



Noites Brancas: representações espaciais na literatura russa de Dostoiévski e no cinema italiano de Visconti

White Nights: space representations in Dostoiévski's russian literature and Visconti's italian film

LAYNA KATRINNE DINIZ DE ASSUNÇÃO

<https://orcid.org/0009-0000-6573-4775>

AURICELIO SOARES FERNANDES

<https://orcid.org/0000-0002-3223-4683>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a novela *Noites Brancas*, escrita em 1848, do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e a adaptação cinematográfica italiana de 1957 de mesmo nome, do diretor e roteirista Luchino Visconti (1906-1976). A novela *Noites Brancas* narra a história do protagonista Sonhador, descrito somente em características psicológicas, e de Nastienka, uma jovem desiludida pelas limitações e frustrações em seu percurso de vida pelo mormaço condicionado à mulher do final do século XIX. O artigo também objetiva a discussão em dois pontos principais: a análise do espaço apresentado na obra literária pela cidade de San Petersburgo, na Rússia e a discussão de questões interculturais na adaptação. O referencial teórico fundamentou-se em estudos de Paul Ricoeur (2004). Com relação à teoria da adaptação utilizou-se os estudos de Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2006) e de Sergei Eisenstein (1990). Por fim, utilizou-se a perspectiva crítica e sociológica fundamentada nos estudos de Walter Benjamin (1985) perante o cinema, especificamente no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/1936). O presente estudo possui caráter investigativo e de cunho bibliográfico, tendo como proposta analisar características do diálogo interartes na literatura e no cinema.

Palavras-chave: *Noites Brancas*; Literatura; Cinema; Adaptação.

Abstract: This article aims to analyze the novel *White Nights*, written in 1848, by the russian writer Fyodor Dostoyevsky (1821-1881) and the 1957 Italian film adaptation of the same name, by the director and screenwriter Luchino Visconti (1906-1976). The novel *White Nights* tells the story of the protagonist Dreamer, described only in psychological characteristics, and of Nastienka, a young woman disillusioned by the limitations and frustrations in her life path due to the sultry conditions conditioned to women in the late 19th century. This article also presents two main points: analysis of the space presented in the literary work through the city of Saint Petersburg in Russia and discussing issues related to interculturality in adaptation. The theoretical framework was based on studies by Paul Ricoeur (2004). Regarding adaptation theory, studies by Linda Hutcheon (2013), Robert Stam (2006) and Sergei Eisenstein (1990) were used. Finally, the critical and sociological perspective was based on studies by Walter Benjamin (1985) on cinema, specifically in the essay *The work of art in the age of technical reproducibility* (1935/1936). This study has an investigative and bibliographical nature, with the aim of analyzing characteristics of interart dialogue in literature and film.

Keywords: *White Nights*; Literature; Film; Adaptation.



INTRODUÇÃO

O gênero romance teve início no século XVI, sendo caracterizado pelo estilo de escrita em prosa, onde os temas abordados conversariam mais diretamente com o cotidiano do homem e sua participação em sociedade. Posteriormente, no século XIX houve um aumento exponencial da produção industrial e da urbanização, desencadeando novas problemáticas e temas a serem abordados.

Nesse contexto insere o filósofo e escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821 - 1881) como um grande representante do realismo na literatura, cujas obras com caráter mais intimista e psicológico conseguiram representar o homem de uma forma nunca vista em sua época, o que garantiu visibilidade e repercussão do seu estilo literário. No presente artigo, será abordada a temática da adaptação no diálogo entre artes, em especial à adaptação, tendo como objetos de análise a novela literária *Noites Brancas* (1848), de Dostoiévski, em comparação à adaptação cinematográfica italiana de Luchino Visconti (1906-1976), produzida mais de cem anos após a primeira publicação da obra literária. Alguns fatores serão considerados tendo como foco principal a análise do espaço nos dois ambientes construídos, um na cidade de San Petersburgo do século XIX e outra no cenário cinematográfico italiano, criado em um estúdio de gravação com o objetivo de representar o ambiente descrito por Dostoiévski em 1848.

