaptação, não se torna um tradutor de determinado autor – ele próprio é um novo criador de outra forma artística.⁶⁸

Simultaneamente, surgiram, também, algumas perguntas a problematizar o assunto, tais como: é possível realizar a adaptação cinematográfica de uma obra literária? Ou: ao

⁶⁷ Ao longo de décadas, tem havido sempre interesse por conhecer o repertório ou listagem dos escritores e as obras que foram adaptadas para o cinema. A relação é imensa e não existem, a respeito, muitos dados precisos, considerando que as publicações sobre o assunto são exíguas; porém, em nosso meio, há pouco tempo foi publicada uma obra de referência para consulta que apontou 1780 nomes entre escritores nacionais e estrangeiros, perfazendo por volta de 3600 filmes que contemplam diversos tipos de adaptações cinematográficas da literatura para o cinema (Cf. ALFRADIQUE e LIMA, *Da literatura para o cinema – Guia de 1780 escritores e suas obras adaptadas*, 2010, 528 p. Por sua vez, também se recomenda consultar MITTERAND, *100 filmes da literatura para o cinema*, 2014, 351 p. e SANCHÉZ NORIEGA, *De la literatura al cine – Teoría y análisis de la adaptación*, 2000, p. 215-231).

⁶⁸ JOSEF, op. cit., p. 371.

adaptar um texto literário para o cinema, em se tratando de duas linguagens diferentes, o que se desloca ou transfere, efetivamente, de uma linguagem para a outra? E ainda: qual o sentido subjacente à expressão “não li o livro, mas vi o filme”?⁶⁹ E muitas outras questões que, de forma implícita, vieram permear as relações entre a literatura e o cinema.

Deste modo, sabe-se que, inicialmente, os grandes realizadores da *sétima arte* se apoiaram na longa tradição literária para desenvolver seus primeiros filmes e que depois, ao serem produzidos em grande escala para o cinema comercial mundial, utilizaram argumentos advindos da literatura e também do teatro na configuração da narração fílmica. Porém, como salienta Carolina Marinho, vale ter presente que

Embora o cinema tenha se inspirado historicamente nas narrativas literárias para aprender essa arte de contar história, sua linguagem se distingue completamente do paradigma verbal que lhe serviu de inspiração temática. Na teoria do cinema, essa questão gerou uma ampla discussão que teve, de um lado, os semiólogos sustentando uma teoria baseada nos modelos linguísticos e, de outro, os semiotistas promulgando o cinema como um sistema independente, dotado de uma linguagem própria, que não pode ser vinculada ao padrão verbal. Entretanto o cinema narrativo mantém uma estreita proximidade com a literatura, na medida em que esta não só lhe serviu de inspiração para adaptações dos textos literários às telas (como mostra a história do cinema), como também para sua proposta de contar histórias. O modo de narrar, no entanto, não está concentrado apenas na palavra, mas também em uma estrutura organizada pelas imagens e seus elementos essenciais.⁷⁰

Em princípio, todo filme é, originariamente, um texto escrito configurado a partir dos seus rabiscos básicos, primeiras imagens, fotografias ou *pré-cinema*, até se transformar em um projeto de expressão artística e, finalmente, em um produto acabado. No começo da arte cinematográfica, esse texto escrito inicial foi um simples esboço para o desenvolvimento do enredo, mas, conforme os filmes alcançaram um grau maior de complexidade argumental na sua trama, foram adquirindo um tempo maior de exposição ou de duração, o que tornou o cinema cada vez mais importante, detalhado e minucioso, surgindo necessidade do roteiro.

Dessa maneira, o roteiro passou a ser considerado uma parte fundamental e estruturante na elaboração da obra cinematográfica por conter toda a produção fílmica enquanto texto escrito. De modo amplo, o roteiro se concebe como uma espécie de “arranjo”

⁶⁹ A frase tem sido muito comum no meio das discussões que circundam as questões sobre as adaptações cinematográficas e já foi objeto de algumas publicações sobre o assunto (Cf. VALDOVINOS, *No leí el libro, pero vi la película*, 2010, 132 p.).

⁷⁰ MARINHO, 2009, p.62.

cinematográfico da história prévia que será filmada em todos seus pormenores, incluindo, evidentemente, o desenrolar da ação e os diálogos das personagens. A idealização de um roteiro cinematográfico não é algo tão simples de ser elaborado como se poderia supor à primeira vista, ou seja, o roteiro não pode ser entendido simplesmente como um emaranhado de rascunhos díspares⁷¹.

Dessa maneira, podemos afirmar que tanto um texto literário como um roteiro cinematográfico – adaptação fílmica – são produções entrecruzadas como texto e por meio da palavra, componentes válidos da ficcionalidade. Isso significa, também, que são formas distintas de criação, configuração e representação da realidade. Para o escritor José Saramago, o cinema representaria uma “outra coisa” e contaria outra história, considerando que o filme narraria com imagens e a literatura teria outro modo de narrar, especificando que, no caso de um livro ou de um romance, o menos importante é o que se conta e o mais importante como se conta. Ele ainda esclarece: “quando você adapta um romance para o cinema, só passa o quê, o como fica de fora. O como do cinema é outro e é esse outro como que eu não consigo ver aplicado a meus livros.”⁷² No apontado por Saramago, fica em evidência um paradoxo distintivo interessante entre a literatura e o cinema em função dos seus respectivos processos constitutivos, o que permite entrever, pela ótica desse olhar, diferenças criativas significativas entre essas duas formas narrativas de linguagem artística. Embora possam até estabelecer relações funcionais de aproximação, as maneiras que ambas as linguagens empregam são muito diferentes para a produção e a recepção das histórias que contam.

No texto literário existem descrições, pormenores, características narrativas, etc., que atingem o leitor de maneira peculiar, isto é, de um modo experiencial coligado a uma capacidade receptiva de leitura, de apreensão e de compreensão textual. O autor ou escritor de uma obra, além de gozar de uma liberdade imensa para escrever, não tem necessariamente a “obrigação” de pormenorizar, por exemplo, tudo que as personagens devem dizer ou de esmiuçar todos e cada um dos seus movimentos. Ao comparar, essencialmente, a literatura (expressão da palavra) ao cinema (expressão da imagem visual e/ou outros elementos

⁷¹ “Estabeleço pressupostos estéticos na fase de roteirização, mas claro que, na hora da filmagem, novas ideias se agregam. Isto porque você tem ali uma realidade nova. O ator, muitas vezes, não é o que você imaginou quando estava escrevendo. É melhor ainda. Há os cenários, as texturas de imagem permitidas pela luz, enfim, matérias vivas que fazem daquele momento, da hora mesma da criação, um novo tempo de elaboração estética... O conceito básico do filme (*Estorvo*, livro homônimo de Chico Buarque de Hollanda) é a dinâmica do mundo moderno. Vou trabalhar com uma história marcada pelo caótico, pela velocidade, pela loucura urbana. Vivemos num tempo marcado pelo videoclipe, pela rapidez, pela Fórmula 1. A isto, acrescentarei a angústia do personagem, um homem dilacerado pelo sentimento de perseguição. Haverá tempos reflexivos, mas, no geral, a velocidade dará a tônica. Promoverei um verdadeiro corpo-a-corpo entre os atores. Não haverá planos intermediários. Ou serão próximos ou distantes”. (GUERRA. In: BRITO, op. cit., p.142).

⁷² SARAMAGO. In: BRITO, op. cit., p.107.

estruturais), Gemma Pujals e Celia Romea chamam a atenção para uma questão relevante entre as duas linguagens:

Quem se preocupar pela simplicidade e o suposto caráter pouco edificante do uso das imagens como elemento da educação linguística e literária, não deve temer porque a dificuldade que envolve a compreensão – a análise de um filme e sua comparação com o texto da novela de onde provém a adaptação – requer de um alto grau de capacidade de observação dedutiva, de análise, de organização de processos lógicos, de discriminar entre aquilo que é igual daquilo que é diferente... Requer de habilidade para compreender o trabalho de síntese do roteiro cinematográfico frente à obra literária completa e, deste modo, requer compreensão do discurso concebido em ambos os meios para comprovar a fidelidade ou não com relação ao texto original, assim como uma hipotética dedução e interpretação da leitura feita pelo roteirista para representar daquele modo essa história.⁷³

No cinema, em se tratando da adaptação cinematográfica, existem diferenças marcantes em relação aos procedimentos de configuração adotados pelo texto escrito. Na elaboração de um roteiro fílmico, há precisão, rigor e concisão na descrição das cenas, diálogos, movimentos e os respectivos ajustes sequenciais entre elas, além do estilo, ritmo e a respectiva redação textual. Em geral, subsiste certa tendência a que se exija do espectador uma determinada atenção e predisposição extrema durante um período contínuo de tempo – assim como requereria qualquer outra obra visual – e um “estar atento” às singulares condições ou circunstâncias específicas que acarreta o fato de assistir a um determinado filme.

Desta maneira, o roteiro fílmico se pode considerar hoje como um componente imprescindível da arte cinematográfica, o qual existe somente em função da realização de um filme e que, isoladamente ou após a finalização da produção do filme, talvez não possa interessar muito como leitura propriamente dita. Morris Beja explicita que, da mesma maneira que a leitura de uma obra nos possibilita visualizar o entorno, as personagens, as situações, etc., o roteiro cinematográfico tem a incumbência de transmitir a informação adequada para

⁷³ PUJALS E ROMEA, 2001, p. 26, tradução nossa. [“A quien le preocupe la simplicidad y el supuesto carácter poco edificante del uso de las imágenes como elemento de educación lingüística y literaria, hay que decirle que no tema, porque la dificultad que entraña la comprensión – el análisis de una película y su comparación con el texto de la novela de donde procede la adaptación – requiere un alto grado de capacidad de observación deductiva, de análisis, de organización de procesos lógicos, de distinción entre lo igual y lo distinto... Requiere habilidad para entender el trabajo de síntesis del guión cinematográfico frente a la obra literaria completa y, por tanto, requiere comprensión del discurso cinematográfico frente a la obra literaria completa y, por tanto, requiere comprensión del discurso generado en ambos medios para comprobar la fidelidad o no respecto al texto original, así como una hipotética deducción e interpretación de la lectura hecha por el guionista para representar de esa forma esa historia.”]

que o receptor visualize a história. No roteiro se elucidam o transcorrer do diálogo, o movimento dos atores e a presença de diversos objetos que vão interagir, só para mencionar algumas das suas peculiaridades, sem pormenorizar os detalhes técnicos, ou seja, aqueles que se relacionam com a posição da câmara⁷⁴.

No percurso traçado, no entanto, há de se considerar como fundamental que as diferenças entre textos literários e filmes são marcadas – como o aponta Marcos Silva – pelas historicidades específicas de cada linguagem, quer dizer, nenhum filme “copia” uma obra literária, e, por sua vez, nenhuma obra literária “repete” um filme, quer pelas diferenças de linguagem, quer pelo momento próprio de produção e circulação de cada obra, o que faz ao autor ainda salientar:

Se a literatura desenvolve seu trajeto mais com a palavra e o cinema o faz mais com a imagem em movimento, o solo em comum da história ajuda e entender como essas aventuras das linguagens conduzem, inevitavelmente, a resultados diferentes, mesmo quando o escritor produz seu texto visando a um futuro filme ou o diretor do filme se mantém muito fiel ao texto literário que o inspirou. [...] Literatura e cinema nos fazem pensar sobre a história e esta nos faz pensar sobre aqueles fazeres. Discuti-las em conjunto é procurar contribuir para a ampliação do acesso à literatura, ao cinema e à história como formas de entender o mundo e transformá-lo.⁷⁵

Na visão de Thaís Flores Nogueira Diniz, o processo de adaptação vem sendo visto como unidirecional, isto é, caminhando sempre do literário para o fílmico e priorizando o primeiro em detrimento do segundo; conseqüentemente, o estudo da adaptação tendeu a concentrar-se na comparação entre dois tipos de textos e, na medida do sucesso alcançado, pela transferência de um para o outro. Em síntese, a preocupação dos críticos centrou-se na verificação da fidelidade do filme à obra de ficção, ou seja, se o filme consegue captar todos os elementos da narrativa: enredo, personagens e outros⁷⁶. Por sua vez, Ismail Xavier, explicitando que a questão do “ponto de vista” não se reduz somente ao ângulo a partir do qual se conta uma história, faz observações importantes e inquire:

[...] há muita coisa implícita aí: afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça as suas interferências a partir do modo como apresenta os fatos? Deixa a história correr como se fosse observada de

⁷⁴ BEJA, 1979, p.51.

⁷⁵ SILVA, 2009, p.7.

⁷⁶ DINIZ, 2005, p.13.

uma janela transparente ou faz questão de lembrar o leitor/espectador de sua atividade como orquestrador que controla tudo? Assume a posição de narrador onisciente, que sabe tudo e pode garantir que suas personagens realmente pensaram ou sentiram isto ou aquilo num certo momento? Ou assume que seu saber tem limites, que talvez só se aplique a uma personagem (foco central da história), ou não se aplique a nenhuma? Mesmo quando sabe tudo, como ajusta a dose de informação que nos libera ao longo do processo? Faz com que saibamos mais do que as personagens? Ou menos do que elas? Enfim, como escolhe as posições em que nos quer colocar, as emoções que nos reserva?⁷⁷

Deste modo, considerando “a passagem” do texto literário (literatura) à roteirização do filme (cinema), e que podemos entender aqui como “adaptação”, pressupomos a evidência de uma espécie de “transposição” não só de conteúdos semânticos e/ou temáticos, senão, também, de elementos de caráter temporal de processos estilísticos e de instâncias enunciativas que “reproduzem” a significação e o sentido da obra de origem ou do texto-base na versão fílmica. Esses processos são chamados por José Luis Sánchez Noriega de “trasvases culturais”, ou seja, uma mesma forma de linguagem é “vertida” ou transformada, criativamente, em outra. É cada vez mais comum, na atualidade, deparar com esse tipo de manifestações ou expressões artísticas híbridas ou de natureza multimídia advindas do universo da literatura, pintura, teatro, música, cinema, dança, etc., adaptadas ou transpostas em outras e que se originaram de um mesmo texto prévio ou inicial⁷⁸.

Todavia, desde um olhar comparativo intertextual entre linguagens ou expressões artísticas que interagem entre elas, existe o que Robert Stam denominou de “dialogismo intertextual”, entendendo que essas interações podem ser vistas como processos das adaptações fílmicas na passagem para mídias e materiais de expressão muito diferentes que, como o mesmo autor explicita, “caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação.”⁷⁹

No deslocamento de elementos estruturais diversos de uma linguagem (literária) para a outra (cinema), ou vice-versa, existem diversos termos para nomear conceitualmente o fenômeno de transferência: “adaptação”, “transposição”, “transferência intertextual”, “tradução intersemiótica” e outras denominações similares que, em nosso caso, entendemos que se referem, essencialmente, à mesma noção, embora reconheçamos que existam algumas diferenças e/ou especificidades de caráter semântico. Mas, para nós, essa terminologia será

⁷⁷ XAVIER. In: PELLEGRINI, op. cit., p. 69

⁷⁸ SÁNCHEZ NORIEGA, 2000, p.23.

⁷⁹ STAM, 2008, p. 22.

empregada indistintamente para se referir a esses deslocamentos ou transposições entre as linguagens⁸⁰. De maneira pertinente, Gian Luigi de Rosa, assinala adotando um ponto de vista estilístico esclarecedor, o sentido de transposição que nos interessa adotar e destacar em nosso trabalho:

[...] uma transposição cinematográfica pode ser definida como exitosa ou alcançada quando consegue manter uma relação de coerência com as escolhas enunciativas do texto-fonte. Neste processo de transformação que um texto literário provoca na tradução cinematográfica há uma contínua escolha de pertinências interpretativas; isso permite transpor no(s) texto(s) de chegada novas configurações discursivas enriquecidas de detalhes que não estejam em contradição com aquelas do texto inicial. A diversidade no plano expressivo entre cinema e literatura pode ser avaliada como limite ou como alternativa interpretativa, dependendo da postura de quem analisa os textos. Umberto Eco recusa a definição de transposição, preferindo a de adaptação e sublinhando que a tradução intersemiótica transforma o texto inicial, tornando explícito o não-dito e mostrando o que a escritura deixa à imaginação do leitor. Neste contexto vem sendo utilizado o termo transposição, seguindo a linha que pressupõe que o prefixo “trans” focaliza a atenção na possibilidade de ir “além” do texto-fonte, cruzando-o e multiplicando suas potencialidades. À confirmação desse pressuposto é preciso dizer que uma certa dose de traição, além de ser permitida, é, em muitos casos, obrigatória e necessária.”⁸¹

Nos processos de adaptação ou transposição – conforme a obra –, há vários deslocamentos que se podem observar em função dos elementos constitutivos da trama, fatores de caráter espaço-temporal e de outros, como os padrões descritivos e relativos ao ponto de vista, aspectos todos válidos e significativos nas adaptações da literatura para o cinema. Francisco Ayala considera primordial elucidar ambas as manifestações artísticas em razão de entender que cada uma tem suas correspondentes intenções estéticas e, mesmo que possuam “coincidências” artísticas, ao se aproximarem, em virtude das suas correlações, os diferentes meios técnicos as encaminharão, inevitavelmente, para a produção de criações distintas⁸².

Por último, sendo inúmeras, abrangentes e complexas as diversas aproximações comparativas intertextuais entre a literatura e o cinema, torna-se necessário, também, observar

⁸⁰ Se houver interesse nessas especificidades ou conceitos, sugerimos consultar, entre alguns dos trabalhos de referência: Cf. HUTCHEON, *Uma teoria da adaptação*, 2011, 280 p.; PLAZA, *Tradução intersemiótica*, 2010, 217; PELLEGRINI (et al.), *Literatura, cinema e televisão*, 2003, 147 p.; PEÑA-ARDID, *Literatura y cine – una aproximación comparativa*, 2009, 222 p.; STAM, *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, 2008, 512 p. e MITTERAND, *100 filmes: da literatura para o cinema*, 2014, 351 p.

⁸¹ DE ROSA, 2007, p.297.

⁸² AYALA, 1972, p.449.

o que frisam, de modo convincente e acertado, Maria Esther Maciel e Marli Scarpelli Fantini na sua abordagem comparativa:

Se as relações entre literatura e cinema existem desde o momento em que este surgiu no horizonte cultural da modernidade, as formas de interação, interseção e diálogo com que ambos foram dinamizando esse campo de relações ao longo do século XX não podem ser circunscritas apenas ao trabalho de adaptação fílmica de textos literários ou à incorporação, por parte destes, de elementos e estratégias oriundos do discurso cinematográfico. Cumplicidades explícitas e implícitas, diálogos subliminares, contaminações e provocações recíprocas, citações, evocações e “transcrições” nunca deixaram também de atravessar o espaço móvel da conjunção/disjunção entre a literatura e o cinema. Além disso, por receberem ainda, os influxos de outras linguagens artísticas e das demandas culturais do momento e do lugar em que se inscrevem, tais relações se tornam ainda mais complexas pela força de vários outros tipos de interseção e diálogo.⁸³

Na configuração das personagens dom Quixote e Sancho Pança na versão adaptada para o cinema, há também outros fatores determinantes na concepção de sua imagem, assim como, para citar alguns, a sujeição e “reescrita” do texto literário da obra ao roteiro, os elementos de caráter técnico, o escorço plástico e as implicações que envolvem as questões de natureza ideológica. À vista disso, podemos considerar que “traduzir” essas personagens, mantendo uma perspectiva tradicional e/ou de fidelidade, representa um esforço evidente de “simbiose entre texto e imagem”, como frisa Pilar Martino Alba, um fenômeno usual que não só aconteceria com dom Quixote e Sancho Pança, mas que seria frequente, também, em outras obras do universo da literatura e seus gêneros⁸⁴.

A mesma autora enfatiza que os artistas plásticos que representavam cenas das personagens conheciam o texto, e também os artistas de outras partes da Europa, porque a obra literária já tinha sido traduzida e circulava por ambientes culturais diversos; portanto, tinha havido uma “tradução intersemiótica” e antes já se havia praticado uma “tradução interlinguística”; então, poderíamos entrever que o texto e a imagem das afamadas personagens de nosso interesse – e da perspectiva do estudo proposto – conformavam-se, muito antes, uma espécie de “simbiose entranhável” comparável à união indissolúvel “do corpo e da alma” ou união somente finita com a impensável e/ou impossível “morte de uma das suas partes.”⁸⁵

⁸³ MACIEL e FANTINI. In: *Aletria*, 2001, p.5.

⁸⁴ MARTINO ALBA. In: VEGA CERNUDA, 2005, p.123.

⁸⁵ *Ibidem*, p.123.

1.3 – A imagem na literatura e no cinema

Os registros pictóricos confirmam que o homem, talvez não satisfeito só com o uso da palavra ou da linguagem verbal, desenvolveu a expressão plástica que lhe permitiu deixar gravada nas paredes das cavernas uma grande quantidade de imagens, figuras ou cenas picturais representativas da sua vida cotidiana tais como a caça, a pesca, a família, a luta pela sobrevivência e muitas outras mais, os registros ou documentos visuais mais importantes da arte rupestre que, com certeza, foram os precursores mais remotos do cinema e também das histórias em quadrinhos⁸⁶.

As imagens têm acompanhado o desenvolvimento da humanidade, verificando-se a existência de uma grande proliferação delas na contemporaneidade, participando amplamente dos processos de aquisição de conhecimentos e apreensão da realidade. Segundo Martine Joly, vivemos uma civilização de imagens, e a utilização destas se generaliza; quer as olhemos, quer as fabriquemos, somos quotidianamente levados à sua decifração e interpretação⁸⁷. Para Jacques Aumont, se existem imagens, evidentemente, é porque temos olhos; assim, as imagens, “artefatos” cada vez mais abundantes e importantes em nossa sociedade, não deixaram por isso de serem objetos como os outros, regidas exatamente pelas mesmas leis perceptivas⁸⁸.

Vale considerar que o homem pode ser percebido como um “animal visual”,⁸⁹ no sentido de que, ao contrário de outras espécies de animais que dão prioridade, por exemplo, aos ouvidos ou olfato, ele o faz, habitualmente, pela vista, ou seja, grande parte das

⁸⁶ “É fundamental voltarmos no tempo investigando as pinturas rupestres que, grosso modo, podem ser consideradas ancestrais do livro. Desenhando nas paredes das cavernas, o homem não só se comunicava como queria assumir alguma forma de controle sobre o mundo. Para ele a imagem era a própria coisa, tanto que, antes de sair para a caçada, atingia animal o desenhando, sujeitando-o. Por esse gesto, pensava garantir também a abundância de animais a serem caçados. A imagem era, pois, elemento fundamental de um ritual mágico. Por outro lado, ao fixar o animal nas pedras, o homem da época construía uma narrativa, já que, muitas vezes, os desenhos seriados criavam histórias. Além disso, mesmo que não contem uma história, por não apresentarem um necessário encadeamento, esses desenhos podem ser vistos como narrativas na medida em que chegam até nós com a força de um texto histórico.” (WALTY; FONSECA; CURY, 2006, p. 14).

⁸⁷ E ainda a autora conjectura que “quanto mais imagens vemos mais nos arriscamos a ser iludidos, agora que estamos apenas na alvorada de uma geração de imagens virtuais, essas novas imagens que nos propõem mundos ilusórios e, no entanto perceptíveis, no interior das quais nos podemos movimentar sem para tal ter de abandonar o nosso quarto de dormir.” (JOLY, op. cit., p. 9).

⁸⁸ AUMONT, 1993, p. 17.

⁸⁹ Expressão empregada por Joseba Ródenas Zúñiga que calcula que um 94% da informação que recebe uma pessoa sem deficiência procede dos seus olhos, ou seja, da visão (ZÚÑIGA, 2009, p. 13).

informações que recebe e processa provêm, em condições normais, dos seus olhos. Isso faz que a visão desempenhe uma função significativa nos processos cognitivos, socioculturais e, em geral, na experiência e vivência humanas. Essa constatação permite dizer que, ao longo da história e desenvolvimento da cultura e civilização, o ser humano se acostumou a identificar aquilo que vê com aquilo que existe; inclusive, a imaginação se poderia apreciar como aquele lugar ou “reino interior”, no qual as imagens se alojam e são compiladas por meio da experiência, da memória e pela ação da cultura. Além do mais, como acertadamente frisa David Vera-Meiggs, se as imagens existem é porque alguém as percebe:

Toda imagem existe para ser completada por quem a percebe considerando que sua mesma constituição está organizada para tal finalidade, o que permite compreender que as imagens atuam como analogias do funcionamento da inteligência, dado que o pensamento humano, assim como o olho, atua relacionando e sintetizando. Mas, longe de ser o órgão visual independente e resultado da sua própria evolução, é mais bem a lógica consequência de uma interação de experiências sensíveis, ditadas pelas circunstâncias que possibilitaram, em determinado momento, condições favoráveis para o maior desenvolvimento do seu instrumental cognitivo.⁹⁰

À vista disso, tanto a imagem de representação visual como a imagem pensada pela palavra escrita possuem uma capacidade de comunicação intrínseca para evocar informações, sensações, emoções, sentimentos, enfim, pensamentos e associações de ideias que incitam ou provocam sua leitura e interpretação. Sendo complexa em sua significação e alcance, a palavra *imagem* provém do latim *imago*, que significa, primeiramente, “aparição”, “fantasma” e “sombra”, antes de se entender como “cópia”, “imitação” ou “reprodução”⁹¹. Além disso, a palavra *imagem* é um termo que se forma a partir do verbo *imitare*, que tem o sentido de “copiar”, “reproduzir”, “imitar”. Desta maneira, em um sentido amplo, cabe apontar que a imagem se pode compreender como algo que é “parecido”, se assemelha a “outra coisa”, é representação de “uma coisa” ou “objeto da realidade”. A imagem, também, não é um

⁹⁰ VERA-MEIGGS, 2010, p. 45, tradução nossa. [*“Toda imagen existe para ser completada por quien la percibe, ya que su constitución misma está ordenada para ello. Esto permite entender que las imágenes actúan como analogías del funcionamiento de la inteligencia, ya que el pensamiento humano, como el ojo, actúa relacionando y sintetizando. Pero lejos de ser el órgano visual independiente y resultado de su propia evolución, es más bien la lógica consecuencia de una interacción de experiencias sensibles, dictadas por circunstancias, que dieron en determinado momento condiciones favorables para el mayor desarrollo de su instrumental cognitivo.”*]

⁹¹ CABERO, 2001, p. 217.

“espelho da realidade”, como observa Esther Pellicer Gispert, mas sim “uma representação expressiva da mesma.”⁹²

É sabido que, para o mundo grego, a imagem foi considerada uma “imitação”, um “fantasma”. Essa percepção foi discutida como uma fonte de conhecimento, e se estabeleceram diferenças significativas entre a percepção visual (olhar) e o raciocínio (razão). André Parente destaca que, desde a Antiguidade, o homem se posicionou diferentemente face à relação do olhar e do mundo, e sustenta que

para uns (Demócrito, Epicuro, Lucrecio) as coisas são as causas ativas da percepção: o mundo é um oceano de átomos de fogo cintilantes, um cosmos luminoso constituído por simulacros errantes, capturados pelos olhos. Conhecer é se deixar engolfar sensualmente por esse mar de partículas. Se errarmos, é porque o juízo interpreta falsamente o que nos afeta pelos sentidos. Para outros (platônicos e neoplatônicos), são os nossos olhos que fazem as coisas serem vistas: os olhos são fogos e luzes que iluminam as coisas, tornando-as luminosas. Conhecer é olhar para as coisas com o olho do espírito, um olhar geometral, capaz de abstrair dos objetos sensíveis seus formatos, números e formas invariáveis. Modernamente, Husserl, Bergson e Merleau-Ponty tentaram, cada um a seu modo, superar o dualismo das posições perceptivas e emissivas, que ao longo da história da filosofia se cristalizaram em realismo e idealismo, em empirismo e intelectualismo.⁹³

Já no conhecido “mito da caverna”, referido por Platão, o filósofo apontava que os habitantes da caverna eram induzidos ao erro por sombras que refletiam as aparências de um “mundo falso”, enquanto o verdadeiro “mundo das ideias” ficava totalmente inacessível aos sentidos. O mito se refere a prisioneiros que viviam acorrentados, desde sua nascença, no interior de uma caverna e passavam o tempo todo olhando para uma parede do fundo iluminada para a luz gerada por uma fogueira. Nessa parede eram projetadas sombras de estátuas de seres diversos que apresentavam cenas e situações do dia a dia. Os prisioneiros ficavam olhando para a parede e atribuíam nomes às imagens – “sombras” –, por serem as únicas coisas que eles conseguiam vislumbrar⁹⁴.

Certamente as imagens constituem uma forma complexa de linguagem e de manifestação expressiva que envolve intrincados processos e mecanismos perceptivos,

⁹² GISPERT, 2009, p. 41, tradução nossa. [“*La imagen no es un espejo de la realidad, sino más bien una representación expresiva de la misma.*”]

⁹³ PARENTE, 1999, p. 11-12.

⁹⁴ O “mito da caverna”, também conhecido como “alegoria da caverna” é uma passagem do livro VI de *A República* do filósofo grego Platão (Cf. PLATÃO. *A República*, 2000, 281 p. e também CHAUI. *Convite à filosofia*, 2010, 520 p.).

abrangendo uma diversidade de formas de representação incluindo desde a percepção sonora até outras experiências sensíveis. De acordo com José Antonio Ortega Carrillo, a imagem

Informa-nos e, por sua vez, nos desperta sentimentos e emoções. Na imagem carrega-se um peso racional e outro afetivo; ela é sonho e realidade; há algo visível e algo oculto. Possui capas ocultas de significação que é necessário desvendar. A imagem é, ao mesmo tempo, concreta e abstrata; objetiva e subjetiva. O suporte que a materializa, lhe confere concretude e sua capacidade evocadora certas doses de abstração criativa. Seu autor se vê na obrigação de controlar múltiplas variáveis técnicas que conferem ao seu produto icônico uma objetividade relativa. Por outro lado, o receptor visual interpreta esta objetividade desde suas próprias expectativas visuais, lembranças e atitudes voltadas ao tema fazendo da subjetividade seu principal argumento leitor.⁹⁵

É importante acrescentar que existem imagens de várias espécies e que elas se dirigem aos nossos diversos sentidos, assim como apontam Jacques Aumont e Michel Marie, autores que discriminam imagens visuais, auditivas, táteis, olfativas, etc., ou seja, imagens que correspondem a certa sensação acompanhada de ideias e foram denominadas de “imagens mentais”⁹⁶. Por conseguinte, a imagem pode ser produzida por um fenômeno natural-reflexo, sombra, visão através de um corpo transparente e, também, por um gesto humano intencional. De certa maneira se poderia ler ou interpretar a imagem como sendo um estímulo sensorial provocado pelo mundo sensível.

Desse modo, Lucia Santaella sinaliza que há inúmeras “coisas” que podem ser chamadas de imagem, cuja vasta relação inclui desde figuras, diagramas, fotos, hologramas, ilusões óticas, sombras até mesmo poemas, memórias, estátuas, manchas e inclusive ideias, entre outras. Ela destaca que as imagens perceptivas atraíram sobremaneira os estudiosos nas mais variadas áreas do conhecimento, da filosofia à ótica, da literatura à neurologia; em seguida, cogita que foi dos caracteres extraídos das imagens perceptivas que todos os outros tipos de imagens começaram a ser descritos. Logo após, sintetiza algumas observações sobre a percepção da imagem, apontando que, para ser compreendido, o mundo físico precisa ser mediado e traduzido; portanto, o cérebro será o responsável por providenciar, por intermédio

⁹⁵ ORTEGA CARRILLO, 1997, p. 42-43, tradução nossa. [“*Nos informa y, a la vez, nos despierta sentimientos y emociones. En la imagen se encierra una carga racional y otra afectiva; ella es sueño y realidad; hay algo visible y algo oculto. Posee capas ocultas de significación que es necesario explorar. La imagen es, a la vez, concreta y abstracta; objetiva y subjetiva. El soporte que la materializa, le otorga concreción y su capacidad evocadora ciertas dosis de abstracción creadora. Su autor se ve en la obligación de controlar múltiples variables técnicas que confieren al producto icónico una objetividad relativa. Por otro lado, el receptor visual interpreta esta objetividad desde sus propias expectativas visuales, recuerdos y actitudes hacia el tema, haciendo de la subjetividad su principal argumento lector.*”]

⁹⁶ AUMONT e MARIE, 2006, p. 160.

dos órgãos sensoriais, o serviço de tradução das impressões perceptivas em padrões aos quais são conferidos significados construindo um mundo de imagens reconhecíveis; depois esclarece que as distinções entre imagens perceptivas, óticas, gráficas, mentais e verbais serão estabelecidas em função do canal em que essas imagens deverão ser produzidas e veiculadas⁹⁷.

