

DO CONTAR AO MOSTRAR: *BILLY BUDD*, DE HERMAN MELVILLE, NO CINEMA

Gustavo Silva

Mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (PPLET/UFU)

gstvslvv@gmail.com

RESUMO

Em "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade" (2006), Robert Stam destaca a necessidade de se pensar em uma crítica às adaptações literárias para o cinema que se distancie da noção de "fidelidade" ao hipotexto. A partir disso, pretende-se desenvolver, aqui, algumas considerações sobre os filmes *O vingador dos mares* (1962), de Peter Ustinov, e *Bom trabalho* (1999), de Claire Denis, em especial no que diz respeito aos diálogos das películas com a novela *Billy Budd* (1924), de Herman Melville. Considerando a intertextualidade entre as obras, objetiva-se destacar diferentes possibilidades de apropriação de um texto literário para uma narrativa fílmica. Para tal, serão utilizadas, além do artigo de Robert Stam, as contribuições de Linda Hutcheon (2011) e parte da fortuna crítica das obras que compõem os *corpora*.

Palavras-chave: adaptação literária, cinema, Linda Hutcheon, *Billy Budd*.

ABSTRACT

In "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade" (2006), Robert Stam addresses the importance of film adaptation studies that are not revolved around the idea of "fidelity" to the hypotext. Based on that, this article presents some considerations about the films *Billy Budd* (1962), by Peter Ustinov, and *Beau travail* (1999), by Claire Denis, especially about the relationship between the films and the novel *Billy Budd* (1924), by Herman Melville. Considering the intertextuality between these works, this paper focuses on the multiple possibilities regarding the use of literature to create a film. Therefore, this paper is established mostly on Linda Hutcheon's *A theory of adaptation* (2011) and on the critical fortunes of the narratives in question.

Keywords: literary adaptation, movie theater, Linda Hutcheon, *Billy Budd*.

Introdução: *Billy Budd* no cinema

Em contraposição à ainda tão difundida ideia de que uma adaptação literária – nesse caso, especificamente, para o cinema – deva alguma “fidelidade” à obra em que se baseia, Robert Stam, em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006, p. 27), reitera uma série de termos utilizados como referência ao processo de adaptação, já cunhados por alguns teóricos, que denotam uma visão não hierarquizada dos textos literário e cinematográfico. Tais expressões – “leitura”, “crítica”, “reescrita”, “tradução”, etc. – apontam para as várias possibilidades de diálogo entre formas de arte distintas.

Também pensando em uma abordagem mais abrangente do tema, Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2011), reflete sobre a adaptação enquanto um processo e um produto, descrevendo-a como “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação” e como “um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (p. 30, destaque da autora). Dessa maneira, a autora atribui certa autonomia ao texto adaptado, caracterizado como “uma derivação que não é derivativa [...] ela é sua própria coisa palimpséstica” (p. 30). Com base nessas concepções, Hutcheon designa “modos de engajamento” – contar, mostrar e interagir – para guiar sua análise das diferentes circunstâncias que envolvem uma adaptação.

Nesse sentido, as considerações da teórica aproximam-se às de Robert Stam, que se apoia, principalmente, no trabalho de Mikhail Bakhtin e Gérard Genette para relacionar as adaptações às formas distintas de intertextualidade. Para exemplificar um desses tipos de intertexto, o autor menciona o filme *Bom trabalho* (1999), de Claire Denis, em que “o

romance que serve como fonte – *Billy Budd*, de Melville – se torna uma matriz inspiradora de motivos temáticos e estilísticos” (2006, p. 32). De acordo com Stam, o filme de Denis “mal pode ser reconhecido como adaptação”, no entanto, a obra consegue incorporar o caráter ambíguo da narrativa literária, um dos elementos mais positivamente destacados do texto de Herman Melville, enquanto o filme *O vingador dos mares* (1962), que pode ser identificado como uma adaptação – numa concepção mais limitada do termo – “fiel” a *Billy Budd*, acaba por apresentar uma leitura restritiva da novela.