Buscou-se analisar principalmente como a teoria de Paul Ricoeur sobre *O espaço habitado* (2007), onde a experiência e a memória construída em sociedade se conectam diretamente ao local no qual aqueles acontecimentos ocorreram, bem como o impacto da cultura e globalização acerca das adaptações. A perspectiva aqui apontada não possui o intuito de classificar criticamente a qualidade da adaptação, uma vez que é evidente a discrepância com relação a localização geográfica no ato de produção e lançamento dos dois objetos em questão, entretanto um estudo investigativo a caráter de informação se mostra fundamental a compreensão do impacto da cultura e da sociedade nas produções artísticas.

Considerando os estudos de Linda Hutcheon (2013) sobre a adaptação, construiu-se um diálogo paralelo às ideias de Walter Benjamin (1985), visando o impacto da cultura e do social dentro da obra de arte. Elementos técnicos como iluminação, composição de cenário e captura de imagem serão apresentados de

forma breve tendo como palavra de autoridade os estudos do cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), para a imersão da sétima arte. A pesquisa possui caráter investigativo de cunho bibliográfico, utilizando de análise comparativa entre duas mídias.

SAN PETERSBURGO: O ESPAÇO DA CIDADE EM PARALELO AO ESTÚDIO CINEMATOGRAFICO

A cidade de San Petersburgo, localizada ao oeste da Rússia, foi cenário de muitas histórias, possuindo maior visibilidade após a busca pela representação do espaço de convívio do escritor Fiódor Dostoiévski em suas obras. O fenômeno meteorológico, título da novela analisada, é característico dos finais de verão na Rússia onde o sol não se põe completamente nos meses de maio a junho marcando períodos diurnos mais longos que o normal. Tal característica provoca até os dias de hoje estranhamento aos visitantes, mas acima de tudo a contemplação, uma vez que as imagens dispostas no céu pela incidência dos raios solares se tornam mais brandas, configurando um pôr do sol estendido e aprimorado. A melancolia russa, muitas vezes atrelada ao clima extremamente frio, abre espaço para o fenômeno das noites brancas, tornando-se cenário ideal para a obra classificada como o ponto ápice do romantismo na escrita de Dostoiévski; esse fenômeno pode ser compreendido como uma emocionante viagem ao íntimo do desconforto do homem moderno e um mergulho na idealização utópica do amor romântico.

A novela, que se passa durante o período excepcional do clima russo, narra a história do personagem intitulado de "Sonhador", um homem de 26 anos que experimenta a vida de forma filosófica e idealizada, se encontra em constante desconforto mesmo em seus aposentos. O hábito de passear pela cidade tornou-se comum ao sonhador, configurando uma incessante busca pelo eu em meio a um cenário urbano que sofre mudanças constantes e velozes. Seus passeios, regidos pela observação, contemplação e desconforto para com a cidade que o cerca tomam novos significados no momento em que se depara com a jovem Nástienka¹ de 17 anos. Às lágrimas sobre a ponte do rio Neva, a jovem desperta a curiosidade do protagonista. O homem compadecido com o pranto, sem hesitar,

¹ Apelido ou diminutivo do nome Anastassia ou Nastássia (notas do tradutor).

aborda a moça de forma inesperada o que gera espanto e desconforto, resultando em seu afastamento apressado.

O ápice do encontro ocorre com a aparição de um bêbado, que motiva a reação impulsiva do protagonista a armar-se com um robusto galho de árvore, revelando estar em sua mão direita. O sentimento de gratidão, intensificado pelo medo vivido pela donzela, concede a primeira interação entre as personagens. Impulsionado pela curiosidade e pela idealização do objeto de desejo, caracterizado pela mulher ideal existente em seu imaginário e refletido na imagem de Nástienka, o Sonhador dispõe-se a acompanhar no retorno a casa, visto os perigos que uma jovem desacompanhada estaria exposta em decorrência do horário e do ocorrido.