A imagem pode ser compreendida como representação visual e/ou mental. Octávio Paz define-a como “figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação” e “cifra da condição humana.”⁹⁸ Para esse autor, as imagens “são produtos imaginários”, e ele enfatiza que com a palavra “imagem” se pode designar ainda toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que foram classificadas pela retórica e passaram a se chamar de comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas⁹⁹. Lucia Santaella e Winfried Nöth asseveram que as imagens “são meios de expressão da cultura humana” e discriminam a abrangência e alcances dos seus domínios:

O mundo das imagens se divide em dois domínios: o primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. **Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese.** Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais”.¹⁰⁰

Conforme a escolha da linguagem, a imagem se faz presente por meio das palavras na literatura e de forma visual multimodal no cinema, ou seja, em ambas as linguagens, e até com o predomínio de uma sobre a outra, a imagem surge conforme as intencionalidades estéticas. Ao contrastar a literatura e o cinema como formas narrativas de linguagem, é possível deparar com algumas distinções básicas; para citar algumas, em geral, o cinema tem a tendência de apresentar imagens concretas e “rígidas”, em movimento, que não são factíveis de modificação; assim, por exemplo, a “casa” apresentada na exibição do filme convencional

⁹⁷ SANTAELLA, 1992/1993, p. 37-39.

⁹⁸ PAZ, 2012, p.37-38.

⁹⁹ PAZ, op. cit., p.37-38.

¹⁰⁰ SANTAELLA E NÖTH, 2005, p. 15, grifo nosso.

é aquela que vemos na tela e não outra; já na literatura, pode haver uma representação mental e visual múltipla da palavra; no caso do exemplo da “casa”, quantas “casas” se poderia imaginar ao se pronunciar essa simples palavra?

Com certa capacidade para ler e interpretar imagens, pode-se compreender sequências de filmes que representam situações jamais vividas, ou localizadas em referenciais temporais e espaciais muito próximos, desconhecidos, de outras épocas ou tempos longínquos, atuais ou vindouros, etc. Na projeção de um filme se manifesta certa “rigidez” e continuidade no seu processo de exposição; isto é, as imagens se exibem de forma contínua olhando-se ou não para a tela, enquanto o ritmo e a velocidade leitora são muito mais flexíveis considerando a atenção de quem faz a leitura e interpretação dessas imagens; no entanto, com as modernas tecnologias de exibição doméstica, como um aparelho de DVD ou Blu-ray Disc (BD), surgem também outras possibilidades para modificar, em parte, a “rigidez” desse processo e tipo de exibição.

Além disso, a imagem possui um caráter de simultaneidade; quer dizer, com um simples olhar se pode perceber ou receber um grande número de informações, frente ao inevitável caráter contínuo da linguagem verbal, no qual se sucedem fonemas, palavras, frases ou orações estritamente ordenadas em uma sequência que “obriga”, de certo modo, a uma leitura ou completa audição, ou, ao menos, de boa parte, para conhecer e compreender o sentido do conteúdo dessas imagens que estão sendo veiculadas pela linguagem verbal. Deste modo, para Josef, o cinema contrapõe à palavra a imagem, por mais que possa estar desmembrada em alguns componentes fundamentais, como o enquadramento, a integração sonora, o ângulo da tomada. A autora discorre, todavia, sobre essa observação, explicitando o seguinte:

No caso da linguagem verbal, a subdivisão em partes elementares favorece a formação de entidades livres e polivalentes, enquanto que no cinema a busca de unidades linguísticas que concorrem para a composição da imagem só consegue fazer ressaltar a relação estreita com o caso específico. A imagem cinematográfica implica sempre uma intenção significativa de seu autor, intenção que se coaduna com a própria imagem e da qual não pode prescindir. A definição da palavra, ao contrário, procura isolar, dentro dos limites de uma funcionalidade rígida e genérica, as relações de significado [...] O fruidor de uma comunicação verbal, qualquer que seja o nível de consciência sociocultural em que viva, compreende sempre que se encontra diante de um instrumento mediato que o remete à realidade diversas das palavras percebidas. O espectador cinematográfico, ao contrário, quase nunca chega a perceber a mediatez das imagens e reage diante da realidade

fictícia da tela como se se tratasse de um universo concreto capaz de envolvê-lo diretamente.¹⁰¹

Ao interagir no âmbito dessas linguagens portadoras de imagens e dos seus vários sentidos, seja pela palavra literária e/ou pela imagem cinematográfica, cada leitor ou espectador terá um modo de percebê-las de acordo com o impacto que a imagem produza na sua percepção experiencial e na sua mente. De acordo com Cardoso, a alquimia da imagem foi capaz de atrair o próprio texto literário, levando o romance a dois tipos de reação: a aproximação da letra à imagem, quando a narrativa reflete a visão da câmara cinematográfica e o distanciamento da letra face à imagem; e quando o romance valoriza o monólogo interior, por exemplo, impedindo a tradução pela imagem do fluxo de consciência da personagem. Assim, “letras e imagem encontram-se muitas vezes unidas, principalmente pela relevância social, histórica e cultural que possuem, bem como pelas capacidades de representação ideológica.”¹⁰²

Desta maneira, tanto a literatura como as adaptações cinematográficas proporcionam imagens de uma história ou de um enredo que pode fazer parte tanto da literatura como do cinema, assim como um argumento advindo da literatura pode ser adaptado ou roteirizado para o cinema. Em uma imagem, existe, essencialmente, a convergência e o ajuntamento do universo exterior e do interior, abarcando uma gama de variedades imagéticas significativas que, gradativamente (ou não), pode envolver, por exemplo, desde aquilo que é vulgar ao essencial, do físico ao anímico ou da forma ao conteúdo e seus graus de profundidade. De acordo com Schøllhammer, o poder da palavra é identificado com o despertar da imagem mental durante a leitura, uma imagem essencial na dinâmica cognitiva, que se nutre tanto dos recursos imaginários fornecidos pela experiência viva do leitor, quanto das imagens culturais acumuladas em sua formação como ser social. As imagens visíveis são fontes de inspiração para a produção literária, mas na literatura as imagens visíveis se cruzam com as não visíveis, estabelecendo com elas uma relação de mútua inspiração.¹⁰³

A imagem fílmica está como que “motivada”, por assim dizer, e existem analogias em graus determinados com a realidade representada. Segundo Xavier, há um modo de fazer certas coisas, próprio ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro. Um modo de fazer que diz respeito exatamente à esfera do estilo, e serão essas

¹⁰¹ JOSEF, op. cit., p. 387-388.

¹⁰² CARDOSO, op. cit., p. 67.

¹⁰³ SCHÖLLHAMMER, 2007, p. 8-10.

analogias, precisamente, as que sugerirão equivalências estilísticas apoiadas na observação de um gradiente de ritmos, distâncias, tonalidades, associado a emoções e experiências, bem como a um uso figurativo da linguagem que permite dizer que a palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança – as metáforas – e as mesmas cadeias de associação e causalidade – as metonímias¹⁰⁴. Já para Coutinho, o cinema é uma forma direta de apreensão e exploração de dados reais, a fim de convertê-los em entidades representativas.

O autor elucida:

A sua captação imediata – a câmera imita o olhar humano – confere-lhe extraordinário prestígio dentre as linguagens, se bem que, na estruturação da arte cinematográfica, não seja propriamente a objetivação direta o que mais importa ao artista; a preocupação de subentender, de dar ao retrato das coisas o papel de, mais do que essas coisas mesmas, expor, em termos de ilação, de outra coisa ou outras coisas que se acham ausentes; a preocupação de subentender fazendo estender-se ao cinema um atributo que é inerente à arte literária: a feição apenas veiculadora que possuiu a imagem que o espectador e o leitor têm diante dos olhos. Com efeito, o escritor tem mais esse ponto em comum com o cineasta: a substância de maior interesse advém de forma imediata, os olhos se construindo em instrumento de filtração para que, por último, se instale na mente do leitor, do espectador, a mental figuração que é a meta verdadeiramente buscada. Assim como as letras da palavra, na consideração óptica, se resumem ao seu estado caracteres, imagens, portanto, depois servindo de transmissoras de pensamentos, os painéis cinematográficos se validam pela tarefa de trazer, à mente do espectador, a encenação que ele não vê, mas que impõe o seu mérito primordial, a sua natureza de presença sem conspecto. As imagens que, no cinema, veiculam a imagem que o público diretamente não percebe se equiparam, por conseguinte, às palavras enquanto desenho, ambas as espécies a se retraírem à condição de meios para algo que, em última instância, é o propósito, a intenção que o autor dirige à recepção do demais que leem o livro ou veem a obra de cinema.¹⁰⁵

A reflexão sobre a imagem vinculada à literatura e o cinema perpassa as linhas sutis que contemplam a imagem como simples “cópia” do mundo e/ou de outras possibilidades imagéticas que concebem e esgotam o estudo da imagem na dimensão de representar só um referencial voltado aos padrões de visualidade. Etienne apresenta três aspectos relevantes de dimensões a respeito da imagem que, pela sua abordagem, nos interessaria destacar, por vir ao encontro dos propósitos de nosso trabalho:

Nas reflexões recentes sobre a imagem, vem se desenvolvendo a ideia de que ela alimenta uma relação privilegiada entre o que mostra, o que dá a pensar e

¹⁰⁴ XAVIER. In: PELLEGRINI, op. cit., p. 63.

¹⁰⁵ COUTINHO, 1996, p. 103-104.

o que, sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar, notadamente, a outras imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias. [...] A *primeira*, a mais evidente, é o fato de que *toda* imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) *nos oferece algo para pensar*: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar. [...] *Segunda* possibilidade de se aproximar do eixo “*Como pensam as imagens*”: o fato de que – também – *toda* imagem *é portadora de um pensamento*, isto é, *veicula* pensamentos. O que se pretende dizer? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado. No caso da pintura, o que o pincel, ao deslizar sobre uma tela, traçou; no caso da fotografia, o que a luz se encarregou de inscrever na placa sensível. Veicula, assim, uma *figura*, mas muito mais ainda. De um lado, o pensamento *daquele que produziu* a fotografia, a pintura, o desenho; de outro, o pensamento de *todos aqueles que olharam* para essas figuras, todos esses espectadores que nelas, “incorporaram” seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios e, até, suas intervenções, por vezes, deliberadas. [...]. A *terceira* proposição é, de longe, a mais questionadora, a mais utópica (“sem chão” e “em lugar nenhum”), “imaginária”, diria. Provavelmente a mais necessária, também. Ouso dizer que a imagem – toda imagem – é uma “*forma que pensa*”. A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar – até sugerir – que, independentemente de nós, as imagens seriam formas *que, entre sim, se comunicam e dialogam*. Com outras palavras: *independentemente* de nós – autores ou espectadores – toda imagem, *ao combinar nela* um conjunto de dados *sígnicos* (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou *ao associar-se com* outra(s) imagem (ns), seria “*uma forma que pensa*”.¹⁰⁶

Deste modo, as imagens, concebidas enquanto “formas portadoras de pensamento” (SAMAIN, 2012, p.14), possibilitam uma aproximação ao universo temático das manifestações estéticas, poéticas e discursivas, abrangendo uma infinidade de experiências sensíveis, articulações simbólicas e áreas de interesse que nos permite cogitar que elas estão presentes, constituem e se inserem, prontamente, no universo e materialidade *sígnica* das linguagens tanto da literatura como do cinema. Para José Carlos Avellar, o livro e o filme têm sido pressionados, desde o começo da década de 1920 e especialmente ali, por forças de igual intensidade, mas opostas: a palavra a se aproximar da aparência primeira fotográfica, a ser imagem. Por sua vez, o cinema, a se aproximar da palavra enquanto expressão imediata e utilitária que permite a comunicação direta. A relação verdadeiramente criativa que surge desse desafio se realiza à margem de tais pressões e parte do entendimento de que uma expressão e outra se fazem sob um comum princípio de construção. Portanto, estabelecer como base desse diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre esses

¹⁰⁶ SAMAIN, op. cit., p. 22-23.

diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição¹⁰⁷.

Por conseguinte, contemplar ou indagar uma imagem implica um ato perceptível e sensível que se abre ao imaginário, permitindo uma abertura para outras possibilidades de leitura que não reproduzem o real, *ipsis litteris*, porque o real se pode, também, compreender como um paradoxo complexo ou como um “Aberto” que não se deixa reproduzir, como cópia ou dado, senso comum, conforme aponta Parente, para quem

Se a imagem reproduz o real ela, o faz literalmente, ela o produz uma segunda vez. A imagem mora do lado do sujeito, pessoal ou coletivo. Se ela supõe a linguagem, é para brincar com ela – como na poesia –, para se fazer desaparecer do lado do objeto (linguagem da transparência) [...] De fato nós temos duas maneiras de pensar imagem: a imagem como uma ilusão que deve ser submetida ao inteligível, que a domestica, e ensina a falar, e a imagem como puro sensível e ser de sensação que afirma o real como novo.¹⁰⁸

Dessa perspectiva, a imagem se revela como uma “força ativa” que, ao provocar tensões, dissensões e/ou fissuras, origina “latejos sintomáticos” que atçam nosso olhar e permitem o surgimento de brechas perceptivas que se vinculam ao “devaneio sobre o Outro”, como assinala Daniel-Henri Pageaux¹⁰⁹. O devaneio, que para Gaston Bachelard significa “uma fuga para fora do real”¹¹⁰, pode ser compreendido como uma “tomada de consciência do sujeito” que acede a uma “polifonia de sentidos” cuja realidade é tecida enquanto matéria ou forma fluida idealizada que, além de abstrair a realidade, perpassa-a configurando um “campo transubjetivo” no qual as imagens proliferam e despontam a necessidade de serem desvendadas na completude da interação que estabelecem com obra de arte.

Assim, segundo Schøllhammer, cada vez mais as imagens ocupam um lugar dominante na recepção estética contemporânea e na reformulação disciplinar da Literatura Comparada em cujo estudo se destaca, atualmente, uma aproximação à relação entre texto e imagem, ou seja, entre a representação visual e a representação literária, abrindo um campo fértil para a compreensão da literatura em uma sociedade cada vez mais absorvida pelas dinâmicas da cultura da imagem¹¹¹. Nessa abordagem, viabilizam-se processos de simbolização, deslocamento, substituição, metaforização e outras possibilidades formais que

¹⁰⁷ AVELLAR, 2007, p. 13.

¹⁰⁸ PARENTE, op. cit., p.30.

¹⁰⁹ PAGEAUX. In: BRUNEL e CHEVREL, op. cit., p.158.

¹¹⁰ BACHELARD, 1988, p.5.

¹¹¹ *Ibidem*, p.11.

operam e se articulam nos espaços, fronteiras, interações e potencialidades da sua configuração enunciativa e criativa. Por conseguinte, a imagem adentra áreas de estudos literários comparativos e interdisciplinares voltados, também, para a *Imagologia*, que estuda a imagem considerando-a procedente de uma “tomada de consciência”, por íntima que seja, de um “Eu” relativamente a um “Outro”, de um “Aqui” a um “Ali”, e como “expressão literária”, ou não, de uma “distância significativa entre duas ordens de realidade cultural.”¹¹²

Prosseguindo o estudo sobre a imagem, a seguir, serão apresentadas algumas considerações que fazem parte do referencial teórico proposto pelo trabalho, relacionadas aos autores Didi-Huberman e Rancière. No último capítulo os abordaremos de forma mais detida e pormenorizada. O olhar de ambos permite que possamos pensar e interpretar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens visando ressignificá-las e atribuir-lhes novos sentidos.

Desta maneira, daremos a conhecer algumas ideias que nos interessam a respeito da imagem na visão de Didi-Huberman. Pelo estilo de expor seu pensamento, suas reflexões estão espalhadas por meio de sua vasta obra crítica e pelas diversas apresentações do autor, que, de forma experiente, examina obras de arte, afere documentos, analisa fotografias, interpreta filmes e dialoga, também, com outros grandes autores como Freud, Kant, Joyce, Benjamin, Merleau-Ponty, Warburg, Vasari, Panofsky, Bataille, Brecht, Pasolini, Giacometti e Godard, entre muitos outros, o que nos permite considerar Didi-Huberman um pensador contemporâneo atuante e, ao mesmo tempo, tanto um historiador quanto um filósofo da arte que hoje contribui, sobretudo, para pensar a própria disciplina historiográfica.¹¹³

Adentrar-se na obra de Didi-Huberman significa perceber, por um lado, que o campo disciplinar historiográfico se expandiu e, por outro, que esse estudioso complementa, sugerindo outras possibilidades ou propostas de aproximação e/ou análise dos objetos de estudo ou obras de arte; portanto, compreender a imagem inserida a partir dessa perspectiva significa que a imagem não mais pode ser apercebida somente desde um olhar habitual ou corriqueiro da arte; isto é, apreciada somente desde o prisma de uma óptica estético-formal;

¹¹² PAGEAUX. In: BRUNEL e CHEVREL, op. cit., p.136. Embora seja interessante referir-se à *Imagologia* porque aborda a imagem em uma perspectiva literária comparativa interessante, esclarecemos que não é foco nem pretensão desenvolver essa abordagem no presente estudo; nossa intenção foi apontá-la em função de algumas observações relacionais a respeito das possibilidades oferecidas e às áreas de atuação da imagem na atualidade. (Cf. BESSIÈRE; PAGEAUX, *Perspectives comparatistes*, 1999, p. 181-192).

¹¹³ Podemos dizer que a Historiografia é o “registro escrito da história”; isto é, a arte de escrever e registrar os eventos do passado ou “uma escrita da história”; portanto, a Historiografia envolve a história das civilizações desde suas primeiras manifestações.

mas sim como uma manifestação antropológica, considerada a imagem como “inscrição” de uma “força ativa” que se pode apreender em tempos diferentes ou por anacronismos.

Por conseguinte a imagem, na sua complexidade e temporalidade, enquanto “uma forma que pensa”, se pode situar no chamado “olho da História”, sob o regime do “inteligível” que, ao tráfegar pelos domínios artísticos e culturais, se desloca com flexibilidade para outros campos artísticos tais como a literatura, o cinema, a dança, a fotografia, etc. Didi-Huberman reconhece a necessidade de certo tipo de olhar, de tipo de obra e também certo tipo de discurso, percebendo uma possível eficácia simbólica da obra na categoria do invisível. Para o autor, há necessidade de uma nova postura no sentido de ultrapassar, em geral, as leituras conteudistas das obras de arte, que precisam ser alteradas para que possa ser vivenciada uma abertura dialética na relação entre imagem e sujeito.

Desta maneira, o autor propõe, de acordo com Jacqueline Wildi Lins, a busca do sentido da imagem na ruptura com o sujeito do visível ao legível e com a certeza da historiografia da arte, e embasa seu pensamento na defesa do conceito de invisível, ou seja, aquilo que não é visível, mas, ao mesmo tempo, é perceptível pelo olhar¹¹⁴. Estar “diante da imagem”, segundo Didi-Huberman, significa que sempre estamos diante do tempo. O autor acrescenta:

Diante de uma imagem – tão antiga como seja –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, mesmo que a privação do olhar, por pouco, não tenha cedido o lugar, completamente, ao costume enfatizado do “especialista”. Diante de uma imagem – tão recente, tão contemporânea como seja –, o passado não cessa nunca de se reconfigurar, considerando que esta imagem só chega a ser pensável em uma construção da memória, desde que não seja obsessiva. Enfim, diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: provavelmente ela sobreviverá a nós, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e que diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Amiúde, a imagem tem mais de memória e mais de porvir daquele que a olha.¹¹⁵

¹¹⁴ LINS, 2009, p.2-3.

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 31-32, tradução nossa. [“*Ante una imagen – tan antigua como sea –, el presente no deja jamás de configurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del ‘especialista’. Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea –, el pasado no deja nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, en una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que ella probablemente nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.*”]

Na visão hubermaniana, a imagem “não é a imitação das coisas, senão o intervalo que se fez visível, a linha de fratura entre as coisas.”¹¹⁶ Desta forma, a imagem seria “outra coisa” que não um simples “corte” praticado no mundo dos aspectos visíveis, e pode ser apercebida por meio de uma “tomada de consciência” ou um “ato sincrônico” no momento de sua aproximação ou captura perceptiva. Assim, conforme o autor a entrevê, a imagem pode ser concebida como “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos quentes.”¹¹⁷ Deste modo, de alcance metafórico, a imagem se inscreve na história e no tempo de forma indelével enquanto pulsação temporal e potência que se deixa transluzir e/ou transparecer e que possui a sagacidade de sobreviver, de interagir, de atualizar e de misturar passado e presente como acontecimento, imaginário, memória, sentir e/ou “forma pensante”.

Por outro lado, aproximar-se ao pensamento crítico de Jacques Rancière, o outro autor que nos interessa abordar neste trabalho – e que o trataremos de forma peculiar no capítulo terceiro -, também não é uma fácil tarefa, se considerarmos a abrangência da sua obra e a complexidade dos domínios de conhecimento pelos quais o autor transita como filósofo, ensaísta e crítico de arte contemporâneo, além da diversidade de tópicos pelos quais ele discorre, versando sobre temas de caráter político, ético e estético. Portanto, gostaríamos de salientar que, nas linhas seguintes deste apartado, não será objetivo debruçar-nos sobre a vastidão do seu sistema de pensamento. Em função dos objetivos de nossa proposta, trata-se de esboçar aqui algumas ideias acerca da imagem que o autor propõe e que são relevantes para os propósitos deste trabalho.

Compreender a imagem em Rancière nunca poderá ser considerado como uma realidade simples, dado que seu foco de abrangência se correlaciona e perpassa, de forma mais ampla, discussões que envolvem relações dialéticas entre política e estética – ou artes –, o que permite entrelaçar o sentido da imagem que ele sugere aos sentidos de uma espécie de “política das imagens”; portanto, na sua abordagem, se faz necessário distinguir um contexto ou campo estético autônomo que conforma a imagem e simultaneamente, assume um papel político significativo.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 166, tradução nossa. [“*La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo que se hizo visible, la línea de fractura entre las cosas.*”]

¹¹⁷ DIDI-HUBERMAN, s/d, não paginado, tradução nossa. [“*Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente.*”]

Em vista disso, o sentido proposto da imagem se pode interpretar como sendo a decorrência de um “fluxo dialético”, e provavelmente Rancière entrevê nessa questão, que é política, algo que não constitui simplesmente a luta pelo poder, como assinala Eduardo Pellejero, mas alguma coisa que implica sempre certa “partilha do sensível”, uma redefinição das formas de ver e organizar o real, ou seja, “começa a pensar a política como instituição de um tempo diferente, que pelo agenciamento do sensível pode dar visibilidade a coisas que não a tinham.”¹¹⁸ Também é pertinente observar que, no pensamento rancieriano, a estética se entrecruza e dialoga com a política, o que provoca interações diferentes e, ao mesmo tempo, articulações de sentido que permitem que esses regimes expressivos distintos se possam comunicar entre si e, de acordo às suas práticas artísticas e/ou políticas, estabeleçam condições para a visibilidade; portanto, como sugere Pellejero, toda a política se funda sobre o que se pode ver e o que se pode dizer sobre quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer, sobre as propriedades dos espaços e os possíveis do tempo¹¹⁹; dessa forma, a política viria a ser, mais que tudo, uma “partilha do sensível” desse tipo, ocorrendo, por sua vez, uma subjetivação na partilha desses espaços sensíveis como afirmação da política.

Nas relações entre o que se vê e aquilo que se pode dizer e/ou entre o que se pode fazer e aquilo que se faz de verdade, constata-se a presença de uma mudança estética no “regime de visibilidade”, considerando que a “partilha do sensível” pressupõe, concomitantemente, uma abertura voltada para uma nova forma de visibilidade; dessa forma, o regime estético das artes permeado nos moldes do pensamento ocidental aristotélico, acarretou o declínio da representação mimética e a inauguração de outra maneira de apreensão estética das imagens caracterizada por não haver, necessariamente, um vínculo retilíneo entre aquilo que a imagem enuncia e sua recepção; portanto, desde uma ótica rancieriana, estamos frente a uma visão que considera a imagem como “não representativa”, ou seja, como um “dissenso” ou “descontinuidade” entre “as formas sensíveis das produções artísticas e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores”¹²⁰; deste modo, a imagem não pode ser entendida ou reduzida tão só à sua “visualidade identitária”, mas deve-se tentar compreendê-la em sua alteridade.

De modo consequente, Rancière afirma que a ordem da representação significa, essencialmente, duas coisas: “em primeiro lugar, uma determinada ordem das relações entre o dizível e o visível. Nessa ordem, a palavra tem como essência o fazer ver” e, em segundo

¹¹⁸ PELLEJERO, 2009, p.20.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 25.

¹²⁰ HUSSAK, 2012, p. 103.

lugar, “uma determinada ordem das relações entre o saber e a ação”.¹²¹ A imagem assim apercebida, se torna “compleição” ou uma “presença” que, quando é conjugada com outras imagens, segundo Hussak, vê seu sentido imanente se modificar, criando um encadeamento cuja produção de sentido não ocorre apenas pelos signos visuais, mas também pelo invisível, pelo dizível e pelo indizível, e a articulação desses elementos, constitui um regime específico como um conjunto de operações que articula, por sua vez, elementos e funções¹²².

Nesse sentido, Rojo compreende a imagem como “representação” – embora por vezes seja “apresentação” –, a qual está determinada por um conjunto de relações espaciais e temporais, reconhecendo quão difícil é utilizar uma imagem no momento atual, em que, por um lado, existe a poluição de um mesmo tipo de imagens, o que quase impossibilita a capacidade para pensá-las ou retê-las, e, por outro, o aniquilamento de outras, donde já não é mais possível alcançá-las com nosso olhar. Tal situação exige pensar as imagens que se podem empregar ao criarmos ou refletir sobre o uso que fazem delas as obras que nos interessam¹²³.

Desta maneira, pensar acerca das personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens significará deparar-se com rastros imagéticos desafiadores que se encontram espalhados como se fossem os “enigmas” de uma espécie de “caça ao tesouro” ou de um “jogo engenhoso”¹²⁴, imaginativo e ludíbrio que precisa ainda ser “desentesourado” para ser ressignificado. Para Milan Kundera, o fundamento de toda a existência do protagonista está arraigado na sua vontade de ser o que não é, e as consequências estéticas disso são radicais para a totalidade da novela, dado que para a ficção nada é seguro, porque tudo é mistificação ou ilusão, o que faz que adquira um significado incerto e cambiante¹²⁵.

¹²¹ RANCIÈRE, 2009b, p. 22.

¹²² *Ibidem*, p.103.

¹²³ ROJO. In: CORNELSEN; VIEIRA; SELIGMANN-SILVA, 2012, p.323-324, tradução nossa. [“... *la imagen, entendiéndola como representación (y a veces presentación) determinada por un conjunto de relaciones espacio-temporales. Sabemos lo difícil que es utilizar una imagen en este momento en que por un lado la polución de un mismo tipo de imágenes casi nos deja sin capacidad de pensarlas o retenerlas y, por otro, el apagamiento de otras no nos posibilita alcanzarlas con nuestra mirada... Esa situación nos exige pensar las imágenes que usamos cuando creamos o reflexionar sobre el uso que hacen de ellas las obras que nos interesan.*”]

¹²⁴ Nessa perspectiva, há autores que se debruçam e consideram o texto cervantino como “jogo” no sentido de a obra representar uma paródia dos livros de cavalaria; isto é, uma imitação burlesca como se fosse um “jogo engenhoso e estrutural das formas, e com as formas em comunhão com os contrastes narrativos dos seus protagonistas, vozes e arquétipos sempiternos: dom Quixote de La Mancha e Sancho Pança” (Cf. TORRENTE BALLESTER, *El Quijote como juego y otros trabajos críticos* 2004, p.11-101).

¹²⁵ KUNDERA, 2005, p. 2.

2 – A IMAGEM EM *DOM QUIXOTE DE LA MANCHA* E FILME *DOM QUIXOTE*

2.1 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança na obra literária

As personagens de dom Quixote e Sancho Pança se podem observar, *a priori*, como imagens de um clássico literário que atija nossa curiosidade, desperta nosso interesse e está vigente na contemporaneidade porque possui a capacidade de se atualizar constantemente; o que nos faz considerar, aqui, uma das premissas sobre os clássicos proposta por Ítalo Calvino, para quem esses livros, “quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.”¹²⁶

Os estudos sobre o *Quixote*, de acordo com Maria Augusta da Costa Vieira, tiveram o mesmo destino das pesquisas voltadas para as obras clássicas, que apontam para um sinal de conflito entre duas tendências: por um lado, a abordagem da obra a partir dos pressupostos que orientaram sua criação, com o intuito de resgatar os domínios possíveis da escritura e da leitura tendo em conta os leitores contemporâneos; por outro, a abordagem que se empenha em adequar o sentido aos referenciais próprios do leitor moderno, buscando seus possíveis significados a partir do que eventualmente o texto é capaz de dizer para o público de hoje. A autora, ao se referir às duas tendências, explicita que

a primeira tendência prima pelo academicismo e se pauta pelo rigor metodológico, circunscrevendo-se ao âmbito dos estudos literários, linguísticos e filológicos, empenhada em desvendar os sentidos do texto segundo os critérios que reinavam na época de sua composição. Em contrapartida, a segunda tem um caráter que caminha na direção da ‘espontaneidade’, com o objetivo de acomodar a obra clássica aos tempos e às perspectivas atuais, regulando-se pela leitura e interpretação que dela se faz hoje. Ambas as tendências trazem consigo alguns problemas. A primeira encontra dificuldades na própria divulgação de sua pesquisa tendo em conta seu caráter especializado e, na maior parte das vezes, distante do público interessado na obra em questão. Assim sendo, corre o risco de dialogar exclusivamente com as fontes primárias, num âmbito puramente acadêmico. A segunda, por sua vez, embora mais democrática no sentido de poder divulgar mais amplamente seus resultados dado seu caráter de contemporaneidade, traz em si outro problema, que é o da abordagem literária pautada pelo anacronismo e, de certo modo, carente de conteúdo histórico, uma vez que o centro de sua atenção gira em torno dos eventuais sentidos que a obra suscita hoje, ou, em outros termos, como lemos

¹²⁶ CALVINO, 2007, p. 12.

determinado texto clássico, criado em épocas remotas, a partir de nossos próprios referenciais.¹²⁷

Ao evocarmos as personagens de dom Quixote e Sancho como imagens, ambas se percebem como figurações significativas que, embora nem todos os leitores se lembrem de quem foi Cervantes, conforme assinala Bernardo, certamente todos os que são leitores reconhecem o nome de dom Quixote e o associam imediatamente ao amigo Sancho Pança; logo depois se lembrarão de que o principal romance de Cervantes foi considerado o melhor romance de todos os tempos. Entretanto, se se pergunta a esses leitores se o leram, muitos até dirão que o fizeram na escola, sem atentar que tiveram em mãos apenas uma adaptação de clássicos para jovens; mas, se a pergunta ainda se refina mais, fazendo-se referência àquele romance de dois volumes e cerca de mil páginas, a resposta será provavelmente uma constrangida negativa¹²⁸.

Na perspectiva de esboçar um retrato figurativo prévio condizente com as personagens de dom Quixote e Sancho Pancho como imagens, é relevante fazer uma alusão, mesmo que seja de passagem, ao ensaio crítico de Olavo Bilac escrito no início do século XX, quando se comemoravam os 300 anos do lançamento da primeira parte do *Quixote*. De modo perspicaz, fazendo uma série alusões às célebres personagens, o autor enfatizava que a obra de Cervantes era a expressão de “um riso formidável” e que estava dando a volta ao planeta como se se tratasse de um “ciclone”, sem ter plena certeza de quantas edições o romance imortal teria já alcançado em outras línguas faladas na superfície da terra, o que permitia aos homens de ler com entusiasmo as aventuras do engenhoso fidalgo e do seu gracioso escudeiro¹²⁹. Bilac ainda destaca que a inteligência humana nunca tinha criado uma representação tão clara e verdadeira do eterno contraste que rege a vida: “a aproximação da asa que quer o céu, e da pata, que se aferra ao chão”. Acrescenta que dom Quixote – visão que nos interessa também destacar – poderia ser visto como a imagem de “apenas um desequilibrado, possuído de mania da bravura” e Sancho Pança, sozinho, meramente “um camponês boçal e velhaco”, mas que,

¹²⁷ VIEIRA, op. cit., 2012b, p.23-24.

¹²⁸ BERNARDO, op. cit., p.15. Por sua vez, na apresentação da versão primorosa traduzida para o português por Sérgio Molina, Vieira esclarece que, ao contrário do que ocorre nos países de língua espanhola, “o Quixote não é um texto que integra o currículo das escolas brasileiras e, desta forma, fica livre da leitura obrigatória [...] É muito provável que grande parte dos leitores brasileiros chegue aos vinte anos sem ter tido jamais contato direto com a obra de Cervantes e sem maiores ideias sobre a história do cavaleiro, a não ser a do sonhador que quis transformar o mundo e que amou incondicionalmente sua dama inigualável, Dulcineia d’El Toboso.” (VIEIRA. In: CERVANTES, op. cit., 2012b, p.12).