O texto de Melville, publicado, pela primeira vez, em 1924, narra a história do marinheiro que dá nome à obra. Budd, convocado para atuar em um navio de guerra, o *Belipotente*, é acusado, pelo mestre-d’armas Claggart, de incitar um motim entre os tripulantes. O marinheiro só consegue responder à falsa denúncia por meio de um único golpe em Claggart, que acaba morto, de modo que Budd é condenado e enforcado. O problema ligado à fala de Billy é comentado já no segundo capítulo da novela – “quando era alvo de uma provocação repentina que lhe causasse profunda ferida no coração, sua voz, de outro modo singularmente musical, [...] tendia a desenvolver uma indecisão orgânica, algo que, de fato, lembrava gagueira ou coisa pior” (MELVILLE, 2003, p. 31) –, e seu silêncio, que culmina com seu último contato com o mestre-d’armas, sugere o tom de uma narrativa, por vezes, misteriosa, ditada pelas expressões dos corpos e por um narrador que, em partes, apenas contorna os acontecimentos.

Sobre a importância dos corpos em *Billy Budd*, Bernardo Carvalho, no prefácio da última edição brasileira do livro, comenta: “Em *Billy Budd*, tudo é físico. [...] Melville faz uma tipificação das personalidades como quem fala de tipos físicos. Trata do espírito como reflexo ou expressão dos atributos físicos, e vice-versa, propondo uma ótica materialista e sensual dos homens” (2003, p. 9-10). É com base nesse domínio de uma

linguagem corporal que Claire Denis conduzirá, então, *Bom trabalho*, em que se acompanha o fascínio do sargento Galoup por Bruno Forestier, seu comandante, e por Gilles Sentain, um soldado da Legião Francesa. O texto fílmico, que, como comenta Stam, foi, também, influenciado pela adaptação de Benjamin Britten da novela para a ópera, explora o caráter homoerótico da narrativa de Melvilleⁱ e a rigidez do código militar, com uma filmagem bem próxima dos corpos, contrapostos às imagens constantes de paisagens desérticas, como salienta o pesquisador Erly Vieira Júnior (2014), em uma “estilização” que “atinge o nível coreográfico” (VIEIRA JR., 2014, p. 1225).

Como já mencionado, a obra literária em questão também foi adaptada para o cinema por Peter Ustinov, em *O vingador dos mares*. O enredo da película, baseado, ainda, numa versão teatral do texto de Melville, é semelhante ao da novela, com apenas alguns acréscimos explicativos. Esses acréscimos rendem, comumente, críticas negativas ao filme, que, ainda que possam ser consideradas, inicialmente, válidas, podem, também, originar um “discurso negativo da perda”, em que “as mídias performativas são vistas como incapazes de sutilezas linguísticas ou narrativas, ou de representar o psicológico e o espiritual” (HUTCHEON, 2011, p. 66).

Como atesta Hutcheon, entretanto, trata-se de um equívoco pensar na exploração de ação externa como a única possibilidade do modo de engajamento primordialmente visual. Nesse sentido, pretende-se, a partir de agora, analisar as já citadas reverberações de *Billy Budd* em forma fílmica, considerando, a princípio, uma obra orientada, em especial, pelo enredo e, em seguida, uma obra norteadada pela potência da imagem, sempre pensando nos modos descritos por Linda Hutcheon e em sua visão mais ampla da adaptação.

1. Narrar as imagens: *o vingador dos mares*

O filme de Peter Ustinov inicia-se com imagens panorâmicas do oceano e do navio em que a trajetória de Billy Budd acontecerá, justapostas a uma voz em *off*, situando a história em espaço e tempo, e às vozes das próprias personagens, mencionando seus nomes e as funções que exercem no Belipotente. Há, pois, uma preocupação em localizar o espectador, eliminando as suas possíveis dúvidas, enquanto, na novela, essa tendência explicativa é acompanhada pelo tom irônico de um narrador que, consciente da postura elucidativa comumente exigida daquele que conta, coloca em dúvida, a todo momento, a veracidade do seu relato – “cabe à narrativa que a seguir se retoma vindicar, do modo que lhe for possível, sua própria credibilidade” (MELVILLE, 2003, p. 63).