Em silêncio ela me deu a mão, que ainda tremia com a inquietação e com o susto. Ah, senhor impertinente! como eu o abençoei naquele momento! Olhei rapidamente para ela: era muito encantadora e morena – eu havia adivinhado; em seus negros cílios, ainda brilhavam umas lagrimzinhas do susto recente ou do pesar anterior – isso eu não sei. Mas, nos lábios, já reluzia um sorriso. Ela também olhou para mim furtivamente, enrubescendo de leve e baixou o olhar. (Dostoiévski, 2022, p. 25)

Os passeios noturnos do sonhador se estendem até o reencontro de Nástienka com o amante desconhecido, revelado durante algumas das conversas surgidas em três noites de encontro e proporcionando a construção de um enredo encorpado e de caráter psicológico; principalmente através da descrição poética e sensível do espaço atrelado aos sentimentos das personagens. O espaço urbano construído é caracterizado pela geografia do país, onde o leitor situa-se por meio dos elementos apresentados pelo autor. Na literatura de Dostoiévski, a construção do espaço é feita com descrição minuciosa do local e complementada pelo poder de imaginação do leitor, uma vez que o objetivo principal das descrições é a experiência impactante do enredo.

Esse aspecto também é relevante ao considerar a adaptação cinematográfica de 1957, do diretor e roteirista Luchino Visconti. No filme pode-se perceber divergências não só no curso da história e linearidade dos fatos apresentados, mas na construção dos diálogos e escolha de atores e figurino. É fundamental frisar o conceito de adaptação, considerando a autonomia das duas obras de forma independente, sabido que o filme sofre influência da obra literária, mas que não se restringe a mesma. O diretor e o roteirista, ao apresentarem seus

pontos de vista para com a obra, possibilitam não somente uma (re)leitura de uma história e atração a um maior público leitor, mas também o acesso sensorial, experimental e democrático aos telespectadores.

A sinestesia fornecida pelo cinema torna a experimentação artística completa, transformando as próprias salas de conferências coletivas em um espaço para construção de memórias. A individualidade da leitura, condicionada pela dificuldade do acesso à educação ao público geral nos séculos XVIII e XIX, por muitos anos restringiu a apreciação e reflexão de enredos literários a grupos elitistas tornando o acesso à leitura um problema sociopolítico. O cinema surgiu como forma inovadora de reverberação da arte, sendo reproduzido em telas histórias com o poder de divertir e transformar a vida de seus telespectadores utilizando de diversos recursos semióticos.

Sergei Eisenstein (1942) aponta que a adaptação cinematográfica tem como papel marcar a participação do leitor e telespectador, daquilo que o autor ansiou por transpor. Seja uma paisagem, um sentimento ou um acontecimento, cada leitor receberá as informações de uma forma diferente, mas idêntica em temática. O texto literário como circuito fechado, por ter sua escrita concluída e seu lançamento efetivo, terá sua repercussão entre os indivíduos de forma integral considerando circunstâncias favoráveis. O que torna o texto único e imutável é o sistema escrito, mas a recepção tem o poder de transformá-lo em uma árvore repleta de ramificações e possibilidades onde o espectador se torna colaborador à obra.

Porém, quão pessoais e individuais são as imagens resultantes que surgem na mente de cada leitor, que derivam de uma especificação e justaposição de detalhes partilhadas por todos os leitores de um documento como este. [...] Cada representação é, no que diz respeito a imagem, individual, diferente e, no entanto, idêntica tematicamente. [...] A imagem concebida pelo autor tornou-se carne e osso da imagem do espectador... Dentro de mim, espectador, essa imagem nasceu e cresceu. Não apenas o autor criou, mas eu – o espectador que cria - participei. (Eisenstein, 1942, p. 30)

Ao apresentar a obra cinematográfica como um elemento de múltiplas experiências sensoriais, Eisenstein afirma que para o cinema o mais importante não é a composição técnica da obra, mas o efeito que isso causará no indivíduo que a consumir. Tendo como base determinante a realidade do homem, o cinema busca reproduzir, através da junção de imagens e de som (rotulada de "montagem" por Eisenstein) e representar de forma estética a realidade na qual o

homem está habituado. Mesmo o sentido da luz e sua incidência sobre os objetos deve ser posta com responsabilidade, onde até o imaginário carecerá de estudos para que a efetivação da obra seja dada e entregue com excelência ao público.