¹²⁹ BILAC, 1906, p. 135.

juntos, conformariam um “caso de teratologia”, ou seja, “dois frutos díspares da mesma árvore”. Esclarece o poeta:

D. Quixote e Sancho são a Vida... Cervantes amalgamou, nessas duas figuras, que são gêmeas apesar da sua contenda de origem e essência, os símbolos da dualidade moral. É a águia e o báculo, a alma e a besta, o cérebro e o estômago, o sonho e o apetite. O contraste é exagerado, no livro, até o delírio do cômico e do abstruso. O herói é alto, esguio, espectral, como um desfolhado pinheiro no inverno; o escudeiro é baixo e roliço, como um suculento repolho no outono. As duas alimárias, que atravessam a novela, reproduzem a antítese: Rossinante (*sic*), pele e ossos, tem o desprezo das pancadas, a fome orgulhosa, o padecimento taciturno, como quem sabe que a vida, para ser nobre, tem de ser trabalhada e sofredora; a outra, o asno de Sancho, cerdas e adipe, empaca no perigo, orneja com convicção diante dos campos verdes, como quem considera que todos os animais só vivem para amar a vida e as coisas boas da vida.¹³⁰

No desenvolvimento do enredo narrativo percebemos que, à medida que ambas as personagens, tanto dom Quixote de la Mancha, o cavaleiro andante, como Sancho Pança, seu adepto escudeiro, se desenvolvem e evoluem enquanto parceiros protagonistas que, ao entrelaçar e compartilhar suas vidas, ora divergindo ora se complementando, comovem e atraem pela doideira criativa de suas aventuras, dinâmica dos seus paradoxos, paramento das suas feições e personalidades, até descobrir que, pela convivência e intimidade de suas jornadas, elas são figurações de “carne e osso” e possuem as mesmas ambiguidades e contradições dos seres humanos; isto é, daquilo que é viver e sonhar, trafegando pela vida e fazendo referência, iniludivelmente, às dimensões da realidade e da consciência, mas também da ficcionalidade e da idealização.

Ao se referir à ilustre dupla e ao texto cervantino, Paulo Bezerra diz que se trata da história do fidalgo *Alonso Quijano*, que, de tanto ler livros de cavalaria, tresleu e passou a ver o mundo pelos olhos da literatura, tentando levar a vida como se estivesse vivendo o enredo de um romance de cavalaria, “razão” que permite ao fidalgo tornar-se um cavaleiro andante. Depois, explana o sentido da configuração do cavaleiro, incluindo, também, a do fiel escudeiro:

E como o cavaleiro tem de ter um nome à altura de sua condição, ele escolheu Don Quijote [...] o uso do termo *don*, comuníssimo nos livros de cavalaria, era de direito exclusivo de grandes cavaleiros e vedado aos apenas fidalgo. Quanto a *quijote*, em português *coxote*, era a peça da armadura que

¹³⁰ *Ibidem*, p. 136-137.

protegia a coxa. Assim, o nome dom Quixote é um emblema topográfico, pois funde numa só unidade semântica o signo do topo da hierarquia social e etiqueta de casta “*don*” com o objeto material “coxote”, peça protetora do baixo corpóreo e elo de ligação entre o alto e o baixo, o alto, que produz as representações subjetivas do mundo, e o baixo-chão-terra, que dá ou nega objetividade a essas representações na cultura. Essa unidade entre o alto e o baixo ganhará concretude social com a inclusão do camponês rude Sancho Pança, que arrastará sua grande pança, símbolo da ligação real do corpo humano com a terra, ao lado do signo de casta *don*, que simboliza a pertença de Quixote ao mundo elevado da cavalaria andante. Assim, no nome dom Quixote já está implícita a necessidade da presença de Sancho Pança como elemento de complementação do símbolo da unidade da cultura erudita, representada por dom Quixote, com a cultura popular representada por Sancho.¹³¹

Na procura de outros rastros perceptivos ou indícios descritivos das personagens de dom Quixote e Sancho Pança que nos interessa abordar, por constituírem imagens figurativas significativas dos protagonistas, deparamos, entre uma diversidade de possibilidades existentes, com a importante menção feita por Vargas Llosa por ocasião da celebração da edição do IV Centenário do *Quixote*. Na sua abordagem introdutória, Llosa considera literalmente “uma imagem” a obra imortal de Cervantes; em seguida, faz alusão à personagem principal (dom Quixote), descrevendo-a como:

a de um fidalgo cinquentão, embutido numa armadura anacrônica e tão esquelético como seu cavalo, que, acompanhado por um camponês tosco e gordalhão montado num jumento, que faz as vezes de escudeiro, percorre as planícies de La Mancha, geladas no inverno e quentes no verão, em busca de aventuras. O anima um desígnio enlouquecido: ressuscitar o tempo eclipsado séculos atrás (e que, aliás, jamais existiu) dos cavaleiros andantes que percorriam o mundo socorrendo aos desvalidos, desfazendo agravos e fazendo reinar uma justiça para os seres do comum e que de outro jeito estes jamais atingiriam, daquele que se impregnou lendo livros de cavalarias, às que ele atribui a veracidade de escrupulosos livros de histórias. Este ideal é impossível de atingir porque tudo na realidade na qual vive o Quixote o desmente: já não há cavaleiros andantes, já ninguém professa as ideias nem respeita os valores que movimentavam aqueles, nem a guerra é já um assunto de desafios individuais nos quais, seguindo um meticuloso ritual, dois cavalheiros confrontam forças.¹³²

¹³¹ BEZERRA. In: TROUCHE; REIS, op. cit., p. 100.

¹³² VARGAS LLOSA. In: CERVANTES, op. cit., 2004, p. XIII, tradução nossa. [“*la de un hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica y tan esquelético como su caballo, que, acompañado por un campesino basto y gordinflón montado en un asno, que hace las veces de escudero, recorre las llanuras de la Mancha, heladas en invierno y candentes en verano, en busca de aventuras. Lo anima un designio enloquecido: resucitar el tiempo eclipsado siglos atrás (y que, por lo demás, nunca existió) de los caballeros andantes, que recorrían el mundo socorriendo a los débiles, deshaciendo tuertos y haciendo reinar una justicia para los seres del común que de otro modo éstos jamás alcanzarían, del que se ha impregnado leyendo las novelas de caballerías, a las*”]

O retrato feito por Vargas Llosa aponta, evidentemente, para dom Quixote, protagonista cuja imagem tem sido uma das mais difundidas e conhecidas do texto cervantino ao longo já de mais quatro séculos. Uma imagem emblemática presente desde o início da obra e que se avista como aquele fidalgo cinquentão apelidado de “Quijada” ou “Quesada,”¹³³ que em suas horas vagas começou a ler livros de cavalaria com tal dedicação e afeição que, segundo o autor da obra, além de esquecer as atividades para com a caça e as obrigações administrativas da sua fazenda, ficou dias e noites fisgado na sua leitura: “e assim, do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo.”¹³⁴ Depois ele veste uma armadura velha e empunha algumas armas, transmuda seu rocim em *Rocinante*, deixa o povoado onde mora e sai cavalgando em busca de aventuras; primeiro sozinho, e depois com Sancho Pança, que se converterá em seu devotado escudeiro.

Não resta dúvida de que o fidalgo perdeu a razão porque teve a ideia tresloucada de se transformar em um cavaleiro andante que, após lembrar-se da tradição dos seus antecessores, intitulou-se de dom Quixote de la Mancha, nome que, segundo a opinião do próprio fidalgo, e também do seu autor, “declarava bem vivamente a sua linhagem e pátria, e a honrava tomando-a por epíteto.”¹³⁵ A postura do cavaleiro manifesta um acentuado e evidente caráter transgressor que bem se poderia considerar uma espécie de “feitiço da ficção”, isto é, dom Quixote experimenta em sua própria pele os efeitos da irrealidade das imagens que povoam sua cabeça, advindas do tipo de leitura feita com total dedicação e intensidade, assim como revelado pelo próprio narrador da obra:

Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendias, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis; e se lhe assentou de tal maneira na imaginação que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa.¹³⁶

que él atribuye la veracidad de escrupulosos libros de historia. Este ideal es imposible de alcanzar porque todo en la realidad en la que vive Quijote lo desmiente: ya no hay caballeros andantes, ya nadie profesa las ideas ni respeta los valores que movían a aquéllos, ni la guerra es ya un asunto de desafíos individuales en los que, ceñidos a un puntilloso ritual, dos caballeros dirimen fuerzas.”]

¹³³ Na versão da obra traduzida que estamos empregando, se assinala que “Quijada” ou “Quesada” se podem considerar como substantivos comuns, dado que seriam nomes que significam “queixada” (mandíbula) e “queijada” (torta de queijo), respectivamente (CERVANTES, op. cit., 2012b, p.68).

¹³⁴ *Ibidem*, p.70.

¹³⁵ *Ibidem*, p.74.

¹³⁶ *Ibidem*, p.71.

Outra imagem sugestiva é aquela descrita e sustentada por Vladimir Nabokov, a qual se origina na ideia do endoidecimento ou perda do juízo do fidalgo manchego *Alonso Quijano*. Nabokov considera dom Quixote “um lúcido louco, ou como um louco no limite da cordura; um louco dentro dos justos limites, uma mente às escuras com interstícios de lucidez.”¹³⁷ Essa visão cria uma percepção ambivalente sobre o protagonista configurando, as faces de uma mesma unidade identitária. Para Nabokov, a realidade e a ilusão se encontram entretecidas na trama da vida; em seguida, para validar sua observação, alude a uma passagem do texto cervantino em que Dom Quixote chama a atenção de Sancho dizendo:

– Olha Sancho, pelo mesmo que antes juraste eu te juro – disse D. Quixote – que tens o mais curto entendimento que tem nem teve escudeiro no mundo. Será possível que neste tempo que andas comigo não tenhas percebido que todas as coisas dos cavaleiros andantes parecem quimeras, necedades e desatinos, e que são todas feitas às avessas? E não porque seja isto assi, mas porque sempre anda entre nós uma caterva de encantadores que todas as nossas coisas mudam e trocam, e as tornam segundo seu prazer e segundo a vontade que têm de nos favorecer ou destruir; e assim, isto que a ti parece bacia de barbeiro a mim parece o elmo de Mambrino e a outro parecerá outra coisa.¹³⁸

Na passagem referida, dom Quixote lamenta que ainda seu escudeiro não tenha reconhecido que as artes dos cavaleiros andantes, embora pareçam quimeras, tolices ou desatinos, sejam, ao contrário, realidades, o que Bernardo considera – e também nós –, como nada mais que verossímeis do que espantosas. O elmo de Mambrino seria a mesma coisa que uma bacia de barbeiro¹³⁹; portanto, uma mesma coisa parece equivalente a outra. Por conseguinte, a imagem da loucura de dom Quixote não estaria só conformada por traços patéticos, mas sim corajosos: a personagem leva a sério suas verdades e abdica de julgar a

¹³⁷ NABOKOV, 2009, p. 43-44, tradução nossa. [“...*un cuerdo loco, o como un loco en el límite de la cordura; un loco a rayas, una mente a oscuras con intersticios de lucidez.*”]

¹³⁸ *Ibidem*, p. 44. O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo XXV (CERVANTES, 2012b, p.332).

¹³⁹ O elmo de Mambrino faz referência a um suposto capacete de ouro de propriedade do lendário rei moro Mambrino, muito almejado pelos cavaleiros de Carlos Magno na época do Império Carolíngio. O elmo era ambicionado pelos guerreiros em virtude de se acreditar que sua posse os tornaria invulneráveis. No *Quixote*, o episódio do elmo de Mambrino está narrado no Capítulo XXI da primeira parte da obra. Dom Quixote e Sancho Pança avistam um homem a cavalo. Por estar chovendo, este leva algo reluzente na cabeça. Imediatamente dom Quixote julga se tratar do afamado elmo e arremete contra o homem, um simples barbeiro. O homem, fuge assustado deixando cair de sua cabeça a bacia. Sancho ri do seu senhor quando dom Quixote coloca a bacia na sua cabeça com a certeza de que se tratava do insigne elmo. No entanto, o suposto elmo de Mambrino era, de fato, uma rudimentar bacia dourada de barbeiro.

verdade dos demais. Deste modo, a fantasia quixotesca não se afastaria do verdadeiro conhecimento, mas, contrariamente, ela seria a via para esse conhecimento¹⁴⁰.

Já em relação à personagem Sancho Pança, Nabokov o entrevê como uma figura de “barba desalinhada e o nariz de porra”¹⁴¹ e, também, com certas reservas, como um “palhaço generalizado”¹⁴². Contudo, não é discordante associar a imagem indissolúvel de Sancho Pança, escudeiro, montado em um jericó ou burrico, junto à de dom Quixote, seu amo e cavaleiro andante, ambos percorrendo as trilhas manchegas. Sancho Pança é um camponês simples, de baixa estatura, barriga volumosa, chefe de família e socialmente inferior a dom Quixote. Esse retrato faz Nabokov concebê-lo como “imagem de dignidade néscia e idade madura”,¹⁴³ e capaz de considerar que, convivendo com dom Quixote, sua imagem e sua mente se poderão esclarecer, aspectos que, de fato, acontecerão ao longo do desenvolvimento dos traços da personalidade de Sancho Pança em razão das influências e relações estreitas de amizade e companheirismo entre as duas personagens.

Nabokov nos convida, imaginando – e, diríamos até de forma quase cinematográfica – a que contemplemos dom Quixote e seu escudeiro como duas silhuetas pequenas que vão caminhando, lá longe, sobre um fundo de crepúsculo dilatado e aceso, cujas sombras negras, enormes, e uma delas especialmente magra, se estendem sobre o campo aberto dos séculos e chegam até nós¹⁴⁴. Por sua vez, Sancho Pança será redimido de sua serventia, do trabalho e da pobreza, conforme observa Luis Mateo Díez, graças à fantasia do cavaleiro que, como um ímã, o atrairá ao polo da ficção. O camponês analfabeto vive uma experiência livresca e, ele mesmo, se converterá em palavra no texto de um sonho que jamais poderá ler escrito com a pena de sua fantasia¹⁴⁵.

No âmbito das relações interliterárias de leitura e interpretação, desabrocha, também, outra imagem perceptível do cavaleiro andante: trata-se da visão peculiar de Jorge Luis Borges, para quem dom Quixote pode ser considerado “um amigo”, alguém que, segundo ele, “sempre há prazer” e “uma sorte de felicidade” que “não acontece com todos os personagens

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.19.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 37, tradução nossa. [“*barba desaliñada y la nariz de porra*”]

¹⁴² *Ibidem*, p. 37, tradução nossa. [“*el payaso generalizado*”]

¹⁴³ *Ibidem*, p. 46, tradução nossa. [“*imagen de dignidad necia y edad madura*”]

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 35, tradução nossa. [“*Debemos, pues, imaginarnos a don Quijote y su escudero como dos siluetas pequeñas que van caminando allá a lo lejos, sobre un fondo de dilatado crepúsculo encendido, y cuyas negras sombras, enormes, y una de ellas especialmente flaca, se extienden sobre el campo abierto de los siglos y llegan hasta nosotros.*”]

¹⁴⁵ DÍEZ, 2004, p. 175.

de ficção.”¹⁴⁶ Ao se referir à obra cervantina, Borges a enxerga como um conflito entre os sonhos e a realidade, porém esclarece que essa afirmação está errônea porque não há causa para que consideremos que um sonho seja menos real que o conteúdo do jornal de hoje¹⁴⁷. Imbuídos por uma óptica borgeana podemos, conseqüentemente, contemplar a realidade transcendendo o universo físico ou natural e ressignificar, a percepção do visível, de forma que um determinado acontecimento factual ou algo extraordinário, fora do comum ou sobrenatural, estabeleça uma nova ordem de apreensão, partindo da configuração dessa mesma realidade.

Por conseguinte, apesar de serem diferentes e opostos – até contraditórios –, dom Quixote e Sancho Pança se tornaram bons amigos pela convivência mantida ao longo da obra, permeada por um sentimento sincero de amizade e cordialidade, vale dizer, de amor. Isso evidencia o surgimento de uma imagem afável e empática que se integraliza e socializa por meio das aventuras e experiências que ambos têm oportunidade de compartilhar com singular afeição. Afirma-se entre ambas as personagens, acima de tudo, uma forte ligação nascida da amizade e do convívio diário e, sobretudo, da prática conversacional querenciosa entre os dois, fato que os tornou amigos únicos e inseparáveis, assim como Borges fez questão de enfatizar. Essa cumplicidade de benquerença, no caso de Sancho Pança, estará presente desde o início da obra e se manifestará até no leito de morte de dom Quixote:

— Ai — respondeu Sancho aos prantos. — Não morra vossa mercê, senhor meu, e tome o meu conselho de viver muitos anos, porque a maior loucura que pode um homem nesta vida é deixar-se morrer sem mais nem mais, sem que ninguém o mate nem outras mãos o acabem senão as da melancolia. Deixe de preguiça e levante dessa cama, e vamos para o campo vestidos de pastores, como já temos concertado; quem sabe atrás de uma moita achamos a senhora D^a Dulcineia desencantada, linda que só vendo. E se vossa mercê vai morrendo do pesar de se ver vencido, ponha a culpa a mim, dizendo que foi por eu ter cilhado mal Rocinante que o derrubaram; quando mais que vossa mercê há de ter visto nos seus livros de cavalarias ser coisa ordinária derrubarem-se os cavaleiros uns aos outros, e aquele que hoje é vencido ser vencedor amanhã.¹⁴⁸

¹⁴⁶ BORGES, 2011, p.131, tradução nossa. [*“Sin embargo, siempre hay placer, siempre hay una suerte de felicidad cuando se habla de un amigo. Y creo que todos podemos considerar a Don Quijote como un amigo. Esto no ocurre con todos los personajes de ficción.”*]

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.132, tradução nossa. [*“Ahora voy al libro mismo. Podemos hablar de él como de un conflicto, un conflicto entre los sueños y la realidad. Esta afirmación es, por supuesto, errónea, ya que no hay causa para que consideremos que un sueño es menos real que el contenido del diario de hoy...”*]

¹⁴⁸ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte II, Capítulo LXXIV (CERVANTES, op. cit., 2012b, p.749-750).

Apesar de apresentar traços distintos em sua maneira de se comportar e enxergar a vida em relação a dom Quixote, a fidelidade de Sancho Pança se evidencia ao defender e acompanhar seu amo, com lealdade extrema, em suas aventuras e façanhas. Ao desvendar os sentidos da palavra “prosa”, em função do *Quixote*, Kundera enfatiza que esse verbete não aponta somente para o sentido de “linguagem não versificada”; de acordo a esse autor, o termo “prosa” exprime a ideia de um caráter concreto, cotidiano e corporal da vida na sua significação. Portanto, a palavra “prosa” não só apontaria para o lado penoso ou vulgar da vida, senão também – e é isto que nos interessa destacar aqui – para algo belo e até então descuidado que se traduz pela “beleza dos sentimentos modestos”¹⁴⁹, uma ideia tangível que se pode estender, perfeitamente, à amizade e ao apreço que Sancho Pança sente por dom Quixote, que ficam em evidência nesta fala do devotado escudeiro:

– Mas esta foi minha sorte e esta minha mal-andança; não posso outra coisa, tenho que seguir com ele: somos do mesmo lugar, comi do seu pão, lhe quero bem, é agradecido, me deu os seus jericos, e por cima de tudo eu sou fiel, e por isso é impossível que nos possa separar outra coisa que não seja a pá de terra.¹⁵⁰

Se a ideação imaginária de um universo fantasioso pulsa na mente do cavaleiro andante e o faz encarar e esbarrar com uma realidade enfadonha, o escudeiro Sancho Pança, por sua vez, na sua simplicidade prosaica, sabe lidar como ninguém com a vida cotidiana e suas ambições materiais, aferrado à terra e, por vezes, até de forma surpreendente, revelando observações sagazes, como na aventura noturna em que dom Quixote arremete contra uns encamisados com tochas acesas que carregavam um corpo morto e Sancho Pança, olhando fixamente para dom Quixote, à luz de uma tocha, enxerga nele uma imagem sintomática e inusitada que o faz apelida-lo de “o Cavaleiro de Triste Figura”, cognome de que dom Quixote gostou bastante e que considerou muito propício a sua condição, adotando-o imediatamente:

— Se acaso quiserem saber esses senhores quem foi o valoroso que assim os pôs, diga vossa mercê que é o famoso D. Quixote de La Mancha, também chamado o Cavaleiro da Triste Figura.
Com isto se foi o bacharel, e D. Quixote perguntou a Sancho que o movera a desta vez chamá-lo “o Cavaleiro da Triste Figura”.

¹⁴⁹ KUNDERA, op. cit., p. 5.

¹⁵⁰ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte II, Capítulo XXXIII (CERVANTES, op. cit., 2012b, p. 374).

— Eu lhe direi — respondeu Sancho —, foi porque o estive olhando um pouco à luz daquela tocha que leva aquele mal-andante, e verdadeiramente tem vossa mercê a mais má figura que já vi de um tempo a esta parte; e deve de ser por causa do cansaço do combate ou da falta de dentes.

— Não é isso — respondeu D. Quixote —, e sim que o sábio a cujo encargo há de estar a escritura da história das minhas façanhas deve de ter havido por bem que eu tome alguma alcunha como tomavam todos os passados cavaleiros (...). E assim digo que o dito sábio há de ter posto agora em tua boca e teu pensamento que me chamasses o Cavaleiro da Triste Figura, como penso chamar-me de hoje em diante; e para que melhor me quadre tal nome, determino de fazer pintar, quando haja lugar, no meu escudo uma mui triste figura.¹⁵¹

Ao refletir a respeito das personagens em foco, compreendidas como imagens, se tem a impressão de que estivéssemos mergulhando, por momentos, no interior de uma “estrutura de caixa chinesa”, conforme assinala Vargas Llosa. A comparação é possível se pensarmos na condição de dubiedade e de assombro a respeito da história que os leitores lerão e que estará contida dentro de outra, anterior e mais ampla, a qual só poderemos adivinhar¹⁵², ou, talvez, de forma análoga, estar frente ao mistério ou enigma de uma *matryoshka*¹⁵³, o que conformaria reflexos de uma espécie de “jogo de espelhos” a projetar imagens ou visões da realidade e da imaginação, mas que deve contracenar, também, com a rigidez de um código severo e austero a que o cavaleiro andante deve obedecer, exigindo-lhe uma adesão incondicional. Assim, temos a impressão de que as personagens dom Quixote e Sancho Pança, enquanto figurações imagéticas, surgem de uma obra polimorfa e multifacetada que é capaz de sugerir sempre novas ideias aos seus leitores, porque carrega no seu íntimo uma espécie de “seguro de sobrevivência”. Uma obra cambiante que, provavelmente, nunca se acabe por conhecer, já que seus insígnies personagens possuem a capacidade de projetar imagens que se vão ajustando aos sonhos de cada geração de leitores.

Nessa zona de convergências, nuances e interações, é pertinente considerar o que aponta Jacques De Bruyne quando se refere ao “fenômeno da mutação”, isto é, “eu não sou eu, eu sou o outro”, dando a entender que para Cervantes, o autor da obra, a vida oferece uma “segunda chance”, no sentido de o protagonista abandonar uma existência insossa, monótona,

¹⁵¹ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo XIX (CERVANTES, op. cit., 2012b, p. 252-253).

¹⁵² VARGAS LLOSA. In: CERVANTES, op. cit., 2004, p. XXIV, tradução nossa. [“*Ésta es una estructura de caja china: la historia que los lectores leemos está contenida dentro de otra, anterior y más amplia, que sólo podemos adivinar.*”]

¹⁵³ Nome que identifica uma boneca russa construída por um conjunto de bonecas que se colocam umas dentro das outras.

porém segura para se converter em um homem de ação¹⁵⁴. E se dom Quixote propaga, por uma parte, a imagem de um cavaleiro ou fidalgo que estava louco, por outra sua loucura, até o presente momento, tem sido bastante contagiosa no que concerne à literatura e, por enquanto, ninguém ainda encontrou um remédio eficaz para sua cura.

2. 2 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança no cinema

Dom Quixote e Sancho Pança constituem personagens clássicas que estão entre as mais famosas da literatura universal. O impacto dessa distinção originou diferentes imagens que foram reproduzidas ao longo do tempo, compondo uma considerável e variada iconografia¹⁵⁵ sob a forma de desenhos, xilogravuras, esculturas, estampas, ilustrações e pinturas exemplares. As notáveis personagens inspiraram artistas destacados, entre os quais se pode citar, por exemplo, William Hogarth, Honoré Daumier, Gustave Doré, Francisco Goya, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Vasco Prado e Cândido Portinari.

A partir da socialização do cinema como um bem cultural, o *Quixote* despertou um forte interesse de adaptação à tela, o que permitiu que o cavaleiro andante e seu leal escudeiro assumissem diferentes feições figurativas no cinema, suscitando um fenômeno *sui generis* denominado “filmografia quixotesca”¹⁵⁶. O elenco de atores que têm representado Dom Quixote e Sancho Pança no cinema é vasto, assim como sua presença em outros gêneros cinematográficos, envolvendo curtas-metragens, filmes de animação, desenhos animados e documentais diversos, além das variadas encenações para o teatro, o balé e a criação de

¹⁵⁴ DE BRUYNE, 2005, p.16, tradução nossa. [*“Es interesante y multifacético el fenómeno de mutación. Hay en primer lugar un proceso de des-identificación: yo no soy yo, yo soy otro. Además, tal vez el autor nos da a entender que la vida puede ofrecer una ‘second chance’: el protagonista abandona una existencia sosa, monótona, pero de seguridad para convertirse en un hombre de acción.”*]

¹⁵⁵ Há diversos estudos que têm abordado o aspecto iconoclasta ou gráfico das ilustrações que foram reproduzidas ao longo do tempo sobre dom Quixote e Sancho Pança e que originaram perspectivas teóricas interessantes (Cf. LUCÍA MEGÍAS, *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, 2006, 508 p. e também Cf. FLORES, *Da palavra ao traço: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia del Toboso*. 2007. 296 f. Tese).

¹⁵⁶ A “filmografia quixotesca” é extensa e se iniciou nos primórdios do cinema com uma tentativa pioneira realizada pela casa Gaumont da França, datada de 1898, mas da qual não se conservaram imagens. Em caso de um maior interesse, vale a pena consultar as referências sugeridas. (Cf. MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, *Don Quijote de La Mancha en el cine*. Disponível em: <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/donquijote.htm>>. Acesso em 10/09/2014. No endereço eletrônico indicado, há uma relação dos filmes adaptados para o cinema do *Quixote*, juntamente com os diretores, atores e até alguns cartazes dos filmes. Também Cf. EGIDO, *Los rostros de Don Quijote*, 2004, 354 p.; HEREDERO, *Espejos entre ficciones – El cine y el Quijote*, 2009, 360 p., por citar só algumas referências que tivemos acesso e consideramos relevantes no desenvolvimento deste trabalho).

musicais. Pode-se constatar que surgiram diversos esforços e iniciativas de investigação para levantar e catalogar toda a imensa produção das versões adaptadas do *Quixote* para o cinema e para a televisão.

Ao adaptar uma obra literária para o cinema, a transposição representa um processo complexo e desafiador cujos resultados revelam, particularmente no caso do *Quixote*, ousadas aproximações ao texto cervantino, que podemos considerar como “condensações” ou “sínteses” da obra fonte. Elas foram concebidas sob a égide dos interesses despertados pelo olhar acurado dos cineastas que adaptaram a obra, elaboraram o roteiro fílmico, e das pretensões de produtores da indústria cinematográfica, o que possibilitou, nessas interações interartes, significativos entrecruzamentos entre a literatura e o cinema.

Se é certo que ambas as linguagens compartilham a tarefa de levar a fantasia, o sonho e o encanto da narrativa ao espectador, como se fossem dois “idiomas” diferentes por meio de seus processos configurativos, suas leis e também suas limitações, quando apanhados pela indústria da cultura e levados os seus produtos ao mercado, conforme destaca Lucas, há uma tendência a “coisificá-los” e ainda degenerar a estatura humana e a integridade moral de diretores, atores, roteiristas, autores e leitores; entretanto, é possível verificar, tanto na literatura como no cinema, segundo frisa o mesmo autor, que existem alguns núcleos de resistência à massificação consumista, considerando que a arte, com seu valor estético, é atividade de natureza não utilitária, em sua essência¹⁵⁷.

No caso peculiar do *Quixote*, pode-se constatar que, nas versões cinematográficas que mantêm uma relação de fidelidade ao texto cervantino, houve sempre um grande esforço para transpor a obra ao roteiro cinematográfico. O foco da adaptação ficou centrado no perfil das personagens principais e nas peculiaridades de seus traços distintivos, na caracterização das feições físicas e comportamentais da dupla ímpar, na personalidade de cada um e em outros aspectos do romance, tais como o contexto espacial, temporal e social da época. Inseridos no roteiro fílmico, tais aspectos se “transfiguraram”, criativamente, em imagens visuais cinematográficas concretas e significativas, sob o olhar atento do cineasta/diretor e a interpretação cênica dos atores de “carne e osso”. Essa “sorte de *zoom* cinematográfico”, como aponta José-Carlos Mainer, deixou ver, ao lado do escrito, o imaginado visualmente e, ao lado de cada uma das personagens, a evidência e a fascinação da sua condição de criações

¹⁵⁷ LUCAS. In: BRITO, op. cit., p.15. Em seguida, Lucas diz que o capitalismo se apropriou da indústria cinematográfica através de inacreditável engrenagem de publicidade e de vendas, e depois explicita esclarecendo que, o veículo que teve o seu começo como uma espécie de parque de diversões, se transformou, mais do que em entretenimento ou divertido relato de estórias românticas, num poderoso fator de fixação na consciência coletiva dos povos, da marca ideológica e comercial dos produtores e divulgadores.

imaginárias dispostas sempre para ocupar a escrita da prosa ou o bloco de folhas do desenhista¹⁵⁸.

As imagens do cavaleiro andante e de seu leal escudeiro se constituíram em um referencial visual fílmico que, projetado no formato da tela de cinema, recriou os milhares de páginas escritas e reproduzidas da obra em uma época distante da vivida por Cervantes, seu autor. Trata-se de uma conformação plástico/visual originada pela leitura do texto narrativo e sua posterior transposição criativa à tela cinematográfica por meio do roteiro fílmico. À vista disso, é provável que em nenhuma outra ocasião a dialética entre a realidade e a imaginação, ou o diálogo entre os seres de ficção e as formas de representação que lhes deram forma como tais, segundo Carlos Heredero, tenham atingido no suporte do celuloide uma concretude visual tão próxima da autorreflexão e metalinguística consciência narrativa que palpita nas páginas cervantinas onde são contadas as aventuras de Dom Quixote de la Mancha¹⁵⁹.

Na concepção da imagem de dom Quixote, enquanto personagem projetada pelo cinema, houve, certamente, uma influência visual herdada da iconografia traçada ao longo do tempo e que gravita ainda ao redor das figuras de dom Quixote e Sancho Pança, servindo de referencial de duas diferentes atitudes perante a vida, conforme ressalva Alberto Sánchez Millán:

(...) a visão romântica (ou pós-romântica, se assim preferir) do século XIX. Por meio dos desenhos de Gustave Doré poderemos contemplar a imagem que com maior força tem ficado de dom Quixote e, conseqüentemente, a que mais tem sido aproveitada não só pelo cinema, senão também pelo teatro, a dança e o balé, etc.; a imagem de um Quixote que é protagonista da gesta heroica de um sonhador fracassado que, pode chegar a ser ridículo, provocar o riso (sem esquecer que foi essa a intenção de Cervantes), mas ao mesmo tempo pouco caricaturesco, conservando certa dignidade [...] Dom Quixote é um marginalizado, uma vítima, um antecedente das personagens das novelas do século XIX, tanto pelos detalhes realistas como pelo estudo psicológico das personagens, aspectos muito importantes para o cinema. Dá-se também uma importância à paisagem com influência da pintura de história e de gênero, que também ajudará aos cineastas a pôr em cena. Além do mais, há uma reivindicação do aspecto cavalheiresco que confere uma grande nobreza à personagem, é dizer, se torna mais sério e menos ridículo.¹⁶⁰

¹⁵⁸ MAINER. In: HEREDERO (org.), 2009, p.23, tradução nossa. [*“De repente, esa suerte de prodigioso ‘zoom’ cinematográfico nos ha dejado ver, al lado de lo escrito, lo imaginado visualmente y, al lado de cada uno de los personajes, la evidencia y la fascinación de su condición de creaciones imaginarias, dispuestas siempre para ocupar los renglones de la prosa o las planas del dibujante.”*]

¹⁵⁹ HEREDERO, 2005, p. 1.