Dando continuidade a essa apresentação, já nos primeiros minutos do filme, o protagonista é introduzido por uma entrevista com um oficial do navio em que ele passará a morar. As respostas de Budd são seguidas por risos dos demais tripulantes, de modo que a inocência da personagem passa a funcionar como um alívio cômico ao longo da obra. À personalidade de Billy é contraposta a seriedade do mestre-d’armas Claggart, e, com isso, a oposição entre o bem e o mal, que guiará toda a narrativa, é, logo, definida. Pouco depois da entrevista, Budd é levado a assistir a um homem sendo açoitado. A “punição” é liderada por Claggart, e a tensão é ditada pelo barulho do chicote envolto no silêncio da cena. O olhar de Billy, direcionado, primeiramente, para o seu antigo navio, agora já distante, ironicamente nomeado Direitos dos Homens, e o diálogo que dá sequência ao acontecimento – “Qual foi o crime dele?”, pergunta o protagonista, ao que respondem: “Só Deus sabe, moço” – salientam a injustiça do ato e o desacordo de Budd.

Na ocasião, às imagens do rosto de Budd, indicando reprovação, intercala-se a expressão de prazer no rosto de Claggart, ressaltando a oposição já destacada. Nesse sentido, a supressão da dubiedade, como evidenciada na presença da esclarecedora voz em *off*, é levada, também, para a construção das personagens. O filme exacerba o antagonismo sugerido pela narrativa de Melville, à medida que a rivalidade, no texto literário, denotada pelos atributos e relações corporais, passa a ser exteriorizada em uma produção de episódios que reforçam a dicotomia entre o heroísmo do protagonista e a vilania do mestre-d'armas, a exemplo da cena de tortura citada acima e de uma sequência em que Claggart obriga um soldado ferido a voltar ao seu posto e continuar o trabalho, enquanto Billy Budd tenta defender o colega enfermo.

Para exemplificar essa maneira distinta de desenvolvimento das personagens no filme, pode-se resgatar um momento da narrativa literária em que o narrador reflete sobre o que é denominado como a “natureza” de Claggart:

Os cadafalsos e os cárceres não oferecem muitos exemplos dessa depravação. Como não é temperada por qualquer traço de brutalidade vulgar, sendo ao contrário a intelectualidade seu elemento predominante, quem quiser encontrar amostras notáveis dela precisará procurar em outro lugar. [...] Não se vai longe demais em dizer que é livre de vícios e pecados menores, pois seu orgulho extraordinário os rejeita. Jamais age mercenariamente ou com avareza. Em suma, a depravação de que aqui se fala não comunga com nada do que é sórdido ou sensual. É séria, mas não acerba. Embora não faça elogios à humanidade, nunca a detrata (MELVILLE, 2003, p. 61-62).

O modo como essa depravação, atribuída, posteriormente, ao mestre-d'armas, é descrita denota a sutileza com que o sentimento da personagem é construído no texto de Melville, em contraste com o que se nota em *O vingador dos mares*. Dessa forma, ainda

que Claggart, “por meio de seus subalternos”, possa “operar desconfortos misteriosos, quando não coisa pior, a qualquer um dos integrantes da ralé maruja” (p. 51), o mistério do seu temperamento acompanha o traço velado da noção de “depravação intelectual” apresentada, ao passo que o seu feitio acaba sendo ressaltado, sobretudo, pelo seu silêncio e, como observado acima, por características físicas, da protuberância do seu queixo ao destaque da sua palidez em meio ao “rubor ou bronzeado do semblante dos marinheiros” (p. 47).