Eis porque é tão necessário fazermos uma análise global da natureza dos fenômenos audiovisuais, Nossa primeira pergunta é: Onde devemos procurar uma base segura de experiência para começarmos nossa análise? Como sempre, a mais rica fonte de experiência é o próprio Homem. O estudo de seu comportamento e, particularmente nesses casos, de seus métodos de perceber a realidade e de formar imagens da realidade será nosso determinante. (Eisenstein, 1942, p. 52)

Primeiramente, a adaptação cinematográfica de *Noites brancas* de Visconti ocorre em um estúdio fechado, onde não é necessária uma investigação técnica aprofundada do ambiente no qual a trama se passa para levantarmos algumas considerações cabíveis de análise e conclusões sobre o espaço utilizado. A característica plástica do céu no filme, ponto de maior destaque no romance e título da obra, é denunciada pela característica estática e artificial, estando pouco evidente e em segundo plano. Pode-se notar uma preocupação maior em apresentar as emoções das personagens, e como a atuação do elenco garante à dramatização maior desenvoltura. Seguindo paralelamente os fatos apresentados no objeto literário e utilizando de modificações pontuais, o filme transparece a estética europeia da década de 1950.

A interpretação do Sonhador, feita pelo ator italiano Marcello Mastroianni (1924-1996), é posta de forma atenta e primorosa uma vez que as ações, o tom de voz e mesmo as expressões faciais entregues pelo ator transparecem a essência da personagem literária. Alguns elementos que justificam a construção do cenário e não a visitação ao espaço urbano se dão pela nacionalidade da obra e o momento histórico vivido. A cidade de San Petersburgo, antiga capital imperial da Rússia, sofrera ao longo de cem anos grandes alterações urbanas tornando-se inviável a construção atmosférica apresentada por Dostoiévski em seu romance de 1848.

Faz-se interessante pensar em como a diferença cultural impacta na escolha de construção do cenário, uma vez que na adaptação italiana o foco principal está na encenação e figurino das personagens. Tais elementos garantiram a concessão de importantes prêmios, como o *Venice Film Festival* em

1957 em que foi o vencedor do *Leão de Ouro*². Para Ricoeur (2004) o espaço ou "local" é essencial para a construção de memórias individuais e coletivas, que parte das memórias ocorrerão em espaços de habitação e troca. O espaço corporal vincula-se ao espaço natural, sendo o ambiente de convívio e trocas do sujeito.

As lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas [...] Da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e a suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição: foi por ocasião dessas experiências vividas que fora introduzida a noção de lugar de memória, anterior às expressões e às fixações que fizeram a fortuna ulterior dessa expressão. O primeiro marco na via da espacialidade que a geografia põe em paralelo com a temporalidade da história é aquele proposto por uma fenomenologia do "local" ou do "lugar". (Ricoeur, 2004, p. 157)

A importância do local, no presente estudo, é fundamental para a compreensão da adaptação e como a influência cultural define elementos distintos possibilitando a intertextualidade entre os objetos. Na novela literária de Dostoiévski, o impacto do espaço ao personagem Sonhador é necessariamente para a construção de sua identidade, como sujeito moderno, onde ao vagar pelas ruas de San Petersburgo acessa memórias e sentimentos na tentativa de encontrar significados para a vida. A melancolia filosófica presente do início ao fim das falas da personagem, aponta uma característica pontualmente atrelada ao sujeito moderno preso às velozes e constantes mudanças vivenciadas na sociedade.

Por acaso sabe que agora eu adoro recordar e visitar, em determinado período, os lugares em que fui feliz outrora, à minha maneira, adoro construir meu presente em harmonia com um passado já irrecuperável e perambulo com frequência como uma sombra, sem necessidade e sem objetivo, com ar melancólico e triste [...] E aí você lembra que, naquela época, os sonhos também eram tristes, e que, embora antes não fosse melhor, você se sentia como se fosse mais leve, como se fosse mais tranquilo viver, como que não existia esse pensamento sombrio que agora se prendeu em mim; que não existiam esses remorsos, remorsos tenebrosos, lúgubres, que agora não dão sossego nem de dia, nem de noite. (Dostoiévski, 2022, p. 107)

Compreender a construção do espaço cinematográfico em paralelo a fidelidade do espaço físico citado na obra literária, denuncia a preocupação de

²Prêmio de grande reconhecimento no campo cinematográfico.