¹⁶⁰ SÁNCHEZ MILLÁN. In: EGIDO, op. cit., p.141, tradução nossa. [*“...debemos detenernos con especial atención en la visión romántica (o posromántica, si se quiere) del siglo XIX. A través de los dibujos de Gustave Doré podemos contemplar la imagen que con mayor fuerza nos ha quedado de don Quijote y, por consecuencia,*

No contexto cinematográfico, também ambas as personagens se complementam, compartilhando características e aspectos destoantes, cujas possibilidades interpretativas permitem projetar imagens fílmicas espetaculares que, juntamente com retratar o grau de humanidade inesgotável da dupla, podem expô-las no écran do cinema como dois seres díspares que juntos cavalgam em uma missão comum na forma de uma paródia. Para Stam, a própria ideia da paródia implica algumas verdades por si mesmas evidentes a respeito do processo artístico. Ele as discrimina:

A primeira delas é que o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas. As referências intertextuais podem ser explícitas ou implícitas, conscientes ou inconscientes, diretas e locais ou amplas e difusas. Essas verdades se aplicam com igual caráter de evidência ao cinema. Diretores fazem filmes de um determinado gênero, ou “à maneira de” um certo diretor, ou de acordo com um conjunto de convenções de gênero. Independentemente dos artistas chamarem a atenção para essas influências textuais ou as tornarem obscuras, o intertexto estará sempre presente. *Dom Quixote* de Cervantes constitui uma matriz gerativa e um *locus classicus* de paródia reflexiva. Como bem sabemos, *Dom Quixote* refere-se às aventuras de um geriátrico e louco *hidalgo*, um amante da literatura de cavalaria, que se empenha em realizar o ideal literário do *caballero andante*. O enredo dispensa resumos, uma vez que, mesmo aqueles que nunca leram o romance conhecem o personagem seja por meio de produções populares como *Man of La Mancha*, seja através de adjetivos como “quixotesco” ou expressões como “lutar contra moinhos de vento”. De fato, *Dom Quixote* é um daqueles textos que foram mundialmente disseminados sem que, na maioria dos casos, tivessem sido lidos.¹⁶¹

Essa imagem paródica e díspar, que envolve ambas as personagens, possui no cinema um grau de relevância dominante na visualização de uma imagem corporal que se movimenta por uma paisagem singular por onde se deslocam o cavaleiro andante e seu escudeiro, que cavalgam montados em seus respectivos quadrúpedes; de um lado, um rocim, e de outro, um

la que más ha sido aprovechada no sólo por el cine sino también por el teatro, la danza y el ballet, etc., la de un Quijote que es un protagonista de la gesta heroica de un soñador fracasado, que puede llegar a ser ridículo, dar risa (no hay que olvidar que esa fue la intención de Cervantes), pero al mismo tiempo poco caricaturizado, conservando cierta dignidad (...) Don Quijote es un marginalizado, una víctima, un antecedente de los personajes de las novelas del siglo XIX, tanto por los detalles realistas como por el estudio psicológico de los personajes, aspectos muy importantes para el cine. Se da también una importancia al paisaje con influencia de la pintura de historia y de género, que también ayudará a los cineastas a la puesta en escena. Hay además una reivindicación de lo caballeresco que otorga una gran nobleza al personaje, es decir, se torna más serio y menos ridículo.”]

¹⁶¹ STAM, op. cit., p. 44-45.

jumento, e ambos os protagonistas conversando de forma animada, ora discorrendo sobre suas disparatadas aventuras, ora proseando com sensatez a respeito das peripécias dos cavalheiros andantes e, cada um do seu jeito, seguindo sua própria linha lógica de conduta, sem ceder à loucura real ou talvez suposta do outro. De acordo com Maria Stoopen Galán:

[...] ninguém que escute os nomes de dom Quixote, Sancho e Rocinante – e até do asno do escudeiro- deixa de associar uma determinada imagem corpórea, não só porque tenha visto alguma das intermináveis representações plásticas da famosa dupla e suas montarias, senão porque no livro se descrevem fisicamente [...] Os corpos das personagens, também, estarão desenhados a partir de diversos códigos literários e culturais que se cruzam, jogam entre si ou se opõem. Os recursos por meio dos quais se constroem suas imagens guardarão relação direta com esses paradigmas. O mesmo acontecerá com os objetos que sustentam e protegem esses corpos: a comida, o vestuário, as armas, a habitação, as posses, dos que se dará notícia como elementos caracterizadores das personagens [...] o nome de dom Quixote irá associado a essa imagem básica e expedida, esboçada nas páginas preliminares. Trata-se, assim, de um corpo, se bem que velho, resistente, habitado por certos apetites, afetado por visões enganosas, castamente apaixonado e consagrado aos ideais cavaleirescos [...] Sancho, por sua vez, entra na história já com a nomeação de “escudeiro”, o que não deixa de ser uma ironia por parte do narrador, dada a imagem inadequada que para tal ofício foi desenhada da personagem.¹⁶²

Na configuração de dom Quixote e Sancho Pança, enquanto personagens literárias adaptadas para o cinema, isto é, na transposição do texto literário ao roteiro fílmico, há fatores que são determinantes, evidentemente, na concepção da imagem da dupla inigualável, assim como elementos de caráter técnico, escorço plástico e implicações que envolvem questões ideológicas. Entretanto, se o olhar atual se depara na percepção cinematográfica do *Quixote* visando o despertar de um interesse filológico e estético considerável – como destaca Román Gubern –, há no próprio relato do texto cervantino a presença das imagens figurativas *per se* com diversas funções, mas, em relação à adaptação fílmica das personagens de dom Quixote e Sancho Pança¹⁶³, as descrições dos aspectos físicos serão precisamente as que permitirão que o leitor e/ou receptor possa imaginar, representar ou encenar mentalmente suas aventuras à medida que lê ou vê, o que permite asseverar que o *Quixote* é, em certa medida, um “romance visualista” que contém descrições por vezes muito vivazes.

As descrições figurativas de dom Quixote e Sancho Pança permitem elaborar os traços de um perfil que retrata as personagens de forma visual ou icônica, por exemplo, no caso de dom Quixote. Já no Capítulo I da Primeira Parte da obra, o narrador diz que “beirava o nosso

¹⁶² STOOPEEN GALÁN. In: TROUCHE; REIS, op. cit., p.35-37.

¹⁶³ GUBERN. In: HEREDERO (org.), 2009 p.61.

fidalgo a casa dos cinquenta. Era de compleição rija, seco de carnes, enxuto de rosto”¹⁶⁴. Mais adiante, no Capítulo XXXV, ainda na Primeira Parte, o autor comenta do protagonista que “as pernas eram muito compridas e finas, peludas e nada limpas.”¹⁶⁵ Posteriormente, em outro momento, no Capítulo XIV, da Segunda Parte – que corresponde ao episódio do Cavaleiro do Bosque –, a descrição se complementa apontando que Dom Quixote “é um homem alto de corpo, enxuto de rosto, compridos e descarnados os membros, grisalhos os cabelos, o nariz aquilino e um tanto curvo, de bigodes grandes, negros e caídos.”¹⁶⁶ Deste modo, podemos afirmar que há no texto literário elementos descritivos suficientes para traçar ou esboçar um perfil completo de dom Quixote como personagem, que é descrito na obra e que o cinema soube aproveitar e projetar muito bem na conformação fílmica e tela de cinema.

E o que dizer de Sancho Pança? Seguindo a mesma descrição figurativa, se diz no Capítulo IX da primeira parte, que o escudeiro tinha “a barriga grande, o tronco breve e as pernas finas e longas”¹⁶⁷; também antes, em outro episódio, no Capítulo VII, da primeira parte, que narra a segunda saída de dom Quixote e o convite feito a Sancho Pança para que o seguisse com a promessa da ilha, faz-se referência ao escudeiro, que era “um lavrador seu vizinho, homem de bem (se é que esse título se pode dar a quem é pobre), mas com pouco sal na moleira”¹⁶⁸. Em seguida, no mesmo capítulo, quando iniciam a segunda saída, o autor comenta que Sancho Pança, convertido em escudeiro, ia montado “sobre seu jumento como um patriarca, com seus alforjes e sua bota de vinho, e com muito desejo de se ver logo governador da ilha que seu amo lhe prometera.”¹⁶⁹ Portanto, fica definido, também, o perfil chave e engraçado do escudeiro Sancho Pança que surgirá e será projetado no cinema.

Deste modo, pode-se afirmar que há dados corporais consideráveis para configurar um retrato do cavaleiro andante e do seu escudeiro não só no desenho, ilustração ou na pintura, mas também na caracterização das personagens no teatro e na projeção das imagens cinematográficas, aspectos que configuram uma plasticidade estética visível da dupla protagonista do romance.

¹⁶⁴ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo I (CERVANTES, op. cit., 2012b, p. 68).

¹⁶⁵ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo XXXV (CERVANTES, op. cit., 2012b, p. 490).

¹⁶⁶ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte II, Capítulo XIV (CERVANTES, op. cit., 2012b, p. 175).

¹⁶⁷ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo IX (CERVANTES, op. cit., 2012b, p. 145).

¹⁶⁸ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo VII (CERVANTES, op. cit., 2012b, p. 125).

¹⁶⁹ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo VII (CERVANTES, op. cit., 2012b, p.126).

2. 3 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança no filme *Dom Quixote*

A literatura recria mundos, cativa com a palavra, e sua narrativa ficcional abre múltiplas possibilidades de leitura e de interpretação. No caso da versão fílmica *Dom Quixote* (1957) do cineasta russo Gregory Kozintsev, enquanto adaptação cinematográfica, ela teve a capacidade de interagir com um texto clássico literário monumental e de estimular as potencialidades criativas e interliterárias com o leitor/receptor. Parece ter havido interações e confluências culturais enriquecedoras a respeito da leitura e da interpretação da imagem do *Quixote* no contexto cultural russo-soviético, oriundas de aproximações literárias entre a Espanha e a Rússia que coexistem como relações de “irmandade” ou de uma espécie de “fronteira comum”, em cuja divisa o *Quixote* pode ser visto como uma imagem significativa ou um “mito estrangeiro” de acentuada convergência e ressonância.

É evidente que o filme de Kozintsev transcende os conteúdos do romance, assim como concebido pelo seu autor Cervantes. Ao estabelecer relações comparativas intertextuais entre as duas obras, a fílmica e a literária, deve-se ter presente que, além de existir uma distância histórica entre ambas, por meio de alguns séculos e milhares de quilômetros, há, também, diferenças interculturais significativas entre a Espanha de início do século XVII e a União Soviética de meados do século XX. Portanto, entre Cervantes e Kozintsev, existem poucas conexões, por não dizer nenhuma, se olharmos dessa perspectiva ou ponto de vista. No entanto, o que aproxima as duas obras não é tanto sua forma ou seu conteúdo, considerando que as aventuras do dom Quixote de la Mancha no filme foram selecionadas, modificadas e até inventadas, senão o modo de transmitir o sentido em sua essência, ou seja, no seu “espírito” ou na sua “alma”, prevalecendo na interpretação cinematográfica o ideal em favor da defesa de valores humanísticos e certa confiança no ser humano, ou seja, no homem, aspectos que tornam dom Quixote muito próximo e compreensível para a sociedade, isto é, do povo. Deste modo, dom Quixote, nesse contexto sociocultural russo, se pode considerar uma espécie de “objeto histórico”, um arquétipo de ficção estética dotado de entidade própria e uma personagem amplamente politizada, cujas leituras o preencheram de ilusões por acreditar num mundo melhor e estar convencido da necessidade da utopia.

Stam lembra que a obra cervantina pode ser considerada, também, como um “artefato cultural” que surgiu de um mundo mediterrâneo complexo, multicultural e multilíngue, e de uma Espanha moldada por três civilizações religiosas ao longo de séculos: a católica, a muçulmana e a judaica – esquecendo-se, muitas vezes, de que os judeus e muçulmanos da

Ibéria viviam em proximidade simbiótica, enquanto os católicos eram inimigos de ambos¹⁷⁰. Em relação à versão de Kozintsev, o autor assinala que o filme pode ser visto como uma “crítica velada às contradições do stalinismo” e esclarece dizendo que o fundamentalismo impotente de *Quixote* é, afinal, menos perigoso do que o dos mestres do poder soviético; porém, como alguém que se vê ‘além’ das massas adormecidas e passivamente obedientes; assim, *Quixote* realmente parecer encanar a ideologia da tomada de comando do ‘partido vanguardista’¹⁷¹.

Vsevolod Evgenevich Bagno, que tem estudado de perto esse fenômeno, lembra que, por cima dos avatares da história recente, embora com itinerários políticos opostos – referindo-se ao franquismo na Espanha, e ao estalinismo na Rússia –, o “rasto imagético” do *Quixote* faz lembrar os pontos que unem os russos aos espanhóis, e que também os distanciam de outros países centro-europeus, considerando que há uma capacidade de sonhar para além do rigoroso realismo do presente e que, apesar de não gostar reconhecê-lo, existem algumas consequências inquisitoriais pelo excesso de zelo e de idealismo¹⁷².

De modo consequente, a versão fílmica de Kozintsev se pode considerar como sendo mais que a simples adaptação de uma obra literária para o cinema: ela carrega, por assim dizer, traços sígnicos ou imagéticos de uma concepção politizada que, de acordo com Martínez Illán, poderia ser vista e lida como uma “alegoria do estalinismo” e também como a “transfiguração” de um mito nacional que concebe dom Quixote desvinculado da novela cervantina e com particularidades próprias da idiossincrasia russa¹⁷³. Por conseguinte, pela sua procedência, o filme de Kozintsev, em seu conjunto, não deixa de apresentar uma visão ou certa tendência “populista”, acentuada por aspectos sociais contrastivos e por outros de caráter paródico advindos de alguns traços plásticos caricaturescos do ilustrador Daumier, conforme mencionado nas páginas precedentes.

Na concepção do filme de Kozintsev, pode-se perceber uma forte influência cinematográfica herdada da tradição fílmica russo-soviética, em particular do cinema de Eisenstein¹⁷⁴, que estará presente de forma perceptível na configuração da fotografia,

¹⁷⁰ STAM, op. cit., p.47.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 67.

¹⁷² BAGNO, 1994, p.15.

¹⁷³ MARTÍNEZ ILLÁN, 2010, p. 3-5.

¹⁷⁴ Serguei Mikhailovitch Eisenstein, além de professor, roteirista e revolucionário, é considerado uma das figuras mais importantes do cinema soviético e um dos pioneiros da história do cinema mundial do século XX, em razão do uso inovador dos seus escritos sobre a técnica de montagem cinematográfica. São célebres seus filmes mudos como *A Greve* (1923), *O Encouraçado Potemkim* (1925), *Outubro* (1927) e também seus filmes épicos históricos como, por exemplo, *Alexandre Nevski* (1938) e *Ivan, o Terrível* (1945 e 1946). Até hoje, ele

enquadre fílmico, cenografia, discurso oratório, planos, ambientação e expressividade da dramaturgia cênica. As raízes artísticas de Kozintsev estavam fincadas na experimental *avant-garde* soviética da década de 1920, mas durante anos os censores stalinistas obrigaram-no a fazer muitas concessões. Stam destaca que o diretor russo, que também adaptou *Hamlet* e o *Rei Lear*, fez versões de clássicos literários com a intenção de “abrandar” as autoridades mesmo que só conseguisse um relativo “avanço”, e acrescenta: “Kozintsev filmou *Dom Quixote* em 1957, exatamente um ano depois do discurso anti-stalinista de Krushchev para o 20º Congresso do partido Comunista Soviético. A história é filmada tendo como pano de fundo uma sombria paisagem da Crimeia, que se torna uma espécie de personagem no filme.”¹⁷⁵

O filme de Kozintsev alude a seu tempo e o faz, também, na perspectiva do seu tempo, e há necessidade de se considerar, nas suas entrelinhas, o sentido simbólico/contextual que representou o “quixotismo” existente na literatura e na tradição cultural russa. Comentando algumas edições do *Quixote* feitas em Moscou, Monteiro Díaz assevera que Cervantes seria um autor que antecipa o espírito do pequeno burguês, e sua obra, referindo-se ao *Quixote*, uma diatribe antifeudal com fundo classista, representando uma sátira do baixo medievo, ou seja, uma figura caricaturesca da antiga ideologia feudal; já o escritor espanhol, por sua vez, seria um indivíduo acossado por contradições econômicas e ideológicas que, à luz da dialética do materialismo histórico, resultaria ser, então, um autor revolucionário¹⁷⁶.

Nesse sentido, Bagno frisa que se trata de um dos exemplos inusitados da história da cultura, em que um fenômeno meramente literário de um país concreto (Espanha) se converte em dominante na vida cultural e pública de outro país (Rússia), com a inevitável perda de muitas, para não dizer a maioria, de suas peculiaridades histórico-literárias concretas¹⁷⁷. Já no olhar de Alberto Sánchez Millán, o cineasta Kozintsev, além de apaixonado, respeitoso com a obra e sem temor dos textos difíceis do livro, recriou no cinema a personagem de um dom Quixote de la Mancha que corresponde à projeção de uma imagem de suas melhores virtudes humanas, visionárias, sociais – e socialistas, conforme os interesses políticos da produção –, na perspectiva de uma loucura quase filosófica que oferece ao espectador a possibilidade de

influenciou outros grandes diretores de cinema como Orson Welles, Jean Luc Godard, Brian de Palma e Oliver Stone, por citar alguns nomes consagrados do cinema.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.65.

¹⁷⁶ MONTERO DÍAZ, 2005, p. 30.

¹⁷⁷ BAGNO, op. cit., p.104.

contemplar um dom Quixote atual para a época, porém que interpreta o mundo de forma diferente e o faz a partir de uma fantasia crítica heterodoxa¹⁷⁸.

Contudo, sabe-se que, por outro lado, a obra de Cervantes representou uma leitura bem aceita e de cunho obrigatório na escola russo-soviética, fato que tornou dom Quixote conhecido e o transformou, ao mesmo tempo, em um símbolo da luta pela liberdade e igualdade contra os poderosos no período soviético. A versão cinematográfica *Dom Quixote* (1957) de Kozintsev, no olhar de Stam, chama a atenção para as feições cômicas e burlescas do romance, bem como para seus aspectos trágicos e filosóficos:

Da mesma forma que Kozintsev enfatizou a dimensão de classes em sua adaptação de *Rei Lear* [...] assim também seu *Dom Quixote* sublinha o conflito de classes e as ideologias. *Dom Quixote*, trajando uma armadura enferrujada e portando um prato de cobre na sua cabeça, faz cruzadas pela justiça em nome dos pobres e oprimidos. O filme denuncia, em especial, a crueldade dos aristocratas que torturam Dom Quixote com suas brincadeiras malévolas. A aristocrática Altisadora, por exemplo, finge estar apaixonada por Quixote, mas depois ri dele por ter acreditado que ela poderia se apaixonar por uma “vara velha e alquebrada” como Quixote. Para o público russo, supõe-se que os aristocratas desencadeiam a lembrança dos tempos dos czares. Kozintsev, ainda introduz uma crítica anticlerical fazendo com que Sancho perceba que o sacristão não faz soar os sinos da igreja para chamar os fiéis à oração, mas sim para informar sua amante, num povoado próximo, da hora de sua chegada. O personagem de Dom Quixote, por sua vez, é socialmente ambivalente. Por um lado, apesar de seu *status* de fidalgo, ele confronta os poderosos para resgatar os oprimidos, embora ele nunca deixe de flertar com a nobreza. Mas ele realmente socorre os fracos e indefesos; inerente à sua noção de cavaleiro andante existe um princípio democrático de igualdade e justiça.¹⁷⁹

À vista disso, por melhor que tenha sido a intenção de Kozintsev ao adaptar o Quixote para o cinema, ele fez escolhas peculiares e significativas considerando uma obra secular que possui visões universais sobre a vida e a existência. Nesse sentido, mesmo que tenha havido cisões e/ou desilusões com o regime soviético, a presença de uma obra ímpar como o *Quixote* permitiu não haver uma perda total da esperança e da crença na utopia. Podemos supor que no filme de Kozintsev se tensionam traços de uma imagem de um “Quixote soviético”, que toma

¹⁷⁸ SÁNCHEZ MILLÁN. In: EGIDO, 2004, p.147, tradução nossa. [“*Un Don Quijote apasionado, respetuoso con la obra, sin miedo a los difíciles textos del libro, ofreciendo sus mejores virtudes humanas, sociales (y socialistas, de acuerdo con los intereses políticos de la producción) y visionarias, desde una locura casi filosófica que ofrecía al espectador la posibilidad de contemplar a un don Quijote actual que interpreta el mundo de forma diferente, desde una fantasía crítica heterodoxa.*”]

¹⁷⁹ STAM, op. cit., p. 67-68.

uma atitude para beneficiar a comunidade e está intimamente ligado e influenciado por questões sociais; dessa perspectiva, é possível perceber o lampejo de uma “utopia quixotesca” em consonância com um coletivo de caráter social. Para Pronkevich, a figura de um “Quixote soviético” não se identificaria só com a de um “guerreiro”, mas também com a imagem de um “perfeito paladino” do trabalho desprendido, que conserva a pureza da sua fé e acusa as divergências do próprio código moral construtor do comunismo, onde a ética consumista se converte no maior perigo para a sociedade socialista; desta maneira, o *Quixote* assume os traços simbólicos de um “lutador” que combate contra novos “filisteus capitalistas” encobertos pelos anseios soviéticos¹⁸⁰.

Considerando a perspectiva desse olhar, Kozintsev conseguiu adaptar a obra de Cervantes para uma versão fílmica em cujo enredo cinematográfico surge a configuração de uma imagem “justiceira” de dom Quixote; isto é, o cineasta selecionou episódios do texto literário em que dom Quixote se empenha por ser resoluto e suas ações realçadas por serem entravadas por lutas, sentido de liberdade e centrado na aplicação da justiça, aspectos que vão incidir de maneira a fazer dom Quixote perder a noção da realidade e, na sua procura do bem, chegar até ocasionar o mal. Além disso, a ambientação das encenações, assim como o figurino, será traspassada pela solidão e devassidão do espírito humano, coligado às paisagens de uma região ressequida e com pouca vegetação, como a Crimeia. Sobre esse prisma, Martínez Illán diz o seguinte:

Dom Quixote e Sancho Pança percorrem uma Mancha que é a Criméia desprovida de toda vegetação, uma paisagem que se tem descrito como lunar. Os interiores das casas participam de um ascetismo mais próprio da pintura que de um decorado fílmico. Alguns planos emulam estampas como se fossem pinturas de Velásquez, Goya ou Soroya, crianças nuas cruzando entre o gado. Há duas cenas corais onde esta estilização pictórica é mais acusada pela escenografia e pela disposição dos atores. São as cenas corais, no palácio ducal e a cena da insula de Baratária, com Sancho fazendo de juiz. O vestuário e a rigidez dos atores lembra não só Velásquez, também o Greco [...] Kozintsev via na personagem essa mistura de dignidade na derrota e de lucidez para desmascarar a injustiça. A dom Quixote as leituras o tinham preenchido de ilusões em um mundo melhor e convencido da necessidade da utopia. Dom Quixote não é um louco que perdeu o sentido da realidade, é seu idealismo justiceiro que o levou a sair da sua casa e percorrer o mundo e a consequência é o desencanto final.¹⁸¹

¹⁸⁰ PRONKEVICH, 2011, p. 1013.

¹⁸¹ MARTÍNEZ ILLÁN, op. cit., p. 10, tradução nossa. [*“Don Quijote y Sancho recorren una Mancha que es Crimea desnuda de toda vegetación, un paisaje que se ha calificado como lunar. Los interiores de las casas participan de un ascetismo más propio de la pintura que de un decorado fílmico. Algunos planos emulan*

Em geral, as adaptações cinematográficas baseadas em obras literárias procedentes de outras origens ou nacionalidades pressupõem um fenómeno de apropriação cultural e de recriação por parte dos seus adaptadores, ou seja, da leitura e interpretação dos roteiristas e dos diretores cinematográficos. Deste modo, a versão do *Quixote* de Kozintsev pode ser examinada, também, como um exemplo de imagem da “recepção de um arquétipo estrangeiro”, conforme discrimina Martínez Illán, para quem, nesse olhar, deve-se considerar a noção de “imagotipo” que, na literatura comparada, alude à *Imagologia* – aspecto antes abordado ao focalizar as considerações sobre a imagem – e que diz respeito à apropriação de uma imagem originária de outra cultura. Neste caso, a de dom Quixote, criando-se uma nova imagem ou “imagotipo” referido ao “Quixote russo” ou “soviético”, desligado de suas peculiaridades históricas e literárias, e que se consolida agora como uma nova imagem, passando a fazer parte de um imaginário advindo de um contexto cultural alheio ou estrangeiro¹⁸².

2. 4 – A imagem de Dom Quixote e as relações comparativas intertextuais

Ao se ler um texto literário romanceado – como o texto escrito do *Quixote* – é evidente que a obra, na sua leitura e interpretação, sugira ou evoque imagens na composição da sua narrativa. Quem teve a oportunidade de assistir a algumas das versões cinematográficas do *Quixote*, após ter lido ou conhecido a obra, percebe diferenças comunicativas ao deparar com os enredos narrativos e/ou as imagens produzidas entre ambas as linguagens. Não obstante, tanto em um como em outro tipo de recepção, desde que existam algumas condições mínimas, não deveriam existir empecilhos para que se originem imagens daquilo que se está lendo, ouvindo ou assistindo e as derivações usuais dos seus distintos entrecruzamentos comparativos intertextuais.

É evidente que o *Quixote* contém linhas descritivas que permitem originar um modelo iconográfico visual, perfeitamente aplicável à estética do cinema ou a quaisquer outras formas

estampas como si fueran pinturas de Velázquez, Goya o Soroya, niños desnudos cruzando entre el ganado. Hay dos escenas donde esta estilización pictórica es más acusada por la escenografía y por la disposición de los actores. Son las escenas corales, en el palacio ducal y la escena de la ínsula de Barataria, con Sancho haciendo de juez. El vestuario y la rigidez de los actores recuerda no sólo a Velázquez, también al Greco (...) Kozintsev veía en el personaje esa mezcla de dignidad en la derrota y de lucidez para desenmascarar la injusticia. A don Quijote las lecturas le han llenado de ilusiones en un mundo mejor, lo han convencido de la necesidad de la utopía. Don Quijote no es un loco que ha perdido el sentido de la realidad, es su idealismo justiciero lo que le lleva a salir de su casa y a recorrer el mundo y la consecuencia es el desencanto final.”]

¹⁸² *Ibidem*, p. 4.

de expressão artística, permeando as relações comparativas intertextuais que aproximam a literatura e o cinema. No entanto, as imagens dos dois protagonistas construídas de palavras e com grande plasticidade pelo estilo preciso do seu autor, passaram a ter cor e movimentos ao longo do tempo, o que originou, segundo Esteves, algumas visões e impressões advindas da sua leitura e recepção, considerando que as leituras do texto foram diferentes com o passar do tempo, conforme o próprio estudioso faz questão de frisar:

É evidente que suas leituras foram diferentes ao longo da passagem do tempo. Foi lida de uma forma bastante particular por seus contemporâneos, que preferiram rir com as trapalhadas de dom Quixote, tomando o livro literalmente como uma sátira burlesca das novelas de cavalaria tão populares por aquelas eras. De outra forma, totalmente diferente foi lida a partir do século XIX, quando a mentalidade romântica preferiu ver em dom Quixote uma espécie de paladino do idealismo, em contraposição com a visão realista de seu escudeiro Sancho. A ação do protagonista deixa de produzir riso, passando, então, a invocar a tristeza diante da comprovação da inexorabilidade do destino ou da dureza das regras impostas pela sociedade industrial que afoga a individualidade. Nesse período chegou-se ao cúmulo de comparar o protagonista ao próprio Cristo. Mais recentemente, já no limiar da pós-modernidade, surgem novas leituras. Algumas insistem, de modo quase extemporâneo, na contramão do texto aberto, quase um palimpsesto que a obra é, em extrair lições de moral ou fazer leituras fechadas. Outros, seguindo os passos da onda estruturalista que esteve em moda há algumas décadas, tendem a valorizar mais o tecido narrativo e o jogo intertextual que as questões históricas ou sociais. Outros, ainda, mais recentemente, propõem uma leitura mais arqueológica, procurando ler o texto de acordo com os códigos vigentes no período em que foi produzido, ou associando-a ao contexto histórico que possibilitou sua gestação.¹⁸³

Em suma, seja uma ou outra tendência, apesar dos conflitos ou tensões que essas observações ou estudos puderam gerar, decerto, constata-se que as imagens das personagens protagonistas, ao longo do tempo, tiveram a capacidade de “sair” da respectiva obra e de se “enraizar” como “imagens arquetípicas”¹⁸⁴ que, aos poucos, se configuraram no imaginário e

¹⁸³ ESTEVES. In: TROUCHE; REIS, op. cit., p.140.

¹⁸⁴ O arquétipo é um termo que foi proposto Carl Gustav Jung, psicólogo e psicanalista suíço, para referir-se ou designar o conjunto de imagens psíquicas do inconsciente coletivo que são consideradas patrimônio comum de toda a humanidade. Para Massaud Moisés, o arquétipo designa “os resíduos psíquicos acumulados no inconsciente coletivo através dos séculos, e revelados como ‘imagens primordiais’, ou ‘engramas’ [traço latente de memória], que ressurgem na intuição dos poetas e ficcionistas, independentemente do tempo e do espaço” (MASSAUD, 2004, p.39, grifo nosso). Particularmente, a literatura tem conhecido arquétipos exaustivamente abordados em temas lendários, mitológicos, religiosos ou fantásticos; portanto, também extensivo às personagens de dom Quixote e Sancho Pança que adquiriram essa condição. Segundo Rafael de Carvalho Oliveira, o arquétipo corresponde a um conceito psicossomático, unindo corpo e psique, instinto e **imagem**; para este autor, os arquétipos “são percebidos em comportamentos externos, especialmente aqueles que se aglomeram

memória coletiva por meio da recepção e difusão da sua leitura e da interpretação do seu texto, radicando aí, talvez, seu caráter enigmático, intertextual e até “prestidigitador” para quem porventura também leu e/ou ouviu falar a respeito da destemida dupla.

Ambas as personagens se distinguem, desta maneira, como se fossem as faces de uma mesma moeda ou de uma imagem com características de uma “dobradiça”, só que a diferença desse rearranjo concreto, suas feições estão conformadas por uma díade assimétrica figurativa e dinâmica que se desdobra, mas que também se complementa e possibilita estabelecer algumas dicotomias contrastivas e figurativas das imagens em questão, povoando o imaginário e fixando uma permanência existencial no tempo e no espaço, pelo seu caráter arquetípico e a difusão da sua singular humanidade. Assim, aspectos como magro/gordo, sonhador/materialista, alto/baixo, esperto/torpe, culto/inculto, idealista/pragmático, e outras, inauguram o protótipo da imagem de um “herói personagem” diferente do perfil dos anteriores e comuns. Enquanto dom Quixote projeta uma imagem que o faz parecer tímido, ousado, culto, sereno, sonhador, irascível, cordato e louco; Sancho, por sua vez, delineia a imagem de alguém casmurro, mesquinho, néscio, inculto, esperto, afetuoso e alegre. Portanto, estamos frente à projeção de uma imagem dialética ambivalente que teve a “ousadia” de perpassar as fronteiras linguísticas temporais e espaciais praticadas pelo seu gênero narrativo.

Para Célia Navarro Flores, as imagens de dom Quixote e de Sancho Pança se consolidam de tal maneira que se convertem em um mito com forte apelo visual, força icônica, maleabilidade e flexibilidade textual, que podem ser observadas nas várias instâncias de como o escritor constrói suas personagens, no perspectivismo, nas omissões propositais e outras¹⁸⁵. Consequentemente, torna-se significativo considerar o *Quixote* como um mito no sentido de pensar que possui uma expressiva capacidade e maleabilidade para transcender ao texto original, além de conter um vigoroso apelo imagético. Vieira, por exemplo, destaca que na literatura brasileira é possível destacar dois romances que de algum modo remetem à obra de Cervantes a partir do “mito quixotesco”. Um deles é *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) de Lima Barreto, cuja personagem central, *Policarpo Quaresma*, segundo a autora, “concentra-se num projeto de caráter épico que propõe alternativas para redirecionar os tortuosos caminhos da nação”; e o outro é *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rêgo, um de

em torno de experiências básicas e universais da vida, tais como nascimento, casamento, maternidade, morte e separação. Também se aderem à estrutura da própria psique humana e são observáveis na relação com a vida interior ou psíquica, **revelando-se por meio de figuras**. Padrões arquetípicos esperam o momento de se realizarem na personalidade, são capazes de uma variação infinita, são dependentes da expressão individual e **exercem uma fascinação reforçada pela expectativa tradicional ou cultural**” (OLIVEIRA, 2013, não paginado; grifos nossos).

¹⁸⁵ FLORES, 2007, p. 6-14.

cujos protagonistas é o Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, o qual traz também as “marcas quixotescas”, mas, segundo a autora, “com destino diferente”¹⁸⁶. Enfim, o que transforma dom Quixote em mito, segundo Ian Watt, é o desenvolvimento da ideia em torno da continua dialética entre a mente do protagonista e a realidade que enfrenta no seu cotidiano; uma dialética capaz de gerar variedade e complexidade infinitas. Acrescenta Watt:

Cervantes pôs em jogo uma grande quantidade de fatores psicológicos de modo que a contradição entre o real e o ideal não chega a ser completamente absoluta e cita alguns exemplos como o episódio do estalajadeiro que se deixa levar pelas fantasias quixotescas com a intenção de que não surjam mais complicações no seu estabelecimento evitando estragos e porque tem medo da espada e adarga do cavaleiro, ou pelo fato de *dom Quixote* justificar suas derrotas como sendo vítima dos diversos encantadores e magos aos quais considera seus inimigos.¹⁸⁷

Pode-se assinalar também que o texto cervantino possui “instâncias narrativas” – como assinala Miguel Borrás e expusemos na introdução – que projetam imagens e se adaptam de forma acessível ao cinema, se consideramos, por exemplo, as histórias da cavalaria, as lutas e aventuras, algumas paisagens, a descrição de interiores, alguns diálogos e monólogos e, certamente, as relações de amizade do herói, também cognominado *Cavaleiro da Triste Figura*, pelo seu escudeiro *Sancho Pança*. Sánchez Millán observa que, se existem fragmentos no texto cervantino nos quais a descrição é exata e detalhada, há outros em que os longos parágrafos e monólogos das personagens, especialmente os de dom Quixote, ou aqueles com exposição de conteúdo conceitual, ético e de valores, faz que a obra seja praticamente intraduzível para artistas plásticos e desenhistas, por mais imaginativos que sejam¹⁸⁸.