Outro momento importante para definir a composição das personagens no filme de Ustinov é a cena em que Billy Budd derruba uma sopa enquanto o mestre-d’armas caminha ao seu lado. Na novela, este é o único contato entre os opostos, anteriormente ao golpe que condena Budd à morte, de que se tem descrição:

Ao meio-dia, a nau singrava em seu curso com o vento soprando à feição, e ele almoçava embaixo, entretido em animada conversa com os camaradas de rancho, quando um bordo repentino fez verter todo o conteúdo de sua tigela de sopa sobre o convés recém-esfregado. Coincidentemente, Claggart, o mestre-d’armas, atravessava nesse exato instante, com a chibata oficial nas mãos, o compartimento da bateria onde o rancho estava instalado, e foi bem em frente a seus pés, cortando-lhe a trajetória, que o líquido untuoso se esparramou pelo chão. Claggart saltou a sujeira e ia seguir adiante sem nada dizer [...] quando se deu conta de quem havia sido o responsável pelo derramamento. Seu semblante se alterou e ele estacou o passo. Estava prestes a dizer algum impropério, mas conteve-se e, apontando para o caldo entornado, deu com a chibata uma pancadinha de brincadeira nas costas de Billy, dizendo, no tom de voz baixo e musical que às vezes lhe era peculiar: – Um belo gesto, meu rapaz! Afinal, quem tem graça nunca faz feio! E, com isso, retomou a caminhada (MELVILLE, 2003, p. 56-57).

A despeito dos significados frequentemente atribuídos ao episódio, é preciso destacar o andamento ambíguo dado ao trecho, marcado pela amabilidade agressiva de Claggart. Aqui, a tranquilidade do vento, a descontração do momento, a coincidência do evento e a aparente gentileza do mestre colidem com o silêncio constrangedor, a ironia e a imagem do chicote, de forma que as reações são, novamente, sempre, em primeira instância, corporais – o salto de Claggart, a alteração em seu semblante e o contato por meio da “pancadinha”. É o choque entre esses elementos conflitantes, então, que constrói a tensão e caracteriza o antagonista.

Na transição do acontecimento para a narrativa cinematográfica, a tensão é manifestada, por exemplo, pela disparidade entre o movimento lento da câmera, imitando o curso da água do oceano, em uma atmosfera inicialmente serena, e a entrada repentina de Claggart na cena, em que só se tem a visão do chicote e das pernas do mestre-d’armas. No entanto, no filme, o acidente deixa de ser um imprevisto para se tornar uma ocorrência deliberada, e, em função disso, não se nota qualquer ambiguidade. O ato é provocado por Claggart, que aparece enquanto os marinheiros almoçam e se força contra o prato de Budd. O mestre obriga, então, o companheiro doente de Billy a limpar o convés e, sem mais se importar em simular um incidente, atira outra tigela ao chão. Billy Budd, em vão, intercede em favor do amigo. O atrito extrapola os limites do corpo, sendo sempre verbalizado, e, dessa maneira, a propensão do enredo a ser abordado de modo clichê é concretizada. Nessa perspectiva, é nítido o cuidado em construir uma personagem exageradamente vilanesca, como apontado, aqui, anteriormente, a fim de que o espectador nunca tenha dúvidas sobre o seu caráter.

Para além dessas diferenças nas conduções das narrativas, há que se destacar, ainda, a dramatização, no filme, de uma passagem que permanece, de alguma forma,

oculta para o leitor da novela. Trata-se de uma conversa entre Vere, o Capitão do Belipotente, e Billy Budd, logo após a definição da sua sentença. Linda Hutcheon, em sua análise da ópera de Benjamin Britten, cita a cena dirigida por Peter Ustinov, em que, como resposta ao pedido de Budd por uma explicação sobre a sua pena, o Capitão Vere “diz que não há resposta para a questão de Billy, porém pede ao homem condenado que o odeie como maneira de conquistar seu medo. [...] Ustinov acompanha essa cena com a música melodramática de Antony Hopkins” (HUTCHEON, 2011, p. 114). No texto literário, o narrador comenta: “Afora a comunicação da sentença, nunca ninguém soube o que aconteceu durante a entrevista” (MELVILLE, 2003, p. 113) e parte para uma especulação sobre o que poderia ter ocorrido naquele encontro. Com base em uma reflexão metalinguística, pode-se pensar na atitude do narrador como reflexo das múltiplas leituras possibilitadas pelo texto literário, além de se constituir como um artifício para acentuar o mistério e a ambiguidade desenvolvidos ao longo da narrativa.