Visconti na produção da adaptação, mantendo a essência fundamental ao objeto artístico. A subjetividade dos criadores não se desprende da obra, sendo resultado de uma leitura particular, intensificada pela criatividade e arrematada pelo trabalho coletivo.

A ARTE DO CINEMA SEGUNDO BENJAMIN

Os primeiros registros de produções cinematográficas datam da segunda metade do século XIX, quando a organização e projeção de imagens em sequência, com o intuito de gerar movimento às cenas, tornou-se conhecida através dos irmãos Lumière.

No século XX, com a popularização da câmera fotográfica entre a burguesia, muitos avanços ocorreram no campo das visualidades e em especial à cinematografia. Mesmo com os inúmeros benefícios que a sétima arte proporcionou ao mundo moderno, alguns elementos negativos tiveram respaldo pelo olhar e análise crítica de estudiosos da época, em especial ao campo da adaptação. Com o advento do sistema hierárquico social e a consolidação dos meios de produção, o processo de capitalização da sociedade tornou-se inerente ao ponto de fazer com que o homem perdesse o sentido do ambiente que o cerca e tendo como refúgio a apreciação de produções artísticas.

O lazer da burguesia e, posteriormente, do proletariado que antes era atrelado a atividades ao ar livre, agora expandia-se a salas fechadas nos corações das grandes cidades. O relaxamento era fruto da observação de enredos e vivências de personagens fictícias, histórias contadas e contracenadas com imensurável valor estético e sinestésico. No cinema, como apresentado por Eisenstein, a busca pela reprodução da ótica humana se tornou o objetivo principal dos diretores e roteiristas. Nisso devemos considerar elementos de produção como direcionamento de luz, efeito sonoro, o próprio ato de montagem de cenas e a atuação do elenco. Todos esses fatores configuram a representação da vida social do homem, estando essas ações diretamente atreladas ao espaço na qual se desenvolvem.

Benjamin (1987) aponta que a construção cinematográfica é regida exclusivamente pela técnica e pela busca por realizar objetivos traçados por um "grêmio de especialistas", que repetem as tentativas de construir um produto

idealizado. A falta de espontaneidade e a construção objetiva dos resultados, estratégia utilizada de forma exclusivamente lucrativa, condiciona a obra à posição de produto, de acordo com Benjamin. Assim, a arte do cinema passa de um desejo de produção a uma forma lucrativa. O elemento positivo desencadeado pela democratização da nova arte se conflitua no instante que o acesso é limitado a elite intelectual e econômica. A facilidade em consumir um produto que se desenvolve de forma sinestésica, pela capacidade orgânica do homem de ver e ouvir, impulsiona um maior alcance diante a realidade social ainda hoje vista: o difícil acesso à livros impressos e à educação.

A produção de um filme depende da movimentação de um grupo de sujeitos especialistas, com o objetivo de entregar um produto final de qualidade estética, que na maior parte das vezes resulta do desejo de venda. Para Benjamin (1987):

Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado. [...] Ao contrário do autor de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro de som ou da iluminação, etc.- que a todo momento tem o direito de intervir. (Benjamin, 1987, p. 178)

O autor apresenta ainda a divergência dentro do âmbito cinematográfico com relação a captura de momentos, sendo o cinema uma montagem esquematizada, o que afasta os acontecimentos da realidade e inserem a obra ao campo ficcional. Vale ressaltar a sistemática objetiva da arte do cinema que caminha em direção oposta ao acaso, sendo necessária a obtenção de êxito para a valorização do indivíduo onde o processo de trabalho nada vale, se não forem alcançados os objetivos esperados.

Benjamin (1987) continua:

Um acontecimento filmado no estúdio distingue-se assim de um acontecimento real como um disco lançado num estádio, numa competição esportiva, se distingue do mesmo disco, no mesmo local, com a mesma trajetória e cujo lançamento tivesse como efeito a morte de um homem. [...] Ao contrário, o processo do trabalho submete o operário a inúmeras provas mecânicas, principalmente depois da introdução da cadeia de montagem. Essas provas ocorrem implicitamente: quem não as passa com êxito, é excluído do processo de trabalho. (p. 178)

À medida que a sociedade se modifica, o sistema artístico inicia um processo de metamorfose com intuito acompanhar e satisfazer a necessidade do homem de expressar-se e de identificar-se. Benjamin aponta ainda a necessidade da arte do cinema de ser vista e apreciada por um grande volume de pessoas, estando o sucesso atrelado à sua visibilidade e consumo que transforma a experiência individual em coletiva.