Deste modo, a imagem da personagem dom Quixote no cinema, pode ser vista como um “arquétipo emblemático” que significaria, segundo Heredero, um “modelo poliédrico de infinitos matizes”¹⁸⁹. O cavaleiro andante, assim concebido, pode ser visto como um referencial, um paradigma ou um padrão que, além de estimular a imaginação, assumindo

¹⁸⁶ VIEIRA. In: TROUCHE; REIS, op. cit., p. 27-28. *Fogo Morto*, acrescenta ainda a autora, se insere na linha do romance social que se desenvolveu por volta dos anos 30 e 40, junto com Gilberto Freyre e outros; assim, José Lins criou o Movimento Regionalista com o intuito de assegurar tradições e valores nordestinos e com a preocupação de aprofundar a visão crítica da sociedade por intermédio da criação de personagens com consistência social e psicológica.

¹⁸⁷ WATT, 1999, p. 64. (Consultar também: Cf. CANAVAGGIO. *Don Quijote, del libro al mito*, 2006. 352 p.).

¹⁸⁸ SÁNCHEZ MILLÁN. In: EGIDO, op. cit., p.138.

¹⁸⁹ HEREDERO, op. cit., p. 3.

uma face concreta e enriquecedora de leitura na filmografia quixotesca, possui a capacidade de instigar e concretizar a atuação de atores dentro do universo da dramaturgia, cujas encenações se direcionam especificamente para a tela do cinema. De forma análoga, o mesmo acontece com Sancho Pança: o roteiro fílmico adaptado do texto cervantino não seria o mesmo se não tivesse, deveras, a presença e interação do fiel escudeiro.

Se adaptar o *Quixote* à tela do cinema representa um desafio quase inexecutável, ao mesmo tempo as possibilidades de realizá-lo se encontram implícitas no próprio paradoxo que representa, efetivamente, essa dificuldade, ou seja, se o cinema se constitui em expressão artística cinematográfica – e por isso mesmo chamado de “sétima arte” – há princípios e valores estéticos que, além de contrastivos e conceituais, permitem auferir novas visões e/ou imagens que vão além do *Quixote* literário disponibilizado por Cervantes, que possibilitam expandir e esquadrihar as inter-relações poliédricas entre a literatura e outras artes.

Segundo Stam, dom Quixote deixou um longo rastro de comentários prestigiosos e, se possui uma natureza “poliperspectivista” – como faz questão de frisar – o romance tem sido lido, também, dessa forma, na medida em que seu protagonista tudo encarnou, desde a nobreza de se combater causas perdidas até a loucura cega de se perseguir uma ideia fixa. É autor ainda acrescenta:

Há séculos os críticos se debruçam sobre a lucidez ou insanidade mental de Dom Quixote, da mesma forma que discutem se Hamlet, que apareceu nos palcos apenas quatro anos antes da publicação de Dom Quixote, era louco ou se queria simplesmente dar ares de uma “índole extravagante”. Toda a história da literatura moderna pode ser vista com uma nota de rodapé de *Dom Quixote*. Sua influência estende-se a escritores tão variados quanto Dickens, Melville, Goethe, Flaubert, Twain, Turgenev, Borges, Machado de Assis e Alejo Carpentier. Séculos afora, o próprio romance parece ter se metamorfoseado em termos de gênero, sendo lido como um travestido burlesco ou admirado como um respeitado clássico.¹⁹⁰

Deste modo, dom Quixote transluz a imagem de um herói obstinado, transgressor e ávido de “ficções fantasmagóricas”, protagonista de uma épica inexecutável que o transforma em um cavaleiro grotesco, ridículo e engraçado, cuja loucura se estriba em acreditar que as fabulações dos enredos dos livros de cavalaria se configuram em uma verdade genuína, enquanto que a ficção viria representar a realidade. Aludindo ao texto cervantino e

¹⁹⁰ STAM, op. cit., p. 45.

desvendando uma possível chave de leitura deixada por Cervantes no Prólogo da Parte I (1605), a respeito da autoria da obra, e onde o autor declara não ser o pai, mas o padrasto do *Quixote*, Vieira dilucida o seguinte:

seu texto deve ser lido como obra de gênero cômico que põe em cena, principalmente por meio da paródia de textos anteriores e contemporâneos, um tipo cômico, de caráter cômico, de paixões cômicas e ações cômicas, caracterizados como excessos e efetuados por excessos que o fazem *furioso*. O próprio nome com que o autor o batiza, *Don Quijote*, figura a incongruência satírica da posição hierarquicamente superior, legível no *don* fidalgo, e do estilo baixo do nome da peça da armadura, *quijote*, usada como proteção de uma parte do corpo posta entre as virilhas do cavaleiro, convencionalmente incluída no gênero baixo como feia, inferior, indecente e indecorosa. Episódios como os dos moinhos de vento em que Quixote vê gigantes; dos rebanhos que para ele são exércitos; do bálsamo de Fierabrás; da bacia de barbeiro em que vê o elmo de Mambrino; da história da Micomicona; da cova de Montesinos; do voo de Clavileño etc. demonstram que, inventando as fantasias excessivas em que a personagem duplica imaginariamente suas experiências de leituras, Cervantes escreve duplamente, citando e invertendo o fantástico dos textos de novelas de cavalaria hoje ignorados pelo eventual leitor (pós) moderno.¹⁹¹

Destarte, as aventuras do cavaleiro andante e de seu escudeiro pelo mundo transitam e se mobilizam por um espaço movediço de impressões e percepções que se digladiam com a realidade e colidem com a maneira usual de olhar e avistar para esse entorno circundante. Por sua vez, os episódios citados pela autora – assim como muitos outros –, poderíamos considerá-los como figurações ou cenas sensíveis significativas do enredo que, ao se tornarem visíveis, envolvem o leitor de tal maneira que até parece tratar-se de um influxo “mágico”.

Para Biagio D’Angelo, uma das magias que encantam o leitor do *Quixote* é considerar que as personagens de Cervantes sejam muito próximas do homem moderno, mas elas também se revelam ambíguas a tal ponto que, se Sancho duvida, pode parecer ao leitor que dom Quixote ainda não enlouqueceu. A magia, neste caso, consiste em uma “hipnose contemplativa” da própria condição atual, sempre igual e variada, que magnetiza o leitor e o aproxima, amistosamente, à loucura quixotesca¹⁹².

Na habilidade de tornar eternas ambas as personagens cervantinas como imagens, e afixando-as na construção perene de sua realidade literária ímpar, é possível de trazer à tona o sentido arrebatador e inevitável da amizade e empatia existentes entre as duas personagens,

¹⁹¹ VIEIRA, op. cit., 2012a, p. 23-24.

¹⁹² D’ANGELO, 2006, p.13.

enquanto traços visíveis que se propagaram para além de suas ambiguidades e contradições, excedendo os limites do texto narrativo, assim como por parte das expectativas de leitura e interpretação do leitor/receptor e do seu autor.

Nessa interação perspicaz, surge a imagem do “Cavaleiro da Triste Figura”, atribuída a dom Quixote por meio da visão de Sancho Pança, a qual comove pela sua figuração de personagem abatida, decadente e triste, porém que ainda está em pé porque possui dignidade apesar da sua condição em declínio. Portanto, poder-se-ia ler ou interpretar como a expressão da figura de um “anti-herói” que possui, todavia virtudes, alguma força física e moral, porém sua corpórea e tangível silhueta contraria de forma desfigurada a imagem e o código dos consagrados heróis cavaleirescos.

E assim, enfiado na sua armadura de latão e montado em seu rocim faminto, como frisa Eduardo Galeano, Dom Quixote parece destinado à derrota e ao ridículo. Rimos dele, porém, ainda rimos muito mais com ele; contudo, essa inútil aventura literária resultou muito mais que seu projeto original, viajou mais longe e mais alto, convertendo-se no romance mais popular de todos os tempos e de todas as línguas; deste modo, conclui o autor, merece gratidão eterna “o Cavaleiro da Triste Figura”, que nos salva da solenidade e do tédio¹⁹³.

¹⁹³ GALEANO, 2005, p. 267-268, tradução nossa. [“Metido en su armadura de latón, montado en su rocín hambriento, don Quijote parece destinado a la derrota y al ridículo. Reímos de él, sí, pero mucho más reímos con él. Y sin embargo, esa inútil aventura literaria resultó mucho más que su proyecto original, viajó más lejos y más alto y se convirtió en la novela más popular de todos los tiempos y de todas las lenguas. Merece gratitud eterna el caballero de la triste figura. Nos salva de la solemnidad y del aburrimiento.”]

3 – LEITURA E ANÁLISE DA IMAGEM DE DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA DESDE A PERSPECTIVA DE DIDI-HUBERMAN E RANCIÈRE

3.1 – Considerações sobre a imagem

Ao nos debruçarmos sobre universo das personagens dom Quixote e Sancho Pança como imagens, nas linhas precedentes, fizemo-lo com o intuito de nos aproximar a fim de ler e de interpretar, confrontando alguns dos seus sentidos que permitem estabelecer relações comparativas intertextuais de uma perspectiva lítero-cinematográfica e, de forma específica, compreender as imagens de dom Quixote e Sancho Pança enquanto figurações chaves da obra clássica cervantina e do filme escolhido. Ao voltarmos e reconsiderar a imagem uma vez mais nestas linhas, pretendemos retomar algumas reflexões teóricas importantes a respeito da imagem, as quais nortearão os apartados seguintes, finalizando, assim, o presente estudo.

Deste modo, no âmbito de nossas apreciações, a imagem se compreende ou percebe como uma “forma de pensamento”¹⁹⁴ que interage por meio de interações dialéticas portadoras de tensões que lidam com questões que abrangem complexidades e/ou paradoxos inseridos no domínio da *visibilidade*; isto é, do visível ou perceptível, valendo aqui, a premissa sustentada por Vera Casa Nova: “tudo o que depende do visível se apresenta ao espectador como uma prova do tangível.”¹⁹⁵ Nessa perspectiva, a imagem pode ser considerada uma “produção criadora e não reprodução” que, na extensão da sua subjetividade, se constitui num “produto que emerge das profundezas, tendo como partida a consciência.”¹⁹⁶

É precisamente nas confluências e inter-relações intertextuais que a imagem desvenda sua potestade como potência/ação que lhe permite revelar suas faces ou rostos por meio de suas impressões ou inscrições, ao mesmo tempo em que se envolve num jogo dialético de “criação de formas que constroem o pensamento que constrói a linguagem que constrói novos pensamentos”¹⁹⁷, e que, de maneira análoga, “recria o ser”, conforme frisa Paz, referindo-se à imagem, e para quem o pensar é como respirar, porque pensamento e vida não são universos separados, e sim vasos comunicantes¹⁹⁸.

¹⁹⁴ SAMAIN, op. cit., p.14.

¹⁹⁵ CASA NOVA, 2008, p.56.

¹⁹⁶ ALVAREZ FERREIRA, op. cit., p.96.

¹⁹⁷ AVELLAR, op. cit., p.113.

¹⁹⁸ PAZ, op. cit., p.39-42.

Em vista disso, a imagem que cogitamos se direciona e atua em espaços fronteiriços que, de certa maneira, se distanciam dos padrões convencionais; ela se evidencia ou se faz presente por meio de contrastes, comparações, entrecruzamentos, semelhanças, metáforas, simetrias etc., que podem acentuar discrepâncias entre aquilo que se torna “não comunicável” – no contexto das linguagens – daquilo que, ora pode ser visto, ora pode ser dito. Schøllhammer enfatiza que nenhuma imagem hoje representa um sentido em função da sua pura *visibilidade*, mas se encontra sempre inscrita num texto cultural maior, abrindo para formas diferentes de leitura cujas fronteiras ainda não percebemos com clareza. O autor salienta que o visível, na modernidade, sempre se contrapunha ao invisível como condição representativa intrínseca ao perspectivismo que organizava a visualidade na hierarquia de um olhar organizador da imagem, distribuindo os objetos na posição que os revelasse ou os escondesse conforme sua posição no espaço¹⁹⁹.

Por conseguinte, ao interagirmos ou apreendermos a imagem, sob o olhar que propomos, estamos quase sempre sobrepondo e selecionando “elementos protagonistas” e outros que surgem de forma aleatória ou inesperada, mas que nessa confluência conferem sentido à imagem, embora se possa tratar de não serem os elementos aferidos, precisamente, do mesmo momento da realidade percebida, mas que da conjunção/disjunção surgida de outros ou novos momentos de tempos e/ou de espaços diferentes. A imagem, compreendida como “forma que pensa”²⁰⁰, articula pensamentos que mobilizam forças que se defrontam e desdobram de forma fluída e que de outro modo, talvez, poderiam permanecer só pressupostas. Enfim, a imagem é “uma construção” que, na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado cria, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhe é característico – como diz Raúl Antelo– determinadas circulações e intrincações de tempos, intervalos e falhas que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria²⁰¹.

Ao evocar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens, deparamos – desde a perspectiva do estudo que propomos – com uma abertura ou “brecha” que sugere e esquadrihar seus vestígios, insinuando-se a necessidade de ressignificá-las. Como “imagens arquetípicas” ou “engramas”, elas perpassam e se deslocam de forma simbólica como figurações inseridas na memória coletiva ou enquanto imagens advindas do contexto literário,

¹⁹⁹ SCHOLLHAMMER, 2008, p. 89.

²⁰⁰ SAMAIN, op. cit., p. 23.

²⁰¹ ANTELO, 2004, p. 9-10.

histórico, social e/ou cultural em razão da recepção, longa difusão e interpretação alegórica do seu enredo ou raconto.

Destarte, as imagens de dom Quixote e Sancho Pança serão consideradas “forças ativas de pensamento”, portadoras de um jogo dialético e de um protagonismo artístico ambivalente constituído pela narratividade dos acontecimentos de suas histórias ousadas, que enveredam e se entrelaçam pelas trilhas de um enredo criativo, conformado por aventuras fascinantes e feitos intrépidos que nos seduzem até hoje. A apreensão das personagens dom Quixote e Sancho Pança, configuradas como imagens e surgidas no contexto narrativo da obra clássica cervantina e da versão cinematográfica escolhida, sugere, doravante, interagir de forma comparativa intertextual no seu “campo transubjetivo de forças”. Ao ressignificar as personagens de dom Quixote e seu insigne escudeiro, configura-se uma nova conformação imagética que surge pelos seus interstícios, ou seja, há outra imagem que irrompe como resultado de uma “cisão” iniludível– aspecto apresentado por Didi-Huberman – e que, ao mesmo tempo, se apresenta “cindida”, isto é, em tensão ou desequilibrada, portadora da doidice ou loucura de dom Quixote, o que provoca, certamente, um movimento dialético significativo.

Esse movimento se pode associar, também, à “partilha do sensível”, proposta por Rancière, considerando que tal “partilha” põe ênfase numa redefinição das “formas de ver”, ou seja, distingue e atinge os modos de ser e as maneiras com que se distribuem as ocupações entendidas sob larga abrangência no mundo do comum e de suas possibilidades. Assim, “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce.”²⁰² Na “partilha do sensível”, Rancière pressupõe a abertura de uma nova ou outra forma de visibilidade que, como experiência do sensível, viabiliza possibilidades de construção dentro de um novedio espaço político; portanto, se a imaginação é sempre propícia à abertura de novos espaços, ambas as personagens, como imagens ressignificadas, se revelam como “operações singulares” conformadas enquanto formas ou (re)arranjos da relação entre o visível e o invisível, não precisando, necessariamente, de uma apologia de referência ou de um marco transcendente para se sustentar de forma plena na dialética do seu movimento. Sendo assim, haveria alguém mais paradoxal, propenso ou predisposto à ressignificação no tempo/espaço contemporâneos que as imagens de dom Quixote e Sancho Pança?

²⁰² RANCIÈRE, op. cit., 2009a, p.16.

Para Didi-Huberman, o paradoxo da imagem coloca-se na construção desse “ver” e na sua “inelutável cisão”. Torna-se patente que, no caso das personagens dom Quixote e Sancho Pança, há uma “cissura” que surge na apreensão de suas imagens decorrente da tensão e colisão constantes que ambas as figuras experimentam a partir das impressões ou visões discordantes daquilo que veem quando interatuam nas suas incursões pelo espaço do mundo exterior sensível e, também, de forma simultânea, nas ações desencadeadas pelos antagonistas que interagem por onde eles passam e se movimentam. Estes últimos desejam que dom Quixote volte à realidade tangível e factual do mundo comum, exterior, das “coisas”, assim como o padre, o barbeiro e o licenciado *Sansón Carrasco*. Porém, há outros que só pretendem ludibriar, enganá-lo e/ou manipulá-lo, como o taberneiro e os duques; no caso destes últimos, eles acrescentam à “ilusão inocente” em que vive dom Quixote uma espécie de “enganação aos seus olhos” que se concretiza por meio de artimanhas que vislumbram uma existência falsa, isto é, uma vida cavaleiresca encenada, o que provoca ainda uma dupla enganação no sentido de que dom Quixote já não só acredita ser um cavaleiro andante, mas também que os outros o incentivam a que assuma essa identidade.

Na dialética visual, o que vemos oscila, e “então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.33). Ao ressignificar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens, há, certamente, ambiguidades e também desdobramentos no “modo de ver”, pensar ou olhar de ambas para as “coisas” do entorno imediato observado, que, na sua peculiar interação “diante dos olhos” daquilo que se vê – por exemplo, gigantes ou moinhos de vento? Elmo de Mambrino ou bacia de barbeiro? *Dulcinea del Toboso* ou *Aldonza Lorenzo*? –, assume o risco de ser diminuído, privado ou coagido pela dúvida da incongruência, do contrassenso ou do paradoxo no olhar significativo do outro que, no seu movimento dialético de retorno, se evidencia vulnerável, mas adquire novos sentidos, trespassando as sensações de “perda” no olhar por algo que se possuía, se “esvaiu” ou que deixou de se perceber derivado do seu regime de referencialidade no mundo, o que revela no ato da apreensão a presença de vestígios de uma visualidade exígua ou dissentida.

O ato de ver abre um vazio invencível e mostra algo que nos escapa e provoca angústia. A possibilidade de sonhar com outros mundos possíveis dificilmente terá um lugar de destaque no mundo empírico das “coisas”, muito menos a possibilidade de substituí-lo. Assim, o invisível existe muito além de nós. No caso da personagem dom Quixote enquanto

imagem, não há como negar que, da perspectiva hubermaniana abordada acima, existe na sua apreensão uma tensão dinâmica no ato de ver que aponta para um “jogo de paradoxos”, contradições e dúvidas. Esse jogo origina uma série de entrecruzamentos e transcurtos que complexificam os prolegômenos da ficção e da realidade tangível, uma condição que, paradoxalmente, até pode expandir a percepção de ambas.

Dessa maneira, à medida que rimos menos de dom Quixote e com ele nos comovemos – como aponta Bernardo –, começamos a desenvolver uma identificação com o *Cavaleiro da Triste Figura*, que tem o poder de abalar a nossa própria identidade sanchesca, acontecendo aqui a experiência da *catarse*, vulgarmente apresentada como uma identificação ponto-a-ponto do leitor com o personagem; entretanto, nos identificamos com o personagem não porque ele se pareça conosco, mas sim porque queremos nos parecer com ele²⁰³. Deste modo, no devaneio da figura de dom Quixote – e também de nossos sonhos –, há o risco do vazio, da indiferença, da desolação, enfim, da aflição nas aventuras temerárias empreendidas com fervorosa devoção. Porém, no extremo das mesmas e daquilo que se escapa de forma iniludível, no ato de ver, desponta o esplendor de uma luminosidade destoante, que parecerá defender a loucura de dom Quixote do espírito de derrota, desgraça e/ou fracasso.

Na apreensão do fenômeno estético da personagem dom Quixote como imagem, figura tensa, ambivalente e “cindida”, ela se caracteriza por um mecanismo de aproximação e de afastamento, ou seja, por “algo que nos olha naquilo que vemos”. No caso do “louco” cavaleiro andante e seu fiel escudeiro, companheiro de suas aventuras, ao colidirem com a visibilidade do mundo exterior em suas jornadas, isto é, com aquela conformada pelos âmbitos e caminhos concretos divisados no espaço físico-cultural de suas andanças, o cavaleiro andante olha para ela, encara-a e, de maneira intempestiva, arremete sozinho contra ela, ou a enxerga de um modo distinto de como o faz Sancho Pança.

Ao confrontá-la de forma direta, ele “se choca”, por vezes, em sua investida e cai imediatamente no chão, tendo que ser erguido pelo devotado escudeiro, que antes já o tinha alertado de que o que tinha sido avistado por dom Quixote não era ou correspondia à visibilidade do que ele, Sancho Panza, tinha enxergado. Assim, por exemplo, acontece com o episódio em que o cavaleiro andante viu uns gigantes e o fiel escudeiro somente moinhos de vento; o mesmo ocorre no encontro com dois rebanhos de ovelhas, segundo Sancho Pança, mas dom Quixote divisou ali dois grandes exércitos; da hospedagem na pousada, em que dom Quixote, sozinho, pensou se tratar de um castelo e o estalajadeiro um cavaleiro castelão,

²⁰³ BERNARDO, op. cit. p.17.

assistido por um par de prostitutas que fingem serem altas e belas donzelas; no episódio do suposto e cobiçado elmo de Mambrino, segundo dom Quixote, mas que para Sancho Pança se tratava de uma bacia dourada de barbeiro; enfim, no episódio dos odres de vinho tinto, em que, na visagem de dom Quixote, se trata novamente do aparecimento de gigantes.

Nas visões, quedas e/ou tombos do fidalgo sozinho e/ou dos seus posteriores levantamentos do chão com a ajuda de Sancho Pança, percebe-se a imagem de um cavaleiro que não se adapta à sua circunstância; pelo contrário, pretende que a sua circunstância se adapte a ele, mesmo que transite sem trégua entre o sublime e o ridículo, ou vice-versa, e seus fracassos e obstáculos se empenhem por escamotear-lhe a sua glória.

Sabemos que o fidalgo *Alonso Quijano* se transforma em dom Quixote de la Mancha, cavaleiro andante, que se “subleva” contra a história, os costumes, a tradição e também contra o fluir unidirecional do tempo. Sua atitude se pode considerar como o precedente de um novo modo de atuar e/ou de agir que pressupõe, desde uma perspectiva rancieriana, o surgimento da imagem de um modelo de “herói insurgente” que desponta “entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las”²⁰⁴. Portanto, dom Quixote, visto assim, se constitui em um herói que se pode apreender também como uma imagem *sui generis* de um “herói transgressor”, ou, legitimamente, percebido como um “anti-herói”.

O herói, segundo António Moniz, é marcado por uma projeção ambígua: por um lado, representa a condição humana na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue, mas gostaria de atingir. Já o “anti-herói” – segundo o mesmo autor – reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo, como a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais²⁰⁵.

O excepcional na conformação dessa imagem, se comparamos ambos os perfis de heróis discriminados, é o surgimento de uma imagem de dom Quixote que corresponde a um novo modelo ou outro tipo de herói que, subvertendo suas faces, transita e se desloca entre ambos os tipos de heróis e suas feições diferenciadas. Esse novo tipo de herói está impregnado pela configuração de uma criação artística que, além de sugerir uma imagem distinta não vinculada, necessariamente, à “imaginação” – como diria Rancière –, aponta de

²⁰⁴ RANCIÈRE, 2012a, p.11-12.

²⁰⁵ MONIZ. In: CEIA, op.cit., não paginado.

modo específico para “um regime de relações entre elementos e entre funções”²⁰⁶ e para “um regime particular de articulação entre o visível e o dizível”²⁰⁷ que rompe com a delimitação padrão dos heróis tradicionais e redistribui sua identidade, enquadrando-a na construção de um âmbito estético autônomo que realoca a função política do mesmo e reconfigura seu espaço sensível.

Dessa maneira, a imagem de dom Quixote enquanto um “herói transgressor” ou um “anti-herói” – observado pelo prisma rancieriano – pressupõe a abertura de uma nova visibilidade que se desloca pela ambiguidade dos pontos de vista desses tipos de heróis para um regime imagético de irrepresentabilidade, quer dizer, onde a produção imanente de um sentido próprio surge da dialética da própria imagem e não, impreterivelmente, de uma relação de visualidade representativa. Por conseguinte, a imagem de dom Quixote inaugura um tipo de herói diferente aos anteriormente comuns, uma figura que tem a ousadia de pretender estabelecer uma percepção distinta e até oposta daquela que vem dada pela natureza e pela história. A política e a arte, diz Rancière, “tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer”.²⁰⁸ No caso de dom Quixote, partindo dos arquétipos das ficções lidas, pode-se considera-lo como o primeiro herói da história que cumpre sua aventura e tenta arranjá-las aos momentos sucessivos em que ele vive.

Dom Quixote e Sancho Pança, duas partes unidas por uma “coluna vertebral”, torna significativa a afirmação de Rancière de que “os enunciados políticos e literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos de ser, modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos”.²⁰⁹ No pensamento rancieriano, o campo estético se torna comum às artes e à política, sendo nesses âmbitos onde se experimentam ou determinam as mudanças-chaves da “representação”.

Desse modo, a “partilha do sensível” permite, concomitantemente, a abertura de uma nova e/ou outro regime de visibilidade; assim, as imagens se apresentam ao leitor/espectador como “imagens pensativas” que suscitam o pensar, mas sem direcionar o pensamento em um único sentido. Para Rancière o trabalho da arte é “jogar com a ambiguidade das semelhanças e

²⁰⁶ *Ibidem*, p.13.

²⁰⁷ *Ibidem*, p.20.

²⁰⁸ RANCIÈRE, op. cit., 2009a, p.59.

²⁰⁹ *Ibidem*, p.59.

a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes.”²¹⁰ Assim, inserida nessa perspectiva, poder-se-ia fazer uma alusão à imagem “bivalente assimétrica” como forma figurativa não representativa que conformaria dom Quixote, o cavaleiro andante, e Sancho Pança, seu escudeiro, por parecer que exista entre ambas as personagens uma relação assimétrica como “rearranjo” ou “redistribuição” movível, porém que fica encoberta com a própria composição estrutural do humano, ou seja, algo assim como duas partes unidas por um eixo ou raque que, na sua tessitura lépido/ordeira, seu aspecto mais substancial, revela contradições, espelhamentos, ficcionalidade, veracidade, ironia, fidelidade, sonho; enfim, apresentação da condição humana que, no seu âmago, nos revela a nós mesmos, fazendo-nos concordar com aquilo que Francisco Rico observa:

Não há nenhum indivíduo que não viva como Dom Quixote, porém de maneira menos extrema. Todos nós nos passamos a vida fazendo planos, projetando; como dizia Ortega, construindo uma novela. Minha vida é uma história que conto para mim mesmo. Isso se apresenta em Dom Quixote em termos extremos, de forma caricaturesca: os moinhos que acredita ser gigantes, ele se conta a história de que sejam gigantes. Nesse sentido Dom Quixote é uma personagem que todos levamos dentro de nós. O podemos entender porque, de um modo modesto e trivial, todos passamos por esse tipo de experiência. Dom Quixote é um novelista, ele quer escrever livros de cavalarias e, mais adiante, se ele sai em direção ao campo é para que, em última instância, se escreva um livro no qual se contém suas aventuras. Tem muito claro a novela da sua vida. Os demais não a temos tão clara, nem a imitamos da literatura, ou do cinema ou da imprensa cor-de-rosa; mas a temos. Viver é nos contar histórias a nós mesmo.²¹¹

É possível cogitar que, na perspectiva abordada, as personagens dom Quixote e Sancho Pança, enquanto imagens, vislumbrem também uma “imagem performer” que entrelaça jornadas concretas e outras intangíveis alinhavando aspectos que se relacionam com as proezas e feitos da dupla, seus sonhos e ambições, misturados à presença da razão e do devaneio e, nas entrelinhas, outras dimensões que separam as tênues fronteiras da realidade e da ficção, do visível e do oculto ou sobrenatural. O fidalgo *Alonso Quijano* perde o juízo lendo livros de cavalaria e, ao estar desprovido de um sentido de unidade das coisas, resta-lhe, ao cavaleiro dom Quixote de la Mancha, reedificar o mundo do seu jeito.

²¹⁰ RANCIÈRE, op. cit., 2012a, p.34.

²¹¹ RICO, 2004, p.170; tradução nossa.

Isso o torna dom Quixote um “herói performático” destemido que, ao ressignificar sua imagem, sensível e visível, preconiza um sentido de liberdade absoluta posta ao serviço do restabelecimento de uma justiça não menos completa e para todos, que deseja estabelecer uma ordem no mundo por meio do exercício individual da justiça e, no caso, de um cavaleiro que, como ele, não necessita de outra coisa que não a sua vontade inabalável; talvez seja um grande sonho em uma época, assim como a nossa, onde de repente, tudo parece oscilar entre o desengano e o cinismo.

Para Foucault, dom Quixote, “com suas voltas e reviravoltas, traçam o limite porque nelas terminam os jogos antigos da semelhança e dos signos; e nelas se travam, também, novas relações; portanto, dom Quixote não seria o homem da extravagância, mas antes o peregrino meticuloso que se detém diante de todas as marcas da similitude.”²¹² Na leitura e interpretação foucaultiana da personagem cervantina, deve-se considerar antes que, o autor, ao se referir “as coisas”, o faz a partir de uma perspectiva do tempo, ou seja, alavancando as condições de possibilidade daquilo que se pode dizer, conhecer-se e se fazer em cada momento na dinâmica interna dos próprios discursos e às próprias práticas, sem que haja um plano determinado a ser seguido. Em seu sistema de pensamento, o autor se vale do termo *episteme* que é considerado um paradigma geral ou um campo epistemológico segundo o qual se estruturam, em determinada época, variados saberes individuais ou científicos que partilham das mesmas qualidades, independentemente de suas diferenças individuais. Assim, a *episteme* se pode considerar uma estrutura subjacente que delimita um ou vários campos do conhecimento ou do saber, os modos como seus objetos podem ser apercebidos e as condições que permitem reconhecer um conhecimento ou saber como “verdadeiro”, além de poder estabelecer uma relação entre o que é enunciável e o cognoscível em cada época; deste modo, se rompe com aquela visão da história como simples ajuntamento de saberes. No pensamento foucaultiano, a ausência de uma ruptura radical entre uma época e outra, se baseia em que é possível, reiteradamente, achar tipos de transformação em que se possa explicar, de alguma maneira, a passagem de uma *episteme* para outra.

Assim, a asseveração formulada por Foucault nos aproxima de uma imagem que, nessa linha de pensamento, se pode abordar desde uma perspectiva epistemológica, ou seja, uma imagem do “herói da *episteme* renascentista”: o perambular impreciso de dom Quixote

²¹² FOUCAULT, 2002, p. 63. Cabe esclarecer que, a fala aludida de Foucault sobre dom Quixote, faz parte de uma publicação do autor que está inserida no livro “As palavras e as Coisas” (1966), obra em que ele analisa a gênese e a filosofia das ciências estudando a mudança interior da cultura em épocas passadas. Em um dos seus tópicos, o autor discorre sobre *representar* – início do capítulo terceiro – e aborda dom Quixote.

pelas extensas planícies manchegas significa a derribada ou desmoronamento de uma *episteme* onde os “códigos” feneceram e, também, a impossibilidade de substituição de uma *episteme* por outra. Desta maneira, seguindo o pensamento foucaultiano, dom Quixote se apresentaria como símbolo de uma forma de pensamento para outra distinta ou indício de derruimento da forma de conhecimento renascentista e sua antecipação ou remoção por outra diferente, a *episteme* clássica.

Ao se perceber ou sentir uma sensação de aflição ou de desolação em dom Quixote, se produz, segundo Foucault, uma ruptura do “pacto” entre as “palavras e as coisas”, de modo que, enquanto “as coisas” permanecem de forma irônica em suas identidades, “as palavras” deambulam adormecidas ou de maneira indeterminada pelas páginas dos livros. Para Foucault, existiria uma descontinuidade entre a *episteme* renascentista e a *episteme* clássica. O autor, ao olhar para o saber renascentista – tomando como base a investigação histórica ou “arqueológica” – vislumbra que a norma ou princípio chave desse saber está regido ou ancorado pela “similitude” ou “semelhança”, quer dizer, o homem renascentista conhecia ou pensava na “semelhança” entre as coisas e/ou das relações entre elas; portanto, o saber, para aquele indivíduo, estaria baseado em uma busca contínua de “similitudes”.

À vista disso, podemos assinalar que *o Quixote*, na visão de Foucault, é considerado uma das obras que inauguram a modernidade, deixando em evidência a ruptura do velho parentesco que as palavras mantinham com “as coisas”. Desta maneira, os livros de cavalaria representariam um espaço limítrofe a partir do qual o mundo cognoscível teria algum sentido, mas que, ao colidir de forma abrupta com um mundo incompreensível e insulso, o fidalgo, infalivelmente, não se reconhece. Assim, no *Quixote*, se tem a impressão que o mundo longe de parecer finito, se torna ilimitado e se multiplica em uma diversidade de outros mundos possíveis que permitem reconhecer até o caráter quimérico de nossos próprios desvarios ou devaneios. Nesse contexto, as aventuras de dom Quixote podem ser interpretadas como a tentativa de busca de “semelhanças” que constituiriam a imagem emblemática de uma *episteme* renascentista; não entanto, sua transfiguração em (des)venturas representaria seu aluimento e, ao mesmo tempo, o surgimento da nova *episteme* do classicismo. Não só as (des)venturas e malogros do “herói da semelhança” assinalariam o fim de um saber fundado na “similitude” e de uma visão exequível e pitônica do qual é ele portador, senão da zombaria da qual é objeto, o que constituiria uma crítica da uma *episteme* renascentista.