Na película, a opção do diretor, cujo objetivo assemelha-se ao da adição da voz em *off* comentada no início deste texto, novamente, como atesta, também, Linda Hutcheon (2011, p. 113), elimina quaisquer traços de ambivalência. Levando em conta, então, apenas as narrativas literária e cinematográfica – ainda que esse processo de adaptação tenha envolvido outras circunstâncias do contar e do mostrar, já que o filme foi inspirado, também, em uma peça teatral –, pode-se observar uma banalização, na obra de Ustinov, daquilo que é apresentado na novela de Melville, além do estreitamento das leituras propiciadas pelo livro.

2. Do contar ao mostrar: *bom trabalho*

O filme de Claire Denis, como já dito, acompanha a relação entre Galoup, seu comandante e o soldado Gilles Sentain, que podem ser identificados, respectivamente, com Claggart, Capitão Vere e Billy Budd, do texto de Melville. Os três são parte de um grupo da Legião Estrangeira Francesa em Djibouti, no continente africano. A obra tem início com cenas dos soldados dançando em uma festa, em que a filmagem dos seus corpos descontraídos se opõe ao retrato, construído ao longo de todo o filme, do movimento meticuloso dos treinamentos da Legião. Há, também, aqui, uma voz em *off*. Trata-se, no entanto, de um recurso distinto daquele observado em *O vingador dos mares*, já que é a voz do próprio Galoup que, no decorrer da película, apresenta, como em um diário, a sua visão, por vezes, poética, a respeito dos acontecimentos. A voz, em *Bom trabalho*, é em primeira pessoa e não evidencia a pretensão de designar coordenadas para a imersão na obra. Com ela, percebe-se a interlocução de dois tempos – o da narração e o do momento evocado pelas memórias do protagonista.

Ambos os tempos são caracterizados por uma exploração constante da linguagem corporal. Erly Vieira Júnior (2014) comenta essa tendência de parte do cinema contemporâneo, normalmente denominada, como destaca o pesquisador, “cinema de fluxo”. De acordo com o autor, esse tipo de filme possui uma

predileção de uma forma de narrar na qual o sensorial é sobrevalorizado como condição primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se um certo tom de ambiguidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem (VIEIRA JR., 2014, p. 1220-1221).

É com base nessa valorização do sensorial, então, que tanto as personagens quanto as relações entre elas, tomadas pelo silêncio, serão desenvolvidas no texto fílmico de Denis. Em um momento, por exemplo, Galoup comenta: “Sigo errante, ruminando. Implorando por uma palavra, um pequeno gesto”, de maneira que a experiência frisada por Vieira Jr., propiciada pelo estilo da direção, reflete o fato de que o vínculo com o outro só é possível, ali, por meio do silêncio do olhar, da ausência da palavra. Nesse sentido, a opção de Denis concilia-se com a dubiedade da narrativa de Melville, em que, também, resgatando as palavras de Bernardo Carvalho, “tudo é físico”.