Deste modo, dom Quixote viria a ser “semelhante” às configurações da linguagem dos livros de cavalaria por meio das façanhas ou episódios de tal “semelhança” e ele mesmo,

também, se estaria interpretando em correspondência com as façanhas ou episódios de tais livros, em sua pretensão de ser “semelhante” aos mesmos. Foucault percebe com perspicácia, nas façanhas e proezas de dom Quixote, o deslocamento ou traslado de um passado a um presente que ainda está cheio de vestígios, inter-relações e novas possibilidades de significâncias que correspondem aos traços de um “louco” portador não só de uma manifestação ideológica de caráter idealista e palaciana, senão que também representaria o internúncio de uma visão histórica capaz de ler nos encaixos de suas leituras cavaleirescas e das “coisas” que o rodeavam; portanto, “as coisas” se assemelham a isso que é dito pelos indícios legíveis dos livros: dom Quixote desborda os seus limites ao denotar que, dentro de todo espaço finito, ainda é possível delinear uma trilha de novas relações e ressignificações.

Por conseguinte, dom Quixote, desde a abordagem de uma *episteme* renascentista focaultiana – e lembrando ainda que a obra foi concebida e publicada durante esse ideário de pensamento no início do século XVII –, retrataria, por assim dizer, uma espécie de “símbolo” do pensamento analógico dessa *episteme*, ou seja, o cavaleiro andante, dom Quixote de la Mancha, ou da Triste Figura, corresponderia a imagem de um herói da busca de “similitudes” que, enquanto interpreta sua própria existência, se transformaria em um “signo” semelhante aos “signos” das novelas de cavalaria onde ele próprio corresponderia a um “decalque”, devendo-se empenhar, ao sair deles e perambular pelo mundo das “coisas”, a visibilidade dos mesmos que, nesse mundo, é “semelhante” a tudo aquilo que é aludido em tais livros.

Assim, às suas façanhas nesse mundo, em interação com “as coisas”, equivaleria aos “signos” de tais “semelhanças” que foram interpretados por ele mesmo e, também, em analogia com aquelas narradas pelos livros que ele lia, submerso completamente e imbuído por querer dilucidar “os signos” sensíveis de suas afinidades ou “similitudes” com “as coisas”. No entanto, as aventuras de dom Quixote como “herói da *episteme* renascentista” experimentam a frustração e também o fracasso, isto é, na medida em que suas “desventuras” se destacam no empenho por desvendar o mundo e prosseguir de “semelhança” em “semelhança” por meio das “trilhas” presumivelmente “analógicas” desse mundo, “os signos” propostos por esses livros se revelam inanes. Portanto, fica em evidência o insucesso da *episteme* da “semelhança” como sustentação desse saber.

Em dom Quixote, denota-se – como apontado – a imagem de um “herói performático” que, ao entrar em tensão, evidencia um caráter liberto que, segundo Graciela Ravetti, sai da alma na busca constante que nos é negada em sua visibilidade, mas que nos desafia com sua concretude diáfana e que, em sua projeção ao exterior, refaz paisagens individuais e

culturais²¹³, afirmação mais do que apropriada para compreender o dilema experiencial e ambivalente vivido pelas personagens dom Quixote e Sancho Pança, aspectos vigentes e sensíveis que têm fascinado escritores e cineastas de todos os tempos, visto que, ainda hoje, as figurações ou imagens das duas personagens e suas aventuras têm sido representadas, encenadas, apresentadas e/ou adaptadas, despertando o interesse por desvendá-las.

3. 2 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança sob o olhar crítico de Didi-Huberman

Ressignificar as personagens dom Quixote e Sancho Pança como imagens, a partir da perspectiva do pensamento de Didi-Huberman, implica se posicionar “diante da imagem”, assumindo uma postura de leitura e de interpretação críticas que considera a imagem inserida no âmbito de uma evidente “abertura dialética”; isto é, enxergar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como figurações imagéticas ou “formas portadoras de pensamento” – assim como antes já assinalado por Samain²¹⁴ – que carregam consigo os traços de uma “cisão iniludível”; portanto, desde um olhar hubermaniano, dom Quixote e Sancho Pança são “imagens cindidas” que, ao serem percebidas, pulsam, primeiramente, de forma latente pelos interstícios e tessituras do intrincado espaço/tempo das linguagens da obra em questão e da respectiva versão fílmica adaptada.

Em segundo lugar, compreender que, concomitantemente, a “imagem cindida” se bifurca e se choca, provocando possibilidades intersubjetivas de leitura e interpretação enquanto uma “fissura” que, ao mesmo tempo, pode ser perquirida na temporalidade do seu deslocamento, possuindo a capacidade potencial de retomar, dialeticamente, àquilo que não podia ser observado no presente e que lhe permite interagir, tendo condições, conscientemente, de dismantelar a história e também de reconstituí-la. Segundo a dialética visual hubermaniana, o que vemos oscila, e “então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue.”²¹⁵

²¹³ RAVETTI, 2003, p. 31.

²¹⁴ SAMAIN, op. cit., p. 14-23.

²¹⁵ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p.33.

Em vista disso, a imagem, segundo Didi-Huberman, “não é a imitação das coisas, senão o intervalo que se fez visível, a linha de fratura entre as coisas.”²¹⁶ O próprio autor explicita que, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, com frequência, vem a irrecusável sensação do paradoxo, o que nos atinge, imediatamente, e sem desvio traz a marca da perturbação como uma evidência que fosse obscura. Referindo-se ao paradoxo, ele acrescenta ainda que podemos aceitá-lo e nos deixar levar por ele, e, também, que “podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta.”²¹⁷ Desta maneira, a imagem não se limitaria de forma inequívoca a resgatar valores contextuais, ficando sua interpretação restrita somente a um único significado. A imagem possui a capacidade intrínseca de se atualizar e renovar considerando o tempo não só como um aspecto interpretativo, mas também como um aspecto ontológico.

Portanto, as imagens de dom Quixote e Sancho Pança, na obra e no filme, criam em nós as expectativas do “assombro”; isto é, suscitam um sentido semântico dúplice que surge a partir desse olhar: por uma parte, “assombrar” como “maravilhar” ou “maravilhar-se”, ou seja, “causar admiração”; e, por outra, “sentir espanto”, “arrepio” ou, simplesmente, “ocasionar susto”. Assim, ao contemplarmos as imagens de dom Quixote e Sancho Pança no ínterim das formas de linguagens aludidas em nosso estudo, seja num sentido, seja no outro, elas provocam em nós um profundo estremecimento no instante da sua captura, de modo tal que, ao olharmos para elas, nos invadem e deixam atônitos, provocando em nós perplexidade e profusão de sensações, emoções e/ou sentimentos contraditórios ou até discordantes. Isso confirma o que Emilio Martínez Mata diz sobre a personagem diante sua imagem: “dom Quixote concebeu desde o começo suas aventuras cavaleirescas ligadas a um receptor, com uma natureza de algum modo literária [...] e projetada para quem possa ter notícia dela.”²¹⁸

O “assombro” se constitui, então, num “paradoxo”, conforme apontado anteriormente por Huberman. Decerto, defronte às imagens do cavaleiro andante e seu escudeiro existe a impressão de ficarmos “assombrados” e impregnados do peculiar sentido paródico desprendido do seu enredo narrativo, cujo efeito, visivelmente, será o riso. No entanto, essas imagens, simultaneamente, também nos consternam toda vez que se percebe que suas empreitadas não se concretizaram, o que faz que sejamos tomados, ao nos afastar, pela aflição

²¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2011b, p. 166.

²¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9.

²¹⁸ MARTÍNEZ MATA, 2008, p. 129.

ou a comisseração nas empreitadas das personagens. Deste modo, na percepção das imagens de dom Quixote e Sancho Pança, apontamos, também, a presença de um “estranhamento” que se manifesta de forma contígua, segundo Carlos Ceia, como “esse efeito especial criado pela obra de arte para nos distanciar ou ‘estranhar’ em relação ao modo comum como apreendemos o mundo, o que nos permitiria entrar numa dimensão nova, só visível pelo olhar estético ou artístico”.²¹⁹

Nada mais apropriado para que, a partir do olhar prescrito, possamos perceber e apreender as imagens de dom Quixote e Sancho Pança, assim como, por exemplo, no emblemático episódio da aventura dos moinhos de vento. Deslocando-se pelos campos manchegos com seu valoroso escudeiro, dom Quixote avista dezenas de moinhos de vento e disse a ele: “vê lá, amigo Sancho Pança, aqueles trinta ou poucos mais desaforados gigantes, com os quais penso travar batalha e tirar de todos a vida, com cujos despojos começaremos a enriquecer”. Porém, Sancho Pança, surpreso, pergunta: “Que gigantes?” Ao que dom Quixote responde: “Aqueles que ali vês, de longos braços, que alguns os chegam a ter de quase duas léguas”. Sancho Pança replica-lhe: “Olhe vossa mercê que aqueles que ali aparecem não são gigantes, e sim moinhos de vento, e o que neles parecem braços são as asas, que, empurradas pelo vento. Fazem rodar a pedra do moinho”. Mas dom Quixote retruca-lhe: “Bem se vê que não és versado em coisas de aventuras: são gigantes, sim, e se tens medo aparta-te daqui, e põe-te a rezar no espaço em que vou com eles me bater em fera e desigual batalha.”²²⁰. Ato seguido, o corajoso cavaleiro andante arremete contra os gigantes, ou seriam moinhos de vento?

O episódio referido nas linhas precedentes tem sido objeto de várias leituras e interpretações pela crítica literária e também de outras áreas como a Filosofia, Antropologia, História, Iconografia, Etnografia, Eólica, para citar algumas, que têm procurado explicações para compreender e esclarecer a cena conhecida como “a aventura dos moinhos de vento”²²¹. Segundo Egido, a aventura dos moinhos é uma clara confirmação de como as imagens da memória sobrepõem-se à realidade, cegando as percepções na imaginativa dos sentidos de dom Quixote²²². Já para Esteves, a riqueza da sua leitura se dá em função do modelo estrutural utilizado pelo narrador discreto, que se mantém a uma distância estratégica da

²¹⁹ CEIA. In: CEIA, 2010, não paginado.

²²⁰ O trecho do texto e as citações assinaladas, correspondem à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo VIII (CERVANTES, 2012b, p.128).

²²¹ Entre uma diversidade de abordagens, fazemos referência às seguintes: Cf. SÁNCHEZ MOLLEDO, *La aventura de los molinos de viento en el Quijote*, 1993, p.337-371; CABALLERO SÁNCHEZ, *La aventura de los molinos de viento*, 1977, 25 p. e também TROUCHE; REIS, op. cit., 2005, 206 p.

²²² EGIDO. In: VIEIRA, 2006, p.111.

ação²²³, isto é, a postura adotada enquanto uma perspectiva *in fieri* constitui não apenas o desenrolar da narrativa, mas também o acompanhamento dos fatos que serão desenvolvidos por dom Quixote e Sancho Pança por meio de uma composição estrutural do autor implícito, que interage como expressão de um processo de expansão descontínuo e polifônico sobre aquilo que constitui, retoricamente, o seu sistema narrativo ficcional, compreendido como uma unidade de sentido espaço-temporal. Em relação à própria ação, não há dúvidas, conforme o estudioso faz questão de frisar:

Não há como negar que Dom Quixote vai ao chão com o movimento das pás do moinho, perdendo a lança da qual só restam pedaços depois da topada. Tampouco há como negar que para Sancho era evidente tratar-se de moinhos e não de gigantes, como insiste em afirmar seu amo. A zona nebulosa surge, no entanto, a partir das justificativas de Dom Quixote, que com a autoridade de quem conhece o universo fantástico das novelas de cavalaria, tenta convencer o escudeiro, e indiretamente o leitor, de que os gigantes aparecem disfarçados de moinhos apenas para tirar do cavaleiro a glória de derrotar os seres gigantesco que povoam a fantasia. E como, na verdade, trata-se de uma obra de ficção e não de um livro de história, estabelece-se a dúvida na mente do leitor. Afinal de contas são simples moinhos, como tenderia a concluir-se. De acordo com os motivos apresentados por Sancho ou pela lógica agrícola daquela região produtora de grãos? Ou serão realmente gigantes que de repente se transmudam em moinhos apenas para perturbar um pouco mais a mente do cavaleiro, dentro do universo verossímil estabelecido pelo contexto das novelas de cavalaria?²²⁴

Nesse sentido, pode-se observar que há um padrão ou paradigma implícito na narrativa do desenvolvimento da ação dos moinhos de vento, que se configura, de certa forma, por meio de uma plasticidade espaço-temporal que permite enxergar uma visibilidade contrastiva que provoca os sentidos de dom Quixote e Sancho Pança. Sua apreciação e sensibilidade se situam numa fronteira “movediça” ou espaço enigmático onde se amalgamam, confundem e alternam a objetividade e a subjetividade do mundo percebido em derredor. Portanto, estamos frente a um dilema sensível dissentido. Seja uma ou outra interpretação, o certo é que – seguindo a proposta de nossa abordagem – há no episódio aludido um “paradoxo” e/ou uma “inelutável cisão” que se configura na contemplação daquilo que é visto pelo olhar através da experiência sensível e mirada visual da cena protagonizada por dom Quixote e Sancho Pança.

²²³ ESTEVES, In: TROUCHE; REIS, op. cit., p. 142.

²²⁴ ESTEVES, In: TROUCHE; REIS, op. cit., p. 142.

Didi-Huberman nos diz que “não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos.”²²⁵ Essa afirmação hubermaniana possibilita que avistemos outro aspecto chave na ressignificação das personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens, assim como em outras que seguem esse mesmo padrão estrutural presente na obra e na versão adaptada: seu “ato escritural”, um termo proposto por Vera Casa Nova para se referir às “aventuras do pensamento”, o qual se encaixa, perfeitamente, na aventura dos moinhos de vento e é portador de uma tessitura semântica que conforma e abriga “aventuras que envolvem negação, experiências interiores, exercícios de subjetividade, geradoras de sentido, formas e aparições variadas.”²²⁶

O episódio da aventura dos moinhos de vento permite que o mundo se entreveja banhado por luz, o que significaria *ver* ou *enxergar* a cena dos moinhos de vento – seguindo Didi-Huberman – como uma realidade tangível que surge, por uma parte, diante dos olhos de Sancho Pança. Os moinhos de vento são edificações eólicas, estruturas concretas ou fontes de energia alternativa à força animal, que o fiel escudeiro conhecia muito bem, considerando que, ao tentar convencer dom Quixote de que não eram gigantes, ele mesmo descreve seus os mecanismos da engenhoca, esclarecendo, objetivamente, que os moinhos possuíam grandes pás que, girarem pelo efeito do vento, movimentavam a pedra do moinho para moer. No entanto, na visão de dom Quixote os moinhos de vento são gigantes, isto é, seres fabulosos ou fantasmagóricos de proporções descomunais; deste modo, os moinhos de vento são percebidos como gigantes por dom Quixote; conseqüentemente, a visão dos gigantes estaria apontando – em nossa apreciação – para o outro mundo perceptível sugerido por Huberman: o mundo dos “lampejos”, que teria um sentido revérbero ou luminescente se se considera que “uma *experiência interior*, por mais ‘subjetiva’, por mais ‘obscura’ que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de transmissão,”²²⁷ asseveração que se encaixa naquilo que vê dom Quixote.

Visto assim, surge, então, a presença de uma configuração “fantasmática” no olhar de dom Quixote, o que cogitaria a presença de uma “imagem-vaga-lume” na “aventura dos moinhos de vento”, que busca superar, imaginariamente – assim como a crença – o que se vê, produzindo um modelo fictício, inventando outro lugar, outro espaço e outro tempo onde o

²²⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 155.

²²⁶ *Ibidem*, p. 179.

²²⁷ DIDI-HUBERMAN, 2011a, op. cit., p. 135.

que se vê poderia se reorganizar e existir, também, de outra maneira. Deste modo, os seres assombrosos que vê dom Quixote não são moinhos de vento, e sim gigantes, quer dizer, “figuras lampejantes” que se podem perceber ou enxergar como a materialidade do que se vê em prol de uma existência da “coisa” no além, ou seja, vendo na “coisa” mais do que há nela porque estaria em outro lugar ou dimensão. Portanto, dom Quixote se pode considerar, também, como imagem do “homem da crença”, no sentido que o cavaleiro andante “vê sempre alguma coisa além do que se vê”²²⁸ e, por isso, sua visão é fantasmática, fazendo que os limites do visível – de acordo com Vera Casa Nova²²⁹ – sejam interrogados toda vez que se confrontam com a visualização de uma realidade natural, como no caso dos moinhos de vento.

3. 3 – A imagem de dom Quixote e Sancho Pança sob o olhar crítico de Rancière

Para Rancière, no regime estético das artes, a imagem “não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam.”²³⁰ Portanto, a estética se concebe para o autor como um “modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento [...] as coisas da arte são coisas de pensamento.”²³¹ Vistas assim, as coisas são o que falam, e é na sua linguagem visível que devemos ler e interpretar.

No pensamento rancieriano, a “partilha do sensível” pressupõe uma acessibilidade para uma nova forma de visibilidade, o que implica possibilidades e surgimento de novas ou outras subjetividades. Na conformação do sentido dessa tessitura, a literatura possui a capacidade de reconfigurar seu espaço vital e sensível. Deste modo, pode-se compreender a literatura como um sistema singular de pensamento e não necessariamente como um repertório ou coleção de obras. Na apreciação de Rancière, a “literatura” corresponde a “um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto

²²⁸ DIDI-HUBERMAM, op. cit., p.48.

²²⁹ *Ibidem*, p. 185.

²³⁰ RANCIÈRE, 2012a, p.22.

²³¹ RANCIÈRE, 2009b, op. cit., p.11-12.

com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso.”²³² Assim, se as chamadas belas-artes foram conduzidas, tradicionalmente, por preceitos normativos advindos da retórica e/ou poética de outrora, o aparecimento da literatura enquanto “prática de escrita” se estabelece com a ruptura da representação; portanto, pode-se aventar que, ao existir uma mudança de paradigma, a literatura ressurgiu como renovação da arte de escrever e também como um processo que ocorre na remoção e turgência do regime de representação pelo regime estético.

A própria ideia de regime estético, além de trazer imbuída a noção de estética, possibilita que a reflexão seja a respeito das formas sensíveis e não sobre a arte em si mesma. No pensamento rancieriano, as formas de ver, pensar e sentir, inseridas na “partilha do sensível” e não dissociadas das expressões artísticas, conformam um regime de percepção que abriga uma historicidade própria que chega até contrariar o regime das belas-artes guiado pelos preceitos da tradicional *mimese* aristotélica. Destarte, a literatura dissocia o contumaz convívio de “forma” e “conteúdo” habitualmente estipulado pelas belas-artes, vinculando a retórica e a poética clássicas, para assumir um papel “desregrado” como visibilidade singular de outro regime da arte de escrever, discordante das consuetudinárias belas letras e caracterizado pela sua condição meândrica e contrastante auferida pelo regime estético que a faz possível, e que, por sua vez, subverte os modos de apropriação do sensível.

Rancière enfatiza que o regime estético das artes “é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes.”²³³ Por conseguinte, a estética se deve pensar, em Rancière, num sentido amplo e compreendida como um modo de percepção e de sensibilidade, o que significa, também, uma maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo. Para o autor, a estética se concebe como um “modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento [...] as coisas da arte são coisas de pensamento.”²³⁴

Desta maneira, nos percursos e transvios das imagens e palavras observados pelo filósofo francês – num estudo desenvolvido sobre diferenciação entre a literatura e as belas-artes tomando por base o final do século XVIII e início do século XIX –, ele argumenta que a literatura existe “no jogo da multiplicação dos *eu* que se unem, se afastam e se reduplicam ao mesmo tempo em que desdobram a multiplicidade das figuras da letra com falta de corpo e do

²³² RANCIÈRE, 1995, p.27.

²³³ RANCIÈRE, 2009a, op. cit., p.33-34.

²³⁴ *Ibidem*, p.11-12.

corpo sofrendo pela letra”, ou seja, a literatura desponta por meio de um regime de caráter historicista que não compreende o tempo e o espaço como resultantes de um processo unidirecional, resoluto e/ou inabalável, mas como correlação ou interação de possibilidades concomitantes; a dimensão da letra, evidentemente, não restringida aqui ao grafema, torna evidente que, ao confrontar “forma” e “fundo” como aspectos distintivos da literatura, além de implicar uma alusão ao mundo das “coisas”, onde tem lugar o corpo escrito, requisita uma instância material que se vincula à ordem de um novo domínio transvasado pela subjetivação e encadeado pelo âmbito do sentido.

Para Rancière, o conceito de escrita é político porque é o conceito de um ato sujeito a um desdobramento e a uma injunção essenciais. Além de ser um ato, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza, ou seja, “uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade.”²³⁵ Portanto, podemos inferir que, na literatura, entendida como “prática política”, “prática de escrita”, como um modo histórico de visibilidade das obras de arte da escrita, as palavras enquanto “figuras da letra”, se compelem de maneira inefável e subjetiva, redefinindo o que seja visível em suas novas formas de “movência” e significância de sentidos, interligando o dizível e o intangível e revogando ou pondo limites à categorização discursiva dos modos, sujeitos ou corpos.

No pensamento rancieriano, a incumbência da arte como um dispositivo de visibilidade faz que a mesma se possa situar além da “récita do belo”, permitindo desvelar o regime sensível conformado pela sociedade, onde as “figuras da letra” ocupam outra condição e possuem a capacidade para modificar as formas perceptíveis, adquirindo o valor de “voz das coisas”. Deste modo, as palavras se manifestam como potência do visível que dá a conhecer aquilo que está “oculto” e revela o que está “longe dos olhos” ou aquilo que ainda não tenha sido escrito, mas que se poderia avistar como conformação metafórica.

Por conseguinte, a literatura, segundo Rancière, “é uma dramática da escrita, desse trajeto de letra desincorporada que pode tomar qualquer corpo”²³⁶, o que nos remete novamente às trilhas de resignificação das personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens, em cuja obra há uma quebra da estabilidade do espaço, e na qual Rancière, ao se referir ao *Quixote*, enquanto novela ou romance, assinala que a obra contraria o modelo da epopeia homérica, na qual, o poeta se esfumava – segundo ele – por detrás da apresentação do mundo poético, mas que, no caso do *Quixote*, pelo contrário, se exterioriza pelo princípio

²³⁵ RANCIÈRE, 1995, op. cit., p.7.

²³⁶ *Ibidem*, p.45.

poético concretizado numa personagem em seu encontro com o mundo da prosa e em seu combate por poetizar qualquer realidade encontrada²³⁷.

Assim, desde uma perspectiva rancieriana, podemos depreender que dom Quixote sugere ou condiz a imagem de um “herói” não só de sua própria novela, mas, também, do novo regime estético; portanto, ao se descolar da *mimese* aristotélica como regime de representação predominante, o qual estabelece uma relação estreita na interação autor/recepção, a “fábula quixotesca” preconiza, segundo Rancière, uma ruptura na escrita literária à medida que o suposto “louco da letra” conturba o lugar do autor e do leitor na interiorização da própria “fábula”, que, na visão do autor, começa com o bom golpe de espada de dom Quixote por meio do bom corpo ficcional das marionetes do Mestre Pedro²³⁸. Como explica o próprio Rancière:

Pois há duas maneiras de ler esse episódio. Pode-se ver nele simplesmente a loucura daquele que toma a ficção por realidade. Mas sabemos que Dom Quixote não toma sistematicamente a ficção por realidade. Diga-lhe Sancho o que disser, ele se declara incapaz de reconhecer Dulcinéia e suas damas de honra nas três camponesas do Toboso. O que caracteriza mais profundamente Dom Quixote é o fato de não reconhecer aquilo que fundamenta a prática de Maese Pedro [...]: a ideia de uma relação convencional, institucional entre a realidade e a ficção.²³⁹

Para compreender o alcance da visão rancieriana, vale ter presente que “O Retábulo de Mestre Pedro” relata, ao mesmo tempo, uma cena inusitada e hilária de dom Quixote ao passar um dia numa hospedaria e ser surpreso com uma apresentação de bonecos – títeres ou marionetes – de Mestre Pedro, um titereiro popular e itinerante que apresentava em seu palco diversas histórias populares encenadas com seus títeres, atores e, também, a companhia de um macaco “adivinho” que estava incluído no seu repertório e que predizia o passado e presente,

²³⁷ RANCIÈRE, 2009c, p.84; tradução nossa. [“A la epopeya homérica, en la que el poeta se esfumaba detrás de la presentación de un mundo poético, se oponía la novela Don Quijote, que nos presentaba, por el contrario, el principio poético personificado en un personaje, en su encuentro con el mundo de la prosa y en su combate por poetizar cualquier realidad encontrada.”]

²³⁸ RANCIÈRE, 1995, op. cit., p.40. “O Retábulo de Mestre Pedro” faz parte do capítulo XXV da segunda parte do *Quixote* e apresenta uma encenação titereira baseada num romance carolíngio que conta a história de Dom Gaiferos, rei de Burdeos e um dos caudilhos do Imperador Carlos Magno, quem liberta *Melisendra*, a sua esposa, a qual estava cativa pelos mouros, especificamente pelo rei mouro *Marsillo*, em *Sansueña, Zaragoza*, Espanha. Também, cabe destacar, que o episódio foi adaptado ao gênero musical de ópera por Manuel de Falla, cuja primeira apresentação, muito aclamada, foi apresentada na cidade espanhola de Sevilha (1923).

²³⁹ *Ibidem*, p. 40.

graças à singularidade do seu apresentador que tinha por costume entrar antes em cada povoado para se inteirar dos acontecimentos recentes. O curioso do episódio é que Mestre Pedro era, em realidade, *Ginés de Pasamonte*, um daqueles galeotes aos que dom Quixote tinha libertado numa de suas valorosas ações da primeira parte da obra e que, portanto, conhecia o cavaleiro andante; além do mais, o galeote tinha estado implicado no episódio do roubo do jumento de Sancho Pança.

Durante a encenação, dom Quixote fica de tal modo enlevado e prendido pela história representada pelas marionetes, que acaba intervindo em certos trechos do espetáculo para explicar o que estava acontecendo e, para assombro e desespero de Mestre Pedro e os espectadores que assistiam, o cavaleiro andante, num arrebatamento intempestivo de fúria ou delírio da sua imaginação ocasionado pelo o intuito de salvar os fugitivos dos mouros – uma vez que Dom Gaiferos consegue arrebatá-lo em seu cavalo *Melisendra* cativa – desembainha sua espada e com ela destrói os bonecos de Mestre Pedro e todo aquele universo mágico e encantador das figuras do retábulo.

À vista disso, se a literatura no pensamento rancieriano traça seus contornos a partir da ruptura com o arcabouço da tradicional *mimese* aristotélica, na cena do “Retábulo de Mestre Pedro” fica em evidência que dom Quixote, na singularidade de sua tessitura, confunde o ato escritural da ficção com a veracidade dos próprios fatos ou acontecimentos expostos durante a representação; a “fábula” se converte ou se transforma em literatura na fratura da representação, o que lhe permite instituir uma recriação estética por meio do traquejar da pulsação do tempo e também da vida.

O sentido adotado por Rancière em relação à estética é na sua concepção mais abrangente ou dimensão elementar da experiência do mundo, ou seja, como *aisthesis*, o que quer dizer que se relaciona com o “sentir” ou “com aquilo que se compreende pelos sentidos” e não, necessariamente, como uma disciplina do “estudo do belo”. Desta maneira, a estética envolve a pessoa que ficou ou foi sensibilizada por alguma coisa que a afetou, provocando nela algum tipo de sentimento; assim, podemos dizer que há no pensamento rancieriano uma relação estreita ou um vínculo direto entre as coisas que se encontram no sujeito e as coisas que estão fora dele.

A imagem pela qual Rancière se interessa é aquela que, em alguma medida, fica despojada dos aspectos configurativos que a envolvem com práticas de representação ligadas a questões de caráter teológico ou metafísico. Por conseguinte, a imagem rancieriana está configurada pela constituição ou composição fornecida pela experiência sensível das coisas, o

que de fato significa uma ruptura com o regime representativo ou “mimético” das artes e a inauguração de um possível outro ou novo espaço político. Diante disso, o sentido de imagem proposto por ele diz respeito à “imagem não representativa”, ou seja, uma imagem que não tem uma referencialidade retilínea com o sentido simbólico ou com um significante icônico determinado.

Assim, Rancière aborda a imagem discriminando duas coisas ou aspectos diferentes que é importante destacar aqui: por uma parte, a relação simples que produz a semelhança de um original, enfatizando não imperativamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar, e, por outra, o jogo de operações que produz o que chamamos de arte, ou seja, uma alteração da semelhança que pode assumir múltiplas formas, conforme ele mesmo esclarece, distinguindo que “pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exacerba a expressão de um sentimento ou torna mais complexa a percepção de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareciam inevitáveis.”²⁴⁰

Já em relação ao cinema, Rancière afirma que as imagens “são antes de tudo operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito.”²⁴¹ Deste modo, o que o autor observa vem ao encontro de nossas apreciações, no sentido que as personagens de dom Quixote e Sancho Pança são ressignificadas como imagens ou “evidências sensíveis” pelo cinema no seu processo de adaptação. Para o autor, “a fábula pela qual o cinema diz sua verdade extrai-se das histórias que suas telas contam.”²⁴²

Consequentemente, torna-se pertinente apontar que, por sua vez, ao serem ressignificadas as imagens de dom Quixote e Sancho Pança desde uma perspectiva rancieriana, a dimensão arquetípica dessas imagens adquire um papel relevante na adaptação cinematográfica do filme *Dom Quixote* (1957) por Kozintsev considerando a peculiaridade do contexto cultural e a visão da sua idealização. Observe-se que o filme de Kozintsev representou uma etapa importante na história da recepção e assimilação da obra de Cervantes por parte da cultura russa e sua adaptação cinematográfica introduziu mudanças significativas no enredo original do romance – “rearranjos” – que em outras versões fílmicas não tinham

²⁴⁰ RANCIÈRE, 2012a, op. cit., p.15.

²⁴¹ RANCIÈRE, 2012a, op. cit., p.14.

²⁴² RANCIÈRE, 2013, p.11.

sido realizadas. Desta maneira, a versão cinematográfica de Kozintsev é portadora de traços imagéticos sensíveis de uma concepção politizada da arte.

Também os traços da imagem ressignificada de dom Quixote estão presentes quando, por exemplo – e para citar somente alguns – o cavaleiro andante confraterniza com os camponeses pobres e adentra pelo campo e a natureza, ou, ainda, quando *Aldonza Lorenzo*, a dama do cavaleiro dom Quixote – chamada por ele *Dulcinea del Toboso* –, em seu primeiro encontro, manifesta-lhe a ideia de que chegou a hora do levante dos camponeses. Desta maneira, as personagens dom Quixote e Sancho Pança, como imagens, são ressignificadas como “rearranjos visíveis” de uma configuração artística que introduz, evidentemente, algumas “adequações” ou “ajustes” na percepção do enredo original da obra cervantina.

Segundo Konstantin Stanishevski Kushneriov, no filme de Kozintsev, pretendia-se apresentar um mundo ordinário, comum e rotineiro: uns campos enlaçados pelo sol, um lugarejo afastado dos caminhos movimentados, um sítio longínquo perdido e entediado, uns barracos pobres com cercas despedaçadas e uma pequena igreja. Um mundo de subsistência, mais que de existência, porém sendo apresentado de modo tal que ninguém pudesse pensar que se poderia viver de outra maneira. Tudo estaria cheio de pó, queimado pelo sol, sem sentido e sem alma. Seria o reino da mesquinhez, da indiferença perene, da preguiça, do calor e da ausência de quaisquer pensamentos. E, frente a esse mundo, estariam dom Quixote, Sancho Pança e *Aldonza-Dulcinea del Toboso*²⁴³.

Na versão cinematográfica de Kozintsev, as primeiras cenas do filme introduzem as personagens principais. Assim, dom Quixote não aparece, inicialmente, com aqueles trejeitos de um louco, como se tem costume de apresentá-lo; ele se mostra como um homem afável que se expressa com moderação e doçura. No entanto, quando vê a camponesa *Aldonza*, mesmo sabendo que não é sua incomparável *Dulcinea*, avoca-a como a dama dos seus sonhos sem que fique muito explícito o que de fato aconteceu na sua visão. Porém, apesar da sua condição modesta, *Aldonza*, no filme de Kozintsev, se exhibe como uma bela e delicada jovem que fica imediatamente comovida pela presença do fidalgo. As demais personagens têm uma transcrição um pouco mais fidedigna. O padre, por exemplo, apercebe-se sem o anticlericalismo que, talvez, se poderia esperar. O barbeiro, por sua vez, fala como um cientista – leve-se em conta que eram profissionais bem aceitos por aquela época. Já Sancho Pança, excetuando os traços nada manchegos do ator Yuri Tolubéyev, desempenha uma caracterização bastante ortodoxa.

²⁴³ KUSHNERIOV. In: HEREDERO, op. cit., 2009, p.202.

A primeira aventura apresentada é a do biscainho, um dos escudeiros que estavam acompanhando uma carruagem, a qual transportava uma dama de companhia viajando para Sevilha. Dom Quixote pensou tratar-se de uma “dama cativa”, que, no caso, era *Altisidora*, uma donzela de companhia da duquesa, que faz uma aparição bastante cedo, porém que serve para enlaçar com uma cena posterior do filme no sentido de mostrar, desde o primeiro momento, que se tratava de uma dama contumaz e maldosa, a qual vê na loucura de dom Quixote um meio somente para ganhar alguns pontos na frente dos senhores duques – apresentados na segunda parte da obra –, cujo propósito seria dar a conhecer o chocarreiro espanhol mais divertido, ou seja, dom Quixote de la Mancha.

Seguindo com evidente espírito sintético, episódios como o das manadas de ovelhas e carneiros e o do elmo de Mambrino são explicados verbalmente quando os familiares de dom Quixote se reúnem para comentar com preocupação o que se fala a respeito dele. Entretanto, concede-se um maior destaque ao episódio de Andrés, o jovem pastor açoitado pelo seu senhor, o lavrador Juan Haldudo. Após repreender a conduta do lavrador e de aplicar-lhe um presto corretivo, dom Quixote se afasta para seguir viagem, porém antes faz o lavrador prometer que nunca mais baterá no jovem pastor, atitude da qual o menino fica muito agradecido, já que pela primeira vez alguém faz alguma coisa por ele; no entanto, fica pressupostamente entendido que o lavrador não irá cumprir a promessa feita ao cavaleiro andante.

Em seguida, vêm os episódios dos galeotes e da pousada, que incluem a batalha travada por dom Quixote com os odres de vinho – que se transformarão em gigantes ou monstros na visão do cavaleiro –, e, após, o enredo acontecido com a asturiana *Maritornes* – de uma feiura grotesca – juntamente com a briga do marido ciumento. Neste ínterim, deve-se constatar que, assim como *Aldonza*, a servente *Maritornes*, expressão de vulgaridade e de sensualidade, fica impressionada com a postura e personalidade do cavaleiro andante quando com ele dialoga. Posteriormente, com o retorno para casa de dom Quixote, termina a primeira parte das aventuras, assim como no texto original.

Já na segunda parte, incursiona pelo filme o bacharel salmantino *Sansón Carrasco* dando sequência ao roteiro cinematográfico; *Sansón Carrasco* tinha a intenção de curar o fidalgo de forma “científica”, diferentemente do barbeiro, que já o tinha tentado por meio de sangrias compulsivas. As tentativas, não surtem efeito e, logo após, entra em cena novamente *Altisidora*, desta vez com a incumbência de convidar dom Quixote e Sancho Pança ao palácio dos duques. A cena se pode considerar bastante “teatral” e bem estruturada com a

incorporação de trilha sonora e imagens visuais panorâmicas. Mais adiante, pelo caminho terá lugar a aventura do leão, normalmente pouco mostrada no cinema, mas cuja inserção teve como finalidade enfatizar a índole perversa de *Altisidora*, personagem que será incumbida de abrir a jaula do leão, deixando dom Quixote exposto à sorte.

Não há como refutar que no episódio do leão se faz perceptível o pensamento político do cineasta Kozintsev: dom Quixote enfrenta a situação do leão com plena inteireza, fazendo com que todos os que observam a cena fiquem pasmos, principalmente Sancho Pança, seu devotado escudeiro; ao enfrentar o leão, dom Quixote fica praticamente “em frangalhos” e convida a fera a sair para lutar, mas, como o leão não se sente intimidado ou liga para ele, o cavaleiro andante faz questão de dizer ao animal – de modo discreto, sereno e amigo – que se ele, como o leão, se sentia sozinho em Espanha, ele, dom Quixote, também se sentia assim por se tratar de uma genuína verdade.

Indiscutivelmente, na fala de dom Quixote com o leão, há claros indícios dos sinais políticos que afetavam à Espanha daquele momento, isto é, a falta de idealismo depois do fracasso da tentativa de impor a República na Península Ibérica. Além do mais, o leão também pode ser visto como outra vítima dos caprichos dos poderosos ou das classes dominantes, como a atitude de *Altisidora*, que se contrapõe, visivelmente, à figura de dom Quixote, o qual revela de forma patente sua dignidade moral e também sua solidariedade para com os cativos.

Posteriormente, já no palácio dos duques, desenvolve-se outra cena chave do filme e, talvez, bastante ambiciosa, considerando a *mise-en-scène* da sua produção, que segue uma iconografia próxima do pintor espanhol Diego Velázquez, inclusive na caracterização do duque, o qual possui uma surpreendente semelhança com Felipe IV. No palácio, todos os cortesãos adotam uma postura um tanto rígida e distante em relação a dom Quixote, excetuando-se um irascível frade dominicano que o rotula de herege, o que faz que o cavaleiro andante lhe responda persuadindo-o a sair da capela e enxergar o que se passa no mundo, onde só triunfavam malvados, difamadores e ambiciosos. Por sua vez, o bobo da corte, que começava a se ver substituído pelo cavalheiro recém-chegado, continua com suas brincadeiras enfadonhas, e chega a comentar com *Altisidora* que o fidalgo, dom Quixote, falava de forma séria e não era um indivíduo cretino como os demais cortesãos.

Já Sancho Pança, entre amabilidades fingidas, toma posse, finalmente, da sua ilha e começa a ministrar sua justiça com bons critérios, porém tendo dúvidas em relação aos ditames em que está baseada sua autoridade. Como governador, refletia que, se mandasse dar

pancadas em alguém, certamente seria fácil encontrar seguidores; porém, se ele ordenasse premiar algum, com certeza seria ignorado. Enquanto acontece isso com Sancho Pança, dom Quixote é submetido a uma brincadeira perversa e maliciosa: fica sabendo que *Altisidora* morreu de amor por não ter sido correspondida por ele. Dessa maneira, dom Quixote é conduzido para uma estância onde jazia o corpo da dama; seguidamente, o coitado do fidalgo, desfeito em lágrimas, oferece sua vida pela da dama, e levando em conta que jamais poderia trair o amor de *Dulcinea*.

No momento mais cruciante e doloroso, subitamente, se levanta *Altisidora*, a suposta defunta, e insulta rudemente dom Quixote, tratando-o de imbecil e de “saco de ossos”, e o repudia, alegando que seria impossível uma mulher da sua linhagem social se enamorar dele. Em seguida, os cortesãos tiram suas capas negras e descobrem suas vestes de festa; logo depois, o duque fala, dizendo que tudo não tinha passado de uma comédia, assim como tudo na vida, e enfatiza que dom Quixote era um mestre nisso, como ele já o tinha demonstrado: a virtude é ridícula, a fidelidade grotesca e o amor uma louca invenção. A perplexidade do fidalgo chega ao máximo quando um secretário lhe oferece ainda uma bolsa com dinheiro que, evidentemente, dom Quixote rejeita, e faz que solicite permissão aos duques para se retirar, entre os aplausos sarcásticos dos presentes. O bobo da corte, por sua vez, dependura nas suas costas um letreiro que dizia: “Dom louco”. Em seguida, dom Quixote sai correndo para buscar Sancho Pança, convencido de que tanta maldade só podia ser obra do mago Frestão. Ao encontrar Sancho Pança, percebe que o valoroso escudeiro já tinha sido desapossado de suas atribuições como governador da ilha.

No desfecho, há o episódio do confronto com os moinhos de vento, em que dom Quixote fica preso numa pá do moinho. A aparente confusão do fidalgo desponta como certo “transtorno mental” provocado pela traumática experiência ocorrida no palácio dos duques e a possível negação de que tudo o acontecido se deva à maldade dos homens. Dependurado na pá do moinho, dom Quixote proclama, então, sua fé no gênero humano e diz que o homem é bom, mas que suas debilidades se devem à intromissão dos insidiosos encantadores. É naquele momento que surge o cavalheiro da *Blanca Luna* – na realidade, um disfarce do bacharel *Sansón Carrasco* –, o qual o desafia e vence. No entanto, fica em evidência que a derrota de dom Quixote se deve à sua inferioridade física, após levar uma queda terrível ao cair da asa do moinho. Posteriormente, no caminho de volta para casa, dom Quixote encontra ainda o jovem pastor Andrés experimentando um novo golpe de caráter moral ao saber, de

forma ressentida pelo pastor, que sua ajuda tinha sido nociva e contraproducente no episódio do lavrador Juan Haldudo.

Dessa maneira, o coitado do fidalgo começa a perceber que nenhuma das suas façanhas tinha servido para alguma coisa e decide morrer, literalmente, de dissabor e de tristeza, e não de uma deterioração física como acontece no romance. A camponesa *Aldonza*, pressentindo o fim de dom Quixote chora, comovida, sendo marcada para sempre pela lembrança do olhar de dom Quixote. Em sua última noite, o famoso cavaleiro andante morre confortado com os “ectoplasmas” do seu fiel escudeiro Sancho Pança e de *Dulcinea*, evidentemente, com os traços de *Aldonza*. Um pouco antes, o bacharel *Sansón Carrasco* havia tentado reanimar dom Quixote comentando-lhe que não o tinha trazido de volta para casa para que ele morresse, e sim para que pudesse viver como todos. Mas, com um quase meio sorriso, o fidalgo responde ao bacharel que, como todos, certamente que não seria.

Por outro lado, sabe-se que em relação ao *Quixote*, cada século, época ou momento da sensibilidade humana têm aportado novos pontos de vista e outras interpretações ao texto cervantino, de acordo com a receptividade dos leitores/espectadores, que procuram sempre desvendar novos sentidos do romance. Desta maneira, o filme de Kozintsev, sem deixar de ser universal, “fala” para seu tempo e desde seu tempo, aproximando, cultural e historicamente, russos e espanhóis, assim como antes já abordamos. No âmbito sensível da textura cinematográfica da versão fílmica russa do *Quixote*, existe a capacidade de sonhar para além da cruenta realidade histórica vivida no seu passado recente marcado por conflitos e percursos políticos distintos – franquismo na Espanha e estalinismo na Rússia – e que se manifesta por meio da insânia ou loucura que leva a lutar por causas mais ou menos utópicas, embora não sempre apareça nítido à primeira vista.

Nesse domínio, vale o que Rancière aponta em relação à linguagem artística, isto é, que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer se reconheça ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis, e se as imagens da arte são operações, elas produzem uma distância, uma dessemelhança; assim, as “palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia”, enquanto que as “formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem.”²⁴⁴ Diante disso, Rancière corrobora um regime de visibilidade que, como possibilidade emancipativa, valoriza o momento sensível da criação artística, assinalando sua centralidade na constituição de outra e/ou nova subjetividade.

²⁴⁴ RANCIÈRE, 2012a, op. cit., p.15.

3. 4 – Uma nova proposta inovadora de leitura da imagem de dom Quixote e Sancho Pança na contemporaneidade?

Na visão de Bauler, uma obra de arte se faz pelos seus “espaços vazios”, considerados espaços ainda ilegíveis do imaginário ou de um imaginário possível que permite à obra sustentar-se na constituição de uma “linguagem do imaginário” que, enquanto fenômeno estético, ultrapassa a tradição simplesmente oral de narração da ação, assim como a tradição conceitual exposta às reflexões, para situar-se em uma dimensão “no além-do-creer, no além-do-saber, mesmo no além-do-simples-imaginar”, transpondo os umbrais da imaginação na configuração de uma linguagem também “imaginária”, linguagem do real mesmo. Essa linguagem inclui o “imaginário em si” no rol de significantes até aqui só muito fragilmente capazes de significá-lo²⁴⁵.

Por conseguinte, se ler pode ser compreendido como um “ato de insubmissão” – como diz Eliana Yunes – a leitura supõe mais que a identificação dos signos, isso nunca fica tão claro como quando estamos diante da manifestação artística que “convoca o receptor a atuar” expressando a retomada do dito e do não-dito, por continuidade ou por contraposição, estendendo a narratividade que constitui o suporte privilegiado da comunicação humana²⁴⁶. Portanto, ao deparar-nos com as personagens dom Quixote e Sancho Pança para ler e interpretá-las como imagens na literatura e no cinema, e tendo como foco uma perspectiva comparativa intertextual envolvendo dois pensadores contemporâneos da arte que estudam a imagem, podemos asseverar que há sim uma intenção propositiva inovadora de leitura sustentada pela peculiar maneira de abordar, perceber e compreender as clássicas personagens e suas inter-relações enquanto imagens que podem ser ressignificadas.

Na adaptação cinematográfica do filme *Dom Quixote* (1957) de Kozintsev estava mais ou menos definido que a versão adaptada, ao mesmo tempo, devia ser uma produção compacta e subjetiva e, simultaneamente, russa e espanhola, sem deixar de considerar que “ver” um filme representa, nessa concepção, uma “instância de leitura”, e que a literatura, desde uma perspectiva comparativa intertextual, não se pode enxergar só como uma espécie de “repositório” de histórias, formas, motivos, gêneros, temáticas, tendências etc., que ficam só à disposição do realizador do filme, mas também se deve pensar no potencial do leitor/espectador que desempenha um papel chave nas relações intertextuais e dialogismo

²⁴⁵ BAULER. In: YUNES (org.), 2013, p.26-27.

²⁴⁶ YUNES. In: YUNES (org.), op. cit., p.10.

comparativo pelo qual irrompem as significâncias em relação ao texto literário e à versão fílmica.

No âmbito deste estudo, as imagens de dom Quixote e Sancho Pança, em contrapartida às visões mais convencionais ou tradicionais, porém sem delas prescindir, sem negá-las ou substituí-las, elas surgem como “formas que pensam”, que possuem autonomia e podem, também, ser ressignificadas por meio de uma “tomada de consciência” que as percebe como “imagens cindidas” no âmbito do pensamento hubermaniano, e como “evidências sensíveis” resultantes de um movimento dialético, no contexto do pensamento rancieriano.

A ideia de uma “imagem cindida” em Didi-Huberman surge a partir do momento em que a imagem é apercebida como uma “fissura” em sua apreensão por meio de uma “tomada de consciência” no momento de sua captura. Desta maneira, o pensamento hubermaniano – como antes apontado – impulsiona e encoraja a “tomar uma posição” diante das imagens e a auferir, por meio delas, a exequibilidade de um saber que se torna possível por meio de uma “abertura dialética” relacional e de interação entre a imagem e o sujeito. A imagem, assim pensada, passa a ser perquirida na temporalidade do seu deslocamento e retoma aquilo que não podia ser observado, o que lhe permite interagir no presente, conscientemente, mas de modo dialético, dismantando a história, mas também a reconstituindo. Desde a abordagem desse olhar, se vai além de uma simples análise ou observância da imagem, considerando que estamos, também, sendo “analisados” ou “interrogados” por ela através de uma interação ininterrupta entre ela mesma e o olhar perceptivo.

Em Rancière, a noção de uma “partilha do sensível” implica pensar num regime do sensível que reorganiza as “formas de ver”, outorgando visibilidade às “coisas”; portanto, a imagem nesse regime de pensamento está configurada pela constituição ou composição fornecida pela experiência sensível das “coisas”. No pensamento rancieriano, o âmbito do estético abre possibilidades de interlocução com a política; assim, se deve levar em conta que, para seu autor, “a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos.”²⁴⁷

Tanto em um como no outro domínio, as imagens de dom Quixote e Sancho Pança se inserem em reflexões de caráter estético contemporâneo mais amplo, envolvendo relações comparativas intersemióticas que se defrontam com possibilidades perceptivas na esfera ou espaço do visível, isto é, de um outro modo de ver, onde a imagem – em se tratando de nosso caso – pode aparecer, como diz Vera Casa Nova: “assim como uma erupção de um modo

²⁴⁷ RANCIÈRE, 2009d, op. cit., não paginado.

outro de visibilidade que esgarça, rasga o horizonte ‘normal’ do olhar, e vem modificar as categorias canônicas da representação.”²⁴⁸

Por outra parte, responder à provocação apontada pela interrogante deste apartado, que assinala se o presente trabalho desenvolvido apontaria para uma nova proposta inovadora de leitura da imagem de dom Quixote e Sancho Pança na contemporaneidade, certamente, diríamos que sim, mas com as limitações que essa postura possa acarretar pela sua complexidade e pelo risco de assumir um equívoco não desejado, caso tenha havido alguma precipitação da nossa parte. No entanto, vale esclarecer que a inovação carrega o sentido de “algo novo” ou de “algo” que antes “não havia sido feito”; também seu sentido aponta para modificar, restaurar ou alterar o interesse de alguma coisa para que fique nova ou renovada. Posto isso, seja num sentido ou em outro, sem dúvida, tivemos a intenção de desbravar a “territorialidade” ou “invisibilidade” que significou a possibilidade de propor uma leitura da imagem de dom Quixote e Sancho Pança na contemporaneidade, e considerando que a inovação se relaciona, também, com um campo semântico relevante onde palavras como repensar, sonhar, imaginar, criação de novos padrões, curiosidade e capacidade iterativa se vinculam, em sua essência, diretamente às célebres personagens na apreensão e sentido da obra e na versão fílmica adaptada, assim como, também, nas ideias e pensamentos sugeridos pelo olhar dos autores indicados. Desta maneira, a inovação se pode perceber como um “produto social” que depende das pessoas que possuem ideias, que as aplicam, as disponibilizam e as usam.

Seguindo o compasso da aventura narrativa de dom Quixote e Sancho Pança pelas planícies de La Mancha ou da Crimeia, o *Quixote* se torna uma daquelas obras de possibilidades inesgotáveis de leitura e interpretação, uma aventura ficcional fascinante e desafiadora caracterizada por situações, façanhas e proezas incríveis, perigosas, inesperadas ou ousadas que rompem as barreiras daquilo que é considerado “normal”. Como aventura, centra sua atenção, estruturalmente, em episódios sucessivos de ações tensas, descritivas, dramáticas, risíveis, emocionantes etc., que correspondem ao âmbito do “inabitual”, e por isso mesmo merecem ser relatadas. Enfim, uma “aventura da teoria e da prática” que se realiza no texto, como diz Vera Casa Nova, e que para quem produz ou para quem lê – conforme ainda destaca a autora – “o exercício da percepção, da memória e do imaginário está no limite do pensamento, ou seja, no limite da interpretação, da tradução, da leitura.”²⁴⁹

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 180.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 133.

As imagens de dom Quixote e Sancho Pança carregam, na aventura sugerida, o signo de um ideário visível de imprevisibilidade e de espontaneidade que, ao mesmo tempo, provoca certo espanto pela ingenuidade ao enfrentarem inimigos e agravos no percurso de suas jornadas, mas que causa surpresa, também, por preservar, acima de tudo, um sentido de completa liberdade, mesmo diante dos disparatados comportamentos e enganos como, por exemplo, no caso no episódio dos galeotes em que Sancho Pança esclarece a dom Quixote que se tratava de “gente que por seus delitos vai condenada a por força servir ao rei nas galés”, e o cavaleiro andante, sem entender que uns seres humanos tenham que ir encadeados às galés, forçosamente, a remar para o rei – força motriz humana e barata de aqueles tempos –, faz questão de evidenciar seu ofício ou missão, assim como muitas outras vezes: “desfazer forçamentos e socorrer e acudir os miseráveis”. Ato contínuo, libera quatro ladrões da custódia dos guardas armados e depois outros dois que, uma vez soltos, todos os larápios o apedrejam²⁵⁰.

Irrefutavelmente, percebe-se que suas atuações criam constantes dissensões entre a ficção do “herói transgressor” – encarnado por dom Quixote – e de outras sensíveis advindas do universo da esfera física/social compartilhada por Sancho Pança, o que permite visualizar em dom Quixote uma figura caricatural desajustada ou desarranjada em relação ao conhecimento da realidade tangível ao seu redor. Deste modo, o “herói insurrecto” está propício a todo tipo de engano, mas, ao arremeter de modo sonhador e sensível tensionando a visibilidade factual ou empírica do mundo, está convencido de que pode sucumbir às suas pulsações e até esputar seu último alento.

²⁵⁰ O trecho do texto corresponde à versão de referência da obra em português, Parte I, Capítulo XXII (CERVANTES, op. cit., 2012b, p.286-298).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizarmos o presente estudo focado, principalmente, na leitura e interpretação das personagens de dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança percebidas como imagens advindas do clássico literário *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de autoria de Miguel de Cervantes Saavedra, e de uma das versões adaptadas ao cinema, o filme *Dom Quixote*, de Gregory Kozintsev, pudemos observar, em primeiro lugar, que a imagem carrega traços bivalentes significativos: “há algo nela que é visível” e, simultaneamente, “há algo que também é oculto”. Nesta apreciação, a imagem adquire conotações relevantes de natureza intertextual e sensível, com uma capacidade excepcional de transmutar ou de transfigurar as relações interliterárias que estabelece com a palavra e/ou outras formas de linguagem artística, assim como em nosso caso foi com o cinema.

Ao debruçar-nos sobre as personagens dom Quixote e Sancho Pança como imagens na obra e no filme escolhido, antes de tudo, há de se considerar que, ao redor do seu âmago, existe todo um fascínio misterioso que, se para nós dom Quixote e Sancho representam, em certa medida, seres, figuras e/ou imagens familiares queridas – conforme aponta Francisco Ayala. As demais que as acompanham como acessórias, relacionam-se com as personagens e o cenário no qual se movimentam, encontram-se um pouco distantes da nossa existência por se tratar de um mundo histórico, um passado já esfumado²⁵¹, ao que hoje podemos ter acesso por meio da presença dos “modos de ver” ou “de ler”, que Bauler assinala – em concordância com o que antes foi exposto, e que implica uma dimensão de incursão e desvendamento da “potenciação” de leitura²⁵² e de interpretação que perpassam as fronteiras temporais e espaciais das manifestações artísticas.

Desta maneira, em segundo lugar, pudemos perceber que a imagem, em sua interação, se desdobra indo além das práticas corriqueiras impostas ou provocadas pela lógica de apreensão regular, o que lhe permite estabelecer relações significativas (inter)subjetivas de sentido com o leitor/receptor. Em vista disso, o significado de uma imagem poderá estar sujeito às diversas percepções interpretativas dos seus potenciais leitores/intérpretes e suas diferentes variáveis, como a experiência prévia do receptor, o objeto figurativo a ser

²⁵¹ AYALA. In: CERVANTES, 2004, p.XXXI, tradução nossa. [“*Si para nosotros don Quijote son entes familiares, las figuras accesorias que los acompañan y se relacionan con ellos, y el escenario donde se mueven, están lejos de nuestra propia existencia. Se trata de un mundo histórico casi esfumado, al que sólo la lectura nos presta acceso.*”]

²⁵² BAULER. In: YUNES (org.), op. cit., p.40-41.

observado, o tipo de relação estabelecida e outras tais, como a cultura social determinada, os elementos discursivos implícitos, as formas de produção, etc. No entanto, a imagem da qual nos aproximamos suscita, inequivocamente, um processo de recepção dinâmico, contínuo, ativo e apelativo de leitura/interpretação bastante apurado na apreensão das múltiplas textualidades, “marcas” e/ou “espaços vazios” do emaranhado estético ficcional que, pelo sentido que desvenda ou revela, pode ser atualizado, (re)criado, (re)conhecido e (re)descoberto.

Em terceiro lugar, apontamos como destaque neste estudo, que a imagem de nosso peculiar interesse demonstra toda sua versatilidade não só em sua visualidade, mas também sendo uma “força vivífica ativa” que não fica atrelada somente a um determinado significado, possível “fossilização” ou banalização que o próprio contexto poderia impor-lhe. Essa imagem não mais se restringe à transformação do elemento representado em elementos representantes. A imagem, assim percebida, supera a fronteira da simples decodificação e mera interpretação visual, e oferece condições de operar no marco de outro regime de crítica estética de apreensão do sensível e do visível, que propicia novas maneiras de construção do sentido e outras possibilidades significativas de captação do fenômeno perceptivo. Por conseguinte, ao pensar a imagem desde uma nova perspectiva ou inserida em outro regime estético, surgiram os teóricos contemporâneos que nos acompanharam nas reflexões precedentes, Didi-Huberman e Jacques Rancière, os quais, por meio de seus respectivos domínios de pensamento complexo, proporcionaram subsídios teóricos para ressignificar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens, um aspecto chave para o desenvolvimento do presente trabalho. Cabe destacar que suas reflexões e formas de abordar a imagem rompem com o regime consuetudinário de leitura e interpretação de imagens, o que permite inaugurar outro ou novo olhar para as imagens.

Em seguida ou quarto lugar, se por ressignificar se entendem possibilidades e condições de atribuir novos sentidos ou significados a alguma coisa, ler e interpretar as clássicas personagens de dom Quixote e Sancho Pança apercebidas como imagens na literatura e no cinema, envolvendo relações comparativas intertextuais e abordagens teóricas contemporâneas, a realização do presente trabalho permitiu desvendar possíveis significações no ato escritural das imagens que, ao serem ressignificadas – e acreditando ainda que o fizemos de forma inédita, com todas as ressalvas que isto possa implicar –, foram concebidas como “formas que pensam”, o que permite enxergar em dom Quixote e Sancho Pança o invisível que existe além de nós, com a autonomia que possuem as “fábulas” como narrativas

que, sejam escritas e/ou visuais, não precisam de nenhuma justificativa para ser contadas. De modo consequente, as imagens ressignificadas de dom Quixote e Sancho Pança assumem as feições ou rostos contemplativos de “imagens sensíveis”, “imagens cindidas”, “imagotipos”, “arquetipos emblemáticos”, “evidências sensíveis”, “forças ativas de pensamento” e outras que se vão originando em função da riqueza de sentido que proporcionam as correlações comparativas intertextuais que se podem estabelecer.

Se a literatura possui a capacidade de estabelecer relações comparativas intertextuais com outras artes, e se configura como uma linguagem de expressão criativa de mundos fictícios e de interpretar a realidade, as renomadas personagens de dom Quixote e Sancho Pança, possuem a capacidade de serem percebidas como imagens que bosquejam indícios de tensões sensíveis, e até inelutáveis, e que ficam para além das prescrições da leitura de um passado só longínquo e/ou imediato. Assim, ambas as personagens da obra, de um modo abrangente, podem ser consideradas como uma dupla divertida em função dos seus contrastes, diálogos e das diferentes situações grotescas e burlescas que, ao percorrerem o enredo narrativo, provocam sorrisos e ironias; no entanto, há outras situações lancinantes que acarretam certa compaixão do cavaleiro andante em suas andanças e aventuras ao lado de Sancho Pança, seu devotado escudeiro, uma companhia sensível e visível e, também, de estimável fidelidade.

Em quinto lugar, talvez, a chave para compreender a perspectiva de nossa análise esteja em que as imagens de dom Quixote e Sancho Pança se constituem em algo que poderíamos denominar como de “megaliterário”, além de figurativo, emblemático e arquetípico; isto é, a comunicação comparativa intertextual da literatura e outras artes, possibilita que essas imagens sugiram novas ideias aos seus leitores/receptores, considerando que as relações entre a realidade e a ficção precisam e devem “tomar posição” e também “rearranjadas” para ser ressignificadas. A prerrogativa da aventura de sonhar com outros mundos como legado ou herança do espírito, indubitavelmente, neste âmbito ou domínio, será a imaginação e não provavelmente o poder, embora ele esteja sempre presente. Desta maneira, cabe às figuras/personagens de dom Quixote e Sancho Pança encarar e enfrentar “as sombras” do mundo invisível, encarando a quimera ou loucura do cavaleiro andante, com as expectativas proporcionadas pela ressignificação das imagens que, pela arte e pelo fazer estético, podem inaugurar novos sentidos compartilhados pela lucidez do conhecimento.

As personagens de dom Quixote e Sancho Pança surgem como imagens ressignificadas de uma invenção fictícia que apela para o risco de aventuras ousadas e

arriscadas, inspiradas pelo espírito da cavalaria e que permitem lutar contra a degradação do mundo. Por conseguinte, as personagens de dom Quixote e Sancho Pança enquanto imagens, ou seja, “formas que pensam”, se articulam no cavaleiro andante como a presença visível/risível de um protagonista que adquire, de modo tangível, a incumbência ou missão de ser um “herói insubmisso” com aspectos transgressores e performáticos delineados pela ficcionalidade e suas “agressões” ou interferências na vida real, mas que é seduzido, também, pela ficção quando sonha com ela. Na convivência entre ambos – o cavaleiro e o escudeiro – num redemoinho engenhoso das formas e com as formas, reluzem pelos seus interstícios e fissuras os fulgores ambivalentes de seus respectivos traços enquanto imagens do ideal, da utopia e/ou do desencanto do mundo, evidenciando que tudo pode estar na justiça, e que, sem ela, não poderia haver liberdade... Por acaso, seriam as imagens, talvez, simples “lampejos”?

Diante da imagem, Didi-Huberman propõe interações que, além de cativar, interpelam as percepções do olhar diante das “coisas” do mundo, sugerindo um possível “jogo de espelhamento” na tessitura do sentido da obra de arte. A imagem hubermaniana apercebida como lampejo insinua, em suas intermitências, possibilidades de múltiplas significâncias e, assim, o lampejo adquire figurações como de um clarão, de uma faísca, de um brilho, de uma chispa ou até de uma claridade intensa e instantânea (como, por exemplo, a do relâmpago); mas, também, o lampejo se pode perceber como um “pálido reflexo”, como aconteceu na visão que teve Sancho Pança que, ao olhar para dom Quixote – como antes comentado –, numa noite de luzes lampejantes no clarão da noite, observando sua figura, denomina-o “Cavaleiro da Triste Figura”. Didi-Huberman diz que “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e portanto nosso pensamento.”²⁵³ Indubitavelmente, os lampejos desconcertam a visão, mas, também, a ressignificam, assim como as imagens de dom Quixote e Sancho Pança que, ao serem iluminadas pela incandescência dos lampejos, são ressignificadas permitindo novas possibilidades de configurações de sentido.

As personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens instigam o olhar de quem, constantemente, depara com elas, assim como o faz a pulsação do lampejo que, no âmbito e brilho de sua significância, também pode ser enxergado como “atrito entre dois corpos”: em todas suas saídas e aventuras, dom Quixote e Sancho Pança, enquanto personagens, se defrontam com atrições permanentes entre seus corpos que cavalgam, entram em choque e também caem no chão, assim como também suas percepções e formas de ver o

²⁵³ Didi-Huberman, 2012, p. 219.

mundo no âmbito das “coisas” ao redor. Em todo seu engenhoso enredo, o *Quixote* vislumbra uma multiplicidade de ardentes lampejos que (re)surgem como “figuras luminosas” pelos interstícios de sua visibilidade e a porosidade de sua tessitura, inclusive no caso de suas adaptações para outras formas de linguagem, como a cinematográfica, ilustrativa, plástica e/ou musical, sem poder evitar que suas imagens “ardam” em suas peculiaridades, articulações ou configurações – por vezes, de forma vigorosa e cintilante; por outras, de forma imperceptível, franzina ou tênue, assim como o próprio pensamento hubermaniano o alude ao deparar com a imagem ignescente que “arde”:

Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido). Arde pelo desejo que a alma, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta (como se costuma dizer “ardo de amor por você” ou “me consome a impaciência”). Arde pela *destruição*, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. Arde pelo *resplendor*, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se (como uma vela que nos ilumina mas que ao arder destrói a si mesma). Arde por seu intempestivo *movimento*, incapaz como é de deter-se no caminho (como se costuma dizer “queimar etapas”), capaz como é de bifurcar sempre, de ir bruscamente a outra parte (como se costuma dizer “queimar a cortesia”; despedir-se à francesa). Arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis (como se costuma dizer “queimar os navios”). Arde pela *dor* da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela *memória*, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo.²⁵⁴

Dom Quixote, o cavaleiro andante, e Sancho Pança, seu devotado escudeiro, enquanto imagens figurativas lampejantes que “ardem”, estão imbuídas de sensibilidade empática que, em seus movimentos e plasticidade, perambulam ressignificadas pelos meandros da memória, do imaginário e como um paradigma daquilo que seja viver e, simultaneamente, também do que seja sonhar. Em suma, talvez, as trilhas da ficção terminem no abismo da cordura e no reconhecimento de que a quimera nos olhe com os olhos vazios ou de que a degradação que alentou as aventuras do extravio seja um simples sonho mortal.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 219.

Por outro lado, em relação às imagens de dom Quixote e Sancho Pança, cabe destacar que, na urdidura ou tessitura das categorias do visível e do dizível que se articulam e interagem no regime estético da visibilidade, surge outra que as imagens das célebres personagens inauguram ou propiciam: a categoria do risível. Nesta categoria, fica em evidência a ironia, a paródia, o sarcasmo, enfim, os traços e manifestações sensíveis do riso e seus entrecruzamentos infindáveis ao longo dos diversos episódios da narrativa do texto cervantino e do roteiro da versão fílmica. Na categoria do risível – do qual a obra está completamente impregnada – existe a presença tangível de elementos significativos ou significâncias que, ao transgredirem a lógica racional, permitem o aparecimento da comicidade que se manifesta pela presença das inumeráveis situações contextuais jocosas, burlescas e comediantes que ambas as figuras devem encarar ao longo de todo o texto cervantino. O risível também se faz presente e perceptível por meio da conformação do diálogo engenhoso e da linguagem verbal perspicaz empregada de forma habilidosa pelas personagens protagonistas, assim como pelo estilo carnavalesco imbuído na ficcionalidade da obra que, na sua configuração, apresenta contradições, absurdos, simulações, espelhamentos, encantamentos, etc., que vislumbram o quanto é emblemática, paradigmática e vigente a obra de Cervantes nos dias de hoje: ela ainda continua a nos fazer rir e arranca de nós sorrisos sutis ou gargalhadas estridentes pela sua leitura instigante e/ou pelas suas mais variadas e diferentes formas de intertextualidade artística.