Para além dessa corporificação na composição das personagens, é interessante ressaltar que o modo como Galoup apresenta Sentain também se assemelha à descrição do marinheiro: “Sentain seduzia a todos. Atraía olhares. As pessoas eram tragadas por sua calma, sua disponibilidade”, diz o sargento. Tal atração é demonstrada, por exemplo, no único diálogo entre Sentain e o comandante Forestier, em que o rapaz, como Budd, diz não ter pai nem mãe, já que fora encontrado em uma escadaria, ao que Forestier responde: “Encontrado? Pelo menos foi uma *bela* descoberta”. No livro, o texto inicia-se com uma definição do estereótipo atribuído a Budd, caracterizando-o como “Aldebarã em meio às luzes menos brilhantes da constelação de que faz parte. Esse marco de orientação era o ‘Belo Marujo’” (MELVILLE, 2003, p. 17), à medida que essa centralização é demarcada, na obra cinematográfica, pelas pequenas demonstrações de amizade do soldado, além do diálogo acima transcrito, e, especialmente, por seu destaque em meio aos demais soldados na disposição de alguns enquadramentos.

Quanto a Galoup, não há uma caracterização plana da personagem, como no filme de Ustinov, nem uma vileza inata, como no texto literário. O espectador do filme tem acesso ao ponto de vista do sargento, e, especialmente em razão disso, constata-se uma

visão múltipla do sujeito e uma consciência quanto à complexidade de questões como o ódio e a inveja.

Essa humanização, em *Bom trabalho*, empreende-se mediante a concepção de um tom dubio, junto das palavras de Galoup. Tal aspecto é marcado, no filme, não só por sua “dimensão háptica” (VIEIRA JR., 2014), sensorial, mas também pela convergência entre os opostos que essa dimensão delineia. Uma das poucas cenas de contato entre Sentain e o sargento pode ilustrar esse apontamento: na sequência (Figuras 1 e 2), Galoup e Gilles, em polos contrários do quadro – *a priori* –, movimentam-se, em círculos, até se aproximarem. Os dois se olham ao longo de toda a cena, que é inserida sem qualquer preparação contextual e termina repentinamente, quando a câmera já está bem próxima dos rostos dos atores (Figura 2). As possibilidades suscitadas pelo olhar são o que realça, aqui, a complexidade destacada no parágrafo anterior, afinal, a fascinação de Galoup pode ser lida de múltiplas formas – não, necessariamente, como uma atração completamente negativa – com base no trecho.

Figura 1 – Fotograma de *Bom trabalho* (1999)



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2 – Fotograma de *Bom trabalho* (1999)

Fonte: Acervo pessoal.

Além de evidenciar uma filmagem que prioriza “os contornos e texturas sensuais dos corpos em movimento” (VIEIRA JR., 2014, p. 1225), as imagens sintetizam, vale ressaltar, a confluência dos contrastes que é sempre sugerida ao longo da obra. A câmera acompanha o deslocamento coreografado dos corpos e, ao fazê-lo, também enfatiza o já citado entremear do físico e da paisagem. Ademais, existe o conflito no próprio espaço em que a sequência é elaborada, já que, como se vê na Figura 1, há uma divisão bem definida entre o solo terroso e a água – essa justaposição entre árido e aquático é exposta, ainda, em outros instantes do filme. A produção de ambiguidade e tensão – o que, afinal, é manifestado pelo olhar contínuo entre os dois? – por meio do trabalho com todas essas oposições faz, então, com que a cena assuma uma função parecida à exercida pelo episódio da sopa no convés em *Billy Budd*, também marcado pelo dúbio, demonstrando, nos limites da rigidez corporal, o desejo e, ao mesmo tempo, a quase incapacidade de contato.

É relevante citar, além disso, que, por outro lado, a cena em que Sentain ataca Galoup não é tão enfática quanto o golpe de Budd em Claggart nas outras obras. A cena é rapidamente cortada após o soco, que não é reproduzido com som, como se se tratasse de uma reação natural. A tensão desse atrito, em *Bom trabalho*, é transferida para a cena final, em que Galoup ensaia um suicídio e a sequência é rompida, direcionando-se para a imagem estática do sargento em um salão de festas vazio. Galoup começa, então, a dançar ao som de “*Rhythm of the night*”, em uma espécie de libertação catártica do conflito incorporado pelo protagonista ao longo de todo o filme, como também elucida Vieira Jr. (2014). Ainda de acordo com o pesquisador, resgatando as palavras do crítico Kent Jones, nesse “processo catártico”, o *pathos* “estaria numa certa solidão e melancolia que permeia toda a tomada, associada à ‘lenta construção de uma liberação incontrolável’” (VIEIRA, JR., 2014, p. 1226). Essa “liberação incontrolável”, de algum modo, é a mesma de Budd, quando reage à acusação de Claggart:

O assombro ante uma acusação tão repentinamente lançada contra sua imaturidade e inexperiência, e talvez o horror que os olhos do acusador despertavam nele, serviu para colocar em ação a deficiência que espreitava, a qual, temporariamente intensificada pelas circunstâncias, transformou-se em um convulsionado nó de língua, ao passo que os movimentos da cabeça e do corpo, que se projetavam espasmodicamente para frente na agonia vã de obedecer à injunção para falar e se defender, davam-lhe ao rosto a expressão de uma sacerdotisa vestal que, ao ser enterrada viva, envidasse os primeiros esforços contra o sufocamento. [...] No instante seguinte, rápido como o fulgor de um canhão disparado à noite, seu braço direito voou, e Claggart desabou no convés (MELVILLE, 2003, p. 92-93).

O narrador descreve a resposta de Budd de maneira a deixar clara certa autonomia do corpo do marinheiro; a sua expressão admite, aos poucos, um sentimento

incontrolável, aliviado pelo movimento involuntário do braço – “seu braço direito voou” -, quase automático. Na cena final de *Bom trabalho*, essa espontaneidade, apesar de diferentemente direcionada, acaba representando, também, um alívio que, considerando o suicídio insinuado anteriormente, só pode irromper pela morte.

É possível retomar, ainda, Linda Hutcheon, que, sobre os artifícios da linguagem cinematográfica, expõe: “é possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm. O poder do *close*, por exemplo, de criar uma intimidade psicológica” (2011, p. 93). O filme de Claire Denis evidencia, assim, essa possibilidade de trabalho com os “eventos interiores”, encontrando saídas não óbvias para abordar algumas das questões levantadas por *Billy Budd*.

Independentemente das intenções na produção de *O vingador dos mares*, não se trata, então, de, como mencionado, um atestado de inaptidão de uma linguagem para o tratamento de determinado problema. Observa-se, pelo contrário, uma opção pelo foco no enredo, enquanto, em *Bom trabalho*, há uma preocupação em emular o estilo da novela; pode-se dizer que a repercussão de *Billy Budd* em forma fílmica passa, pois, por um cinema essencialmente narrativo e por um cinema predominantemente poético, para recuperar a disparidade identificada por Pier Paolo Pasolini em “A poesia do novo cinema” (1966).

Referências

BOM trabalho. Direção: Claire Denis. França: 1999. (Do título original *Beau travail*).

CARVALHO, Bernardo. O objeto do desejo. In: MELVILLE, Hermann. *Billy Budd*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 7-12.

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

MELVILLE, Herman. *Billy Budd*. Tradução de Alexandre Hubner. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (1924).

O VINGADOR dos mares. Direção: Peter Ustinov. EUA: 1962. (Do título original Billy Budd).

PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 7, p. 267-287, maio. 1966.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis: UFSC, n. 51, 2006, p. 19-53. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19/9004>>. Acesso em: 8 dez. 2017.

VIEIRA J.R, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*. Porto Alegre: Faculdade de Comunicação Social/PUCRS, v. 21, n. 3, 2014, p. 1219-1240.

Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/15919/12583>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

ⁱ Linda Hutcheon menciona William Plomer (1946) como o primeiro “a falar abertamente sobre os temas homossexuais e homosociais da novela” (2011, p. 110). Uma análise mais recente desse aspecto da obra pode ser encontrada em *Men beyond desire: manhood, sex and violation in American Literature* (2012), de David Greven.

Recebido em 30 de janeiro de 2018.

Aceito em 20 de fevereiro de 2018.