E assim, por exemplo, como não rir do idílio fantasioso de dom Quixote pela lavradora *Aldonza Lorenzo*, a quem o cavaleiro andante chama, apaixonadamente, de *Dulcinea del Toboso*? Ou de Sancho Pança, vizinho iletrado de dom Quixote que, além de acreditar na ficção dele, concorda em segui-lo como seu fiel escudeiro até ser governador de uma ilha? Ou da inesperada derrota do Cavaleiro do Bosque, encarnado pelo bacharel *Sansón Carrasco* – conhecido amigo do padre e do barbeiro que conheciam dom Quixote – e que, ao desafiá-lo em combate cavaleiresco, quase perdeu a vida na brincadeira? Ou do respectivo nome do fidalgo cavaleiro, do singular nome do seu cavalo, da arrumação da sua vestidura e, inclusive, até da própria cerimônia para se tornar um cavaleiro andante consagrado? Certamente, as personagens de dom Quixote e Sancho Pança e as imagens delineadas pela sua narrativa são divertidas e provocam a hilaridade. Dom Quixote e Sancho Pança são personagens divertidas que entretêm, sem que menoscabem a fabulação porque, apontam, talvez, para não esquecer que a novela e a vida têm aproximações, semelhanças e/ou pontos de encontro, ou seja, o que tem de novela toda vida seria como uma justificativa dessa vida que já o tinha de novela.

Ao ressignificar as personagens de dom Quixote e Sancho Pança como imagens desde um olhar rancieriano, fica em evidência que ambas as imagens se constituem “como formas de visibilidade das práticas da arte”²⁵⁵ que surgem nos domínios e interstícios da “partilha do sensível”; portanto, o sentido das imagens ressignificadas implica que as consideremos enquanto formas de rearranjos das relações do visível e do dizível e não, necessariamente, como uma simples referência objetiva de um significante imediato. Dom Quixote, enquanto “louco da letra” – assim como o chama Rancière – marca sua singularidade como imagem ao nos aproximar ou transmover ao âmbito da “matéria figural”, a letra como traço, um lugar e/ou espaço onde se torna possível que os seres possam mudar de forma, valendo aqui as palavras de Rancière, que, numa entrevista, disse que os universos da percepção não compreendem mais os mesmos objetos, nem os mesmos sujeitos, não funcionam mais nas mesmas regras, e então, instauram possibilidades inéditas²⁵⁶. Dom Quixote, ao dar lugar à “metáfora do sonho” e romper a racionalidade habitual por meio da interiorização da sua “fábula”, aventa ao leitor ou espectador à condição da ressignificação, marcando sua singularidade na leitura e na escrita enquanto dimensões da letra, portanto do sentido, inserindo-se ou fazendo parte da articulação do novo regime estético.

Na versão cinematográfica de Kozintsev, fica em evidência de forma tangível a presença de uma imagem ressignificada de dom Quixote que está impregnada pelo ideal em prol da defesa dos valores humanos, mas que, concomitantemente, também é portadora de crítica social em função da escolha dos episódios do romance original na composição do roteiro fílmico, onde é possível evidenciar traços visíveis que enfatizam a imagem do aspecto “justiceiro” de dom Quixote; isto é, a existência de uma imagem que, ao ser ressignificada, revela uma figura/personagem caracterizada e impregnada por aspectos ideológicos que abordam a luta de classes sociais, o que provoca tensões visíveis nas relações e os confrontamentos de dom Quixote e Sancho Pança no desenrolar das ações.

Também os traços da imagem ressignificada de dom Quixote estão presentes quando, por exemplo – e para citar somente alguns do filme de Kozintsev – o cavaleiro andante confraterniza com os camponeses pobres e adentra pelo campo e a natureza, ou, ainda, quando *Aldonza Lorenzo*, a dama do cavaleiro dom Quixote, chamada por ele *Dulcinea del Toboso*, em seu primeiro encontro, manifesta-lhe a ideia de que chegou a hora do levante dos camponeses. Desta maneira, as personagens dom Quixote e Sancho Pança, como imagens, são ressignificadas como “rearranjos visíveis” de uma configuração artística que introduz,

²⁵⁵ RANCIÈRE, 2009a, op. cit., p.17.

²⁵⁶ RANCIÈRE, 2009d, não paginado.

evidentemente, algumas “adequações” ou “ajustes” na percepção do enredo original da obra cervantina.

Ao finalizar, não há como deixar de fazer referência às palavras proferidas por Juan Valera há bastante tempo, mas que agora, ao ressignificar as imagens de dom Quixote e Sancho Pança como “formas de pensamento”, se tornam extremamente significativas e atuais no âmbito deste trabalho. Ele dizia que dom Quixote e Sancho Pança – reagindo contra qualquer tipo de reducionismo – não poderiam ser vistos simplesmente como “categorias críticas” quando eram ou constituíam “figuras vivas”, “indivíduos humanos”, “determinados e reais” sendo que a unidade do *Quixote* não estaria na ação, mas no pensamento, e seria no pensamento onde residiriam dom Quixote e Sancho Pança, unidos pela loucura²⁵⁷.

Desse modo, Valera ressalta mais a força e originalidade do ideário das personagens que propriamente os acontecimentos episódicos da vida azarenta e desventurada do herói. Não há como deixar de reconhecer que a loucura do protagonista suscitou um leque infindável de reflexões críticas pelo viés do jogo dicotômico loucura/cordura onde se encontram, talvez, as mais diversas e entranháveis interpretações do *Quixote*. Sem ter a intenção de lidar aqui com a abrangência e obviedade dessas possibilidades – que constituiria outro trabalho –, afirmaremos que dom Quixote transparece como a imagem de um “louco” porquanto defende a justiça, a verdade, a fidelidade, a dignidade e assim por diante; quer dizer que, diante da sua ressignificação, fica à mostra o paradoxo e caráter enigmático da sua imagem que entra em conflito e choca-se com a realidade sensível do mundo materialista e seus interesses – assim como foi na época de Cervantes e também da nossa, hoje um mundo globalizante – parecendo que os que se “dão bem” e “têm razão” na sociedade não seriam os “loucos” como dom Quixote, ou os “simples” como Santo Pança, e sim os que são nitidamente intolerantes, cínicos, gananciosos, poderosos etc.

Assim, dom Quixote e Sancho Pança como imagens ressignificadas se convertem em traços perceptíveis de uma ponte sensível ou de um espelho suscetível de superar quaisquer fronteiras e também admoestações. Seus acenos e deslocamentos são capazes de extrair uma essência de toda sua figuração ambígua e descontínua da sua tessitura: uma identidade dúbia e indefinível que, com acertos e/ou transvios, se metamorfoseia para se movimentar, e que por analogia se atualiza com novas feições figurativas onde a loucura, seu rasgo ou lampejo mais sobressalente, se pode enxergar como a forma mais radical possível de expressar esses conflitos ou dualidades como formas de pensamento.

²⁵⁷ VALERA, 1928, p.43-45.

Desta maneira, as imagens de dom Quixote e Sancho Pança também ressignificam o próprio ideário da “utopia quixotesca” que, ao que tudo indica, parece já não ter mais um sítio ou local estável ou definitivo no planeta Terra. Será que imagens estariam dispostas a novas elucubrações e/ou aventuras fazendo ressurgir os idealismos da cavalaria andante até em outros planetas?

REFERÊNCIAS

ALFRADIQUE, Júlio; LIMA, Carla. *Da literatura para o cinema – Guia de 1780 escritores e suas obras adaptadas*. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2010. 528 p.

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnação. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos e conceitos Bachelardianos* [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013. 221 p.

ALVES, Jorge. *Narratividade*. In: CEIA, Carlos (coord.). E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), 2010. Disponível em: < <http://www.edtl.com.pt/index.php> > Acesso em: 14 out. 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971. 280 p.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó - SC: Argos, 2004. 149 p.

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 2008. 191 p.

_____. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993. 317 p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006. 335 p.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 438 p.

AYALA, Francisco. “El escritor y el cine”. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid: Aguilar, 1972. 1297 p.

AYALA, Francisco. *La invención del “Quijote”*. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*, Edición del IV Centenario. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. São Paulo: Brasil, 2004, pp. XXIX-XLIII.

AZORÍN. *La ruta de Don Quijote*. 3. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. 176 p.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 205 p.

BAGNO, Vsevolod Evgenevich. *El Quijote vivido por los rusos*. Madrid: CSIC, 1994. 148 p.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004. 248 p.

BAULER, Paulo. *Os muitos modos de ler*. In: YUNES, Eliana (Org.). *Leitura pelo olhar do cinema*. São Paulo: Editora Reflexão, 2013. pp. 15-58.

BEHIELS, Lieve (org.). *Tras las huellas de Don Quijote*. Actas de la Jornada dedicada a Don Quijote de La Mancha. Consejería de Educación en Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo. Amberes, Lessius Hogeschool, 2005. 170 p.

BEJA, Morris. *Film and Literature. An Introduction*. New York: Longman, 1979. 335 p.

BESSIÈRE, Jean; PAGEAUX, Daniel-Henri (orgs.). *Perspectives comparatistes*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999. 325 p.

BEZERRA, Paulo. *Sancho Pança: esse duplo de Dom Quixote*. In: TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Lívia de Freitas (orgs.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. pp. 99-109.

BILAC, Olavo. *Conferências literárias*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1906. 149 p.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra – DC Luzzatto, 1996.

BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010. 235 p.

BRITO, José Domingos de. *Literatura e cinema*. v. 4. São Paulo: Novera, 2007. 208 p.

BORGES, Jorge Luis. Una conferencia recobrada sobre Don Quijote. *CASA DE LAS AMÉRICAS*, n.265, p. 131-137, out.-dez., 2011. Disponível em: <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/265/salvadas.pdf>> Acesso em: 12 abr. 2014.

BULHÕES, Marcelo. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009. 136 p.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 279 p.

CANUDO, Ricciotto. *Manifiesto de las siete artes*. In: ROMAGUEIRA I RAMIO, Joaquim. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993. pp. 14-18.

CAPUZZO, Heitor. *Cinema: a aventura do sonho*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1986. 118 p.

CANAVAGGIO, Jean. *Don Quijote, del libro al mito*. Trad. Mauro Armiño. Madrid: Espasa-Calpe, 2006. 352 p.

CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. *Literatura e cinema: dissídios e simbioses*. In: NASCIMENTO, Evandro; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da (orgs.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003. pp. 61-76.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004. 94 p.

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 203 p.

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Benício (orgs.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 268 p.

CASSIRER, Ernest. *Antropologia filosófica - ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Vicente Félix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 378 p.

CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Editorial Noguer, 1980. 410 p.

CABERO, Julio. *Tecnología educativa – Diseño y utilización de medios en la enseñanza*. Barcelona: Paidós, 2001. 539 p.

CEIA, Carlos. *Estranhamento (Ostraniene)*. In: CEIA, Carlos (coord.). E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), 2010. Disponível em: < <http://www.edtl.com.pt> > Acesso em: 12 jul. 2015.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*, Edición del IV Centenario. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. São Paulo: Brasil, 2004. 1249 p.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (b). 2. ed. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2012b. v 1 e 2. 1457 p.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2010. 520 p.

CLERC, Jeanne-Marie. *A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão*. In: BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves. *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. pp. 283-323.

CLOSE, Anthony J. *Como se lee hoy al Quijote*. Cambridge: Estudios Cervantinos, 1995. 336 p.

_____. Las Interpretaciones del Quijote. Centro Virtual Cervantes (CVC), 1998. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a04.htm>. Acesso em: 10 jan. 2013.

CLÜBER, Claus. Inter textus / inter Artes / inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v.14, n.1, p. 11-41, jul.-dez, 2006.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993. 247 p.

CORNELSEN, Élcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Ed. FALE/UFMG, 2012. 448 p.

COSTA, Sandra. Cinema. *NÃO* 57. Porto Alegre, agosto de 1998. Disponível em: <<http://www.nao-til.com.br/nao-57/capa-57.htm>>. Acesso em: 21 set. 2012.

COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006. 135 p.

COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma – ensaio de teoria do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 248 p.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010. 288 p.

D'ANGELO, Biagio. Borges y las magias del Quijote. *INTERLETRAS*, v.1, n.5, p. 1-17, jul.-dez., 2006. Disponível em: < http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n5/index.html> Acesso em: 21 mar. 2014.

DE BRUYNE, Jacques. *Introducción a la lectura del mejor libro de todos los tiempos*. In: BEHIELS, Lieve (org.). *Tras las huellas de Don Quijote*. Actas de la Jornada dedicada a Don Quijote de La Mancha. Consejería de Educación en Bélgica, Países Bajos y Luxemburgo. Amberes, Lessius Hogeschool, 2005, pp. 9-22.

DE ROSA, Gian Luigi. Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excursão da transposição cinematográfica no Brasil. *ALCEU*, v.8, n.15, p. 297-321, jul.-dez., 2007. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=27>> Acesso em: 30 set. 2013.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. Cuestión de límites: cuatro ejemplos de estéticas fronterizas (Cervantes, Velázquez, Goya, El Cine). *Revista de Occidente*, Madrid: Artes Gráficas Clavileño/Pantoja, 1963. 232 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges; CHÉROUX, Clément; ARNALDO, Javier. Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid: Círculo de Bellas Artes; s/d e não paginado. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20120220095738/http://www.macba.cat/uploads/2008040/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf> Acesso em: 12 mai. 2014.

_____. Quando as imagens tocam o real. Trad. de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. PÓS: Revista do Programa da Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG, vol.2, n.4, nov. 2012, p. 204-219. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>>. Acesso em: 23 out. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010. 262 p.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a. 159 p.

_____. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 3. ed. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011b. 396 p. ,

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2013. 360 p.

DÍEZ, Luis Mateo. Algunas Meditaciones. **Leer – Los 400 años del Ingenioso Hidalgo**, Madrid, Año XX, n. 158, p.174-175, dezembro, 2004.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 99 p.

DONALD, Merlin. *Origens do pensamento moderno*. Trad. Carlos de Jesus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999. 486 p.

D'ONOFRIO, Salvatore. *O texto literário*. São Paulo: Duas Cidades, 1983. 235 p.

DON QUIJOTE. Direção: Grigori Kozintsev. Rússia, 1957. 1 DVD (111 min.), son., color., legendado. Tradução de: Paragon Multimedia.

DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. 128 p.

DUFFEY, Patrick. *De la pantalla al texto. La influencia de la literatura en la narrativa mexicana del siglo XX*. México: UNAM, 1997. 192 p.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. 183 p.

EGIDO, Aurora (org.). *Los rostros de Don Quijote: IV Centenario de la publicación de su primera parte*. Zaragoza: IberCaja, Obra Social y Cultural, 2004. 180 p.

EGIDO, Aurora. *A memória e o Quixote*. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). *A letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006. 354 p.

EISENBERG, Daniel. *Cervantes y Don Quijote*. Barcelona: Montesinos, 1993. 124 p.

_____. *La interpretación cervantina del Quijote*. Madrid: Compañía literaria, 1995. 261 p.

ESTEVES, Antonio Roberto. *Dom Quixote: quatro séculos de luta contra os quiméricos moinhos do tempo*. In: TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Lívia de Freitas (orgs.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. pp. 138-145.

FLORES, Célia Navarro. *Da palavra ao traço: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia del Toboso*. 2007. 296 f. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; São Paulo, 2007.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó – SC: Argos, 2010. 401 p.

FREIRE, Héctor J. *El cine en su laberinto – Literatura, pintura, sociedad*. Buenos Aires: Topía, 2009. 103 p.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 8ª ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 541 p.

FURTADO, Beatriz. *Imagens que resistem: o intensivo no cinema de Aleksander Sokurov*. São Paulo: Intermeios, 2013. 182 p.

GALEANO, Eduardo. Don Quijote de las paradojas. *EDUCERE*, vol. 9, n.29, p. 267-268, abr.-jun., 2005. Disponível em: < <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/19959> > Acesso em: 10 mar. 2015.

GARCÍA-ABAD, Maria Teresa G. *Intermedios – Estudios sobre literatura, teatro y cine*. Madrid: Fundamentos, 2005. 382 p.

GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana. *Introducción a la literatura comparada*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial: Universidad de Valladolid, 2006. 146 p.

GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix-Barral, 1999. 174 p.

GISPER, Esther Pellicer. *Cine, ficción y educación*. Barcelona: Laertes S.A. Ediciones, 2009. 217 p.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. *Leituras de Literatura Espanhola (da Idade Média ao século XVIII)*. São Paulo: Letraviva: FAPESP, 2010. 478 p.

GUBERN, Román. *Una lectura cinematográfica del Quijote*. In: HEREDERO, Carlos F. (org.). *Espejos entre ficciones - El cine y el Quijote*. Madrid: Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. pp. 61-74.

GUERRA, Ruy. *Depoimentos*. In: BRITO, José Domingos de. *Literatura e cinema*. v. 4. São Paulo: Novera, 2007. pp. 142-143.

EGIDO, Aurora. *A memória e o Quixote*. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). *A letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006. 354 p.

HEREDERO, Carlos F. Don Quijote desde la butaca. EL CULTURAL, 6 de janeiro de 2005. Disponível em: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11084/El_Quijote_y_el_arte_nu_evo_por_Milan_Kundera>. Acesso em: 16 de abr. 2014.

HEREDERO, Carlos F. (org.). *Espejos entre ficciones - El cine y el Quijote*. Madrid: Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. 360 p.

HERNÁNDEZ LES, Juan. *Cine y literatura: la metáfora visual*. Madrid: Ediciones JC, 2005. 174 p.

HERRANZ, Ferrán. *El Quijote y el cine*. Madrid: Cátedra, 2005. 394 p.

HUSSAK, van Velthen Ramos, Pedro. Rancièrre: a política das imagens. PRINCÍPIOS, v. 19, n.32, p. 95-107, jul.-dez., 2012. Disponível em: <<http://www.principios.cchla.ufrn.br/arquivos/32P-095-107.pdf>> Acesso em: 10 mai. 2014.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011. 280 p.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia (et al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003, pp. 37-59.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 1994. 176 p.

JOSEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/EDUEL, 2006. 414 p.

JUSTO, Rosa Maria Oliveira. *Os moinhos de vento no Brasil: uma leitura da adaptação de Dom Quixote das crianças de Monteiro Lobato*. 2006. 110 f. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; São Paulo, 2006.

KIRCHOF, Edgar Roberto; RHEINHEIMER, Marione. *A narrativa literária: novos rumos*. Canoas: ULBRA, 2007. 224 p.

KOZINTSEV, Grigori (direção). *Don Quixote*. Rússia: Paragon Multimedia, 1957.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. *Verdades quixotescas: ensaios sobre filosofia de Dom Quixote da Mancha*. São Paulo: Annablume, 2007. 112 p.

KUNDERA, Milan. El Quijote y el arte nuevo. EL CULTURAL, 1 de janeiro de 2005. Disponível

em:<[http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11084/El Quijote y el arte nuevo por Milan Kundera](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11084/El_Quijote_y_el_arte_nuevo_por_Milan_Kundera)>. Acesso em: 14 de abr. 2014.

KUSHNERIOV, Konstantin Stanishevski. *Don Quijot (1957), de Grigoriy M. Kózintsev*. In: HEREDERO, Carlos F. (org.). *Espejos entre ficciones - El cine y el Quijote*. Madrid: Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. pp. 201-215.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 98 p.

LEAL, Izabela. A obra de arte e sua oscilação contraditória: a aura e o rastro. **Cadernos Benjaminianos**, n. 4, Belo Horizonte, ago-dez 2011, pp.43-51.

LEÓN, Italo. *Literatura e cinema: proposta de um diálogo intertextual comparativo* In: NUNES, Maria Aparecida (et al). Campinas-SP: Pontes Editores, 2014. pp. 135-155.

LINS, Jacqueline Wildi. O enigma da imagem: a contribuição de Warburg à História da Arte. VI Colóquio Franco Brasileiro de Estética (UFBA), 2009, Bahia. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/plasticas/oenigmadaimagem.pdf> Acesso em: 23 set. 2014.

LÍRIO, Gabriela & COUTINHO, Angélica (orgs.). *Interseções: cinema e literatura*. Rio de Janeiro: Letras, 2010. 128 p.

LUCAS, Fábio. *I. Prefácio*. In: BRITO, José Domingos de. *Literatura e cinema*. v. 4. São Paulo: Novera, 2007. pp. 9-20.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Editorial Calambur, 2006. 508p.

MAINE, José-Carlos. *El Quijote: Plaza de todas las artes*. In: HEREDERO, Carlos F. (org.). *Especjos entre ficciones - El cine y el Quijote*. Madrid: Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. pp. 17-28

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007. 250 p.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular - Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 163 p.

MACIEL, Maria Esther e FANTINI, Marli Scarpelli. Apresentação. *Aletria*, Belo Horizonte, v.8, n.1, p. 5-6, dez, 2001.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 183 p.

MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio. Don Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchevski. *ÁREA ABIERTA*, nº 27, noviembre 2010. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/issue/view/ARAB101033>>. Acesso em: 23 de nov. 2012.

MARTÍNEZ MATA, Emilio. *Cervantes comenta el "Quijote"*. Madrid: Cátedra, 2008. 156p.

MARTINO ALBA, Pilar. *Imágenes literárias vc. Imágenes pictóricas en El Quijote: Un ejemplo de traducción intersemiótica*. In: VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (org.). *¿Qué Quijote leen los europeos?* Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005. pp. 121-128

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas-SP: Papirus, 2006. 432 p.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. 433 p.

MEDINA, Pedro. *Filmografía*. In: HEREDERO, Carlos F. (org.). *Espejos entre ficciones - El cine y el Quijote*. Madrid: Ministerio de Cultura, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009. pp. 329-356

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2004. 293 p.

MIGUEL BORRÁS, Mercedes (org.). *La letra en el cine: escritores en el cine europeo*. Madrid: Universidad Francisco de Victoria (UFV), Centro de Documentación Europea, 2005. 264 p.

MITTERAND, Henri. *100 filmes: da literatura para o cinema*. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014. 351 p.

MONIZ, António. *Herói. Anti-herói*. In: CEIA, Carlos (coord.). E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em: 25 set. 2015.

MONTERO DÍAZ, Santiago. *El Quijote desde Rusia* (Turguenev, Dostoievsky, Merejkowsky). Madrid: Visor Libros, 2005. 87p.

MONTEIRO REGUERA, José Francisco. *El Quijote en el siglo XX*. Antología de la crítica. Centro Virtual Cervantes (CVC), 2005. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/default.htm>. Acesso em: 28 maio 2011.

NASCIMENTO, Magnólia Brasil Barbosa do. *Entre a realidade e a ficção, quatrocentos anos depois*. In: TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Lívia de Freitas (orgs.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. pp. 113-129.

NEIVA JR, Eduardo. *A imagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2010. 312 p.

NOBOKOV, Vladimir. *Curso sobre El Quijote*. Barcelona: Zeta, 2009. 407 p.

OCHOA PENROZ, Marcela. *Reescrituras del Quijote*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997. 158 p.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLAMMER, Karl Erick (orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. 176 p.

OLIVEIRA, Rafael Carvalho de. *Arquétipos*. In: Psicologia Junguiana DF, Conceitos Junguianos, 2013. Disponível em: <http://psicologiajanguiana.com.br/?page_id=88> Acesso em: 15 fev. 2015.

OMEGNA, Nelson. *Retrato de D. Quixote*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948. 155 p.

ORTEGA CARRILLO, José Antonio. *Comunicación visual y tecnología educativa: perspectivas curriculares y organizativas de las nuevas tecnologías aplicadas a la educación*. Granada: Grupo Editorial Universitario, 1997. 425 p.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. 2. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. 236 p.

PACCOLA, Rivaldo Alfredo. *Cinema e imaginário em A história sem fim*. Bauru-SP: EDUSC, 2006. 168 p.

PAIVA, Aparecida (et al). *Literatura – Saberes em movimento*. Belo Horizonte, CEALE: Autêntica, 2007. 184 p.

PALLAMIN, Vera. Aspectos da relação entre o estético e o político em Jacques Rancière. *Risco. Revista de Pesquisa em arquitetura e urbanismo*, v. 12. São Paulo, USP, segundo semestre de 2010. Disponível em: <http://arquitetura.eesc.usp.br/revista_risco/Risco12-pdf/02_art01_risco12.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2012.

PALMA, Glória Maria (org.). *Literatura e Cinema: A Demanda do Santo Graal & Matrix/Eurico o Presbítero & A Máscara do Zorro*. Bauru-SP: EDUSC, 2004. 118 p.

PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999. 304 p.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 316 p.

_____. Nuestra lengua. I Congreso Internacional de la Lengua Española. Centro Virtual Cervantes (CVC), 1997. Disponível em: <<http://congresosdelalengua.es/zacatecas/inauguracion/paz.htm>>. Acesso em: 14 set. 2013.

PELLEGRINI, Tânia (et al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003. 147 p.

PELLEJERO, Eduardo. A lição do aluno. Uma introdução à obra de Jacques Rancière. *SABERES. Revista Interdisciplinar de Filosofia e Educação*, v. 2, n.3, Natal – RN dez 2009. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/574>> Acesso em: 14 ago. 2015.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine – Una aproximación comparativa*. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2009. 222 p.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008. 216 p.

- PERISSÉ, Gabriel. *Literatura & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 152 p.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000. 281 p.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 217 p.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2004. 88 p.
- RAMÍREZ, Carlos. *El arte de enseñar. Motivación y creatividad*. Valparaíso de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso - UCV, 1997. 90 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. 2. ed. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a. 72 p.
- _____. *O inconsciente estético*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009b. 80 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009c. 240 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière*. In: Entrevista à Gabriela Longman e Diego Viana, **Revista Cult**, nº139, edição eletrônica, São Paulo, setembro, 2009d, não paginada. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/206/>>. Acesso em: 17 out. 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. 151 p.
- _____. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b. 166 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas-SP: Papyrus, 2013. 192 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Trad. Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 256 p.
- RAVETTI, Graciela. Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência. In: *O corpo em performance*. Org. Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento e Sara Rojo. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFGM, 2003. pp. 31-61.
- REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão: correlações*. Cotia-SP Ateliê Editorial, 2004. 147 p.
- RICO, Francisco. Entrevista. **Leer – Los 400 años del Ingenioso Hidalgo**, n. 158, Madrid, Año XX, 2004. pp.168-170.

RILEY, Edward C. *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica, 2004. 262 p.

RIQUER MOREIRA, Martín de. *Para leer a Cervantes*. Madrid: Acanalado, 2003. 172 p.

_____. *Aproximación al Quijote*. Barcelona: Teide, 1993. 167 p.

RIZZO, Sérgio. *III. Introdução*. In: BRITO, José Domingos de. *Literatura e cinema*. v. 4. São Paulo: Novera, 2007. pp. 21-24.

ROJO, Grínor; ROJO, Sara; RAVETTI, Graciela. *Por uma crítica política da literatura: três perspectivas latino-americanas*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012. 224 p.

ROJO, Sara. *Imagem, imaginação, história: La Odisea de César Brie*. In: CORNELSEN, Élcio Loureiro; VIEIRA, Elisa Amorim; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Imagem e Memória*. Belo Horizonte: Rona Ed. FALE/UFMG, 2012. pp. 323-333.

ROMAGUEIRA I RAMIO, Joaquim. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993. 586 p.

ROSA, Emilio de la; GONZÁLEZ, Luis M.; MEDINA, Pedro (orgs.). *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión evocaron su vida y su obra*. Madrid: Ed. Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2005. 582 p.

PAIVA, Aparecida et al (Org.). *Literatura: Saberes em movimento*. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2007. 181 p.

PRIEUR, Jérôme (org.). *O espectador noturno: os escritores e o cinema*. Trad. Roberto Paulino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995. 309 p.

PRONKEVICH, Oleksandr. *La dimensión biográfica del Quijote cinematográfico soviético: el caso de Nikolai Cherkásov. La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine [cd-rom]*, ed. Gloria Camarero, Madrid, T&B editores, 2011. Disponível em: <http://earchivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/11398/dimension_pronkevich_CIHC_2010.pdf?sequence=1> Acesso em: 21 mar. 2014.

PUJALS, Gemma; ROMEA, Celia (orgs.). *Cine y Literatura – Relación y posibilidades didácticas*. Barcelona: ICE - HORSORI, 2001. 230 p.

SAMAIN, Etienne (org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2012. 239 p.

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

160 p.

SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto. *La imagen de Don Quijote en el cine*. In: EGIDO, Aurora (org.). *Los rostros de Don Quijote: IV Centenario de la publicación de su primera parte*. Zaragoza: IberCaja, Obra Social y Cultural, 2004. pp.137-158.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000. 238 p.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2005. 222 p.

_____. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 114 p.

_____. Palavra, imagem & enigmas. *Revista USP- Dossiê Palavra / Imagem*, São Paulo, n.16, p. 36-51, dez.-jan.-fev., 1992/1993.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. 245p.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *A literatura e a cultura visual*. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erick (orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2008. pp. 87-103.

SARAMAGO, José. *Depoimentos*. In: BRITO, José Domingos de. *Literatura e cinema*. v. 4. São Paulo: Novera, 2007. pp. 107-108.

SEGER, Linda. *A arte da adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. Trad. Andrea Netto Mariz. São Paulo: Bossa Nova, 2007. 281 p.

SILVA, Marcos. *Metamorfoses das linguagens (Histórias, Cinemas, Literaturas)*. São Paulo: LCTE, 2009. 192 p.

SILVA, Roseli Pereira. *Cinema e educação*. São Paulo: Cortez, 2007. 222 p.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Literatura & cinema. Ensaios, entrevistas, bibliografia*. Coimbra: Ângelus Novus, 2003. 95 p.

SUBOURAUD, Frédéric. *La adaptación – El cine necesita historias*. Barcelona: Paidós, 2010. 95 p.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 512 p.

_____. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. São Paulo: Paz e Terra, 1981. 198 p.

STOOPEN GALÁN, Maria. *Los iconos subvertidos*. In: TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Livia de Freitas (orgs.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. pp. 35-54.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004. 420 p.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Livia de Freitas (orgs.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. 206 p.

UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2004. 544 p.

UTRERA, Rafael. *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: Ediciones JC. 1985. 140 p.

VALDOVINOS, Mario. *No leí el libro, pero vi la película*. Santiago de Chile: Uqbar editores, 2010. 132 p.

VALERA, Juan. Sobre el Quijote: y sobre diferentes maneras de comentarlo y juzgarlo. In: *Obras escogidas*. Madrid: Biblioteca Nueva, vol.XIV, 1928. pp. 9-74.

VARGAS LLOSA, Mario. Una novela para el siglo XXI. In: *Don Quijote de La Mancha*, Edición del IV Centenario. Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. São Paulo: Brasil, 2004. p. XIII-XXVIII.

_____. Mario Vargas Llosa: elogio de la lectura y la ficción. Discurso Nobel. Fundación Nobel, 2010. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosalecture_sp.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2013.

VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (org.). *¿Qué Quijote leen los europeos?* Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, 2005. 191p.

VERA-MEIGGS, David. *La caverna audiovisual o las razones del cine*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2010.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2015. 192 p.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes*. São Paulo: Edusp, 2012a. 264 p.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *Em torno da recepção do Quixote no Brasil*. In: TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Livia de Freitas (orgs.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói: EdUFF, 2005. pp. 19-33.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). *A letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006. 354 p.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *Apresentação de D. Quixote*. In: CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. 2. ed. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2012b. v 1. 699 p.

WALTY, Ivete Lara Camargos; FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavras e imagens: Leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 128 p.

WATT, Ian. *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Trad. Miguel Martínez-Lage. Madrid: Cambridge University Press, 1999. 320 p.

WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004. 175 p.

XAVIER, Ismail (org.). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 151 p.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tânia (et al). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003, pp. 61-89.

YUNES, Eliana (org.). *Leitura pelo olhar do cinema*. São Paulo: Editora Reflexão, 2013. 158p.

YUNES, Eliana. *Quando ler é não ler (e vice versa)*. In: YUNES, Eliana (org.). *Leitura pelo olhar do cinema*. São Paulo: Editora Reflexão, 2013. pp. 9-12.

ZAVALA, Lauro. Cine y literatura. Puentes, analogías y extrapolaciones. *Razón y palabra. Primeira revista digital en Iberoamérica en comunicología*, n. 71, año 15, feb.-abr., 2010, México.

Disponível

em:

<<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N71/TEXTOS/ZAVALA%20REVISADO.pdf>>.

Acesso em: 12 ago. 2013.

ZÚÑIGA, Joseba Ródenas. *Cultura Audiovisual*. País Vasco: Escuela de Cine y Vídeo de Andoaín, S.L., 2009.