Além disso,

uma sala vazia pode ser agradável numa galeria de quadros, mas é indesejável no Panorama do Imperador e inconcebível no cinema. E, no entanto, cada espectador, nesse Panorama, dispunha de sua própria sequência de imagens, como nos salões de pintura. Nisso, precisamente, fica visível a dialética desse processo: imediatamente antes que a contemplação das imagens experimentasse como advento do cinema uma guinada decisiva, tornando-se coletiva, o princípio da contemplação individual se afirma, pela última vez, com uma força incedível, como outrora, no santuário, a contemplação pelo sacerdote da imagem divina (Benjamin, 1987, p. 185-186)

Refletindo os pensamentos de Benjamin é possível fazer algumas considerações sobre o espaço representado em cada obra em estudo, a literária e a fílmica. No romance há descrição de três cenários, sendo: a ponte sobre o rio Neva, a casa com quarto de aluguel, a qual Nástienka reside com sua avó e uma governanta e a casa do Sonhador, onde reside com aranhas e Matriona, quem lhe fornece serviços domésticos. A descrição de cada local é feita por Dostoiévski de forma minuciosa e psicológica realizando a apresentação geográfica e sensorial de cada espaço.

A escolha do autor pela representação descritiva dos espaços, entrega ao leitor o convite para uma aventura experimental, frisando o poder da leitura de teletransportar seus apreciadores a diferentes locais e épocas. A cidade vive nas obras de Dostoiévski:

O céu estava tão estrelado, um céu tão claro que, ao olhar para ele vinha involuntariamente uma necessidade de se perguntar: como é que podem viver debaixo de um céu como essas tantas pessoas zangadas e caprichosas? [...] forte foi o impacto da natureza em mim, um adoentado habitante da cidade que quase morrera asfixiado entre suas paredes. (Dostoiévski, 2022, p. 7-9)

Na obra cinematográfica em estudo, essas representações são postas em um conjunto de elementos possíveis pela técnica de luz, sombra e posição de câmera. Os efeitos sonoros escolhidos adicionam discursos não-ditos na obra

literária, desencadeando sentimentos como a angústia, presentes na novela literária e envoltos por um idealismo³ característico do autor. Além disso, o filme proporciona a experiência unificada da leitura ao coletivo, tendo a exposição da visão de toda uma equipe na tentativa de reproduzir exitosamente ideais estéticos sem perder a carga emotiva presente na obra. O cinema possibilita um maior alcance ao público pela característica de reprodução simultânea do mesmo produto em diferentes momentos históricos e localidades geográficas. Assim conclui-se que a arte do cinema, mesmo condicionada em grande parte ao sistema de obtenção de lucro como apontado por Benjamin, inovou o sistema de expressão artística do homem e contribui para a democratização do acesso à cultura.

ADAPTANDO O ESPAÇO NARRATIVO: QUESTÕES INTERCULTURAIS

A adaptação surge como resultado ou produto de uma nova obra artística, na qual a cultura, momento histórico e público-alvo podem tornar a obra advinda do texto literário torne-se amplamente distinta. Compreender a adaptação como um produto independente possibilita a apreciação de novos elementos que possam vir com intuito de agregar à experiência do público. Linda Hutcheon (2013) aponta que a transculturalidade é um fator que impacta diretamente na construção de uma obra, ponto que se encaixa na análise aqui proposta. Considerando a mudança do espaço apontado na novela de Dostoiévski e o cenário construído no filme de Visconti, podemos perceber a influência da cultura e da localização geográfica dentro dos dois objetos. Hutcheon (2013) ainda aponta que diante as constantes mudanças sofridas na própria concepção de cultura, produto da globalização, é buscada uma recontextualização do texto-fonte para melhor atender às demandas do público que irá apreciar a adaptação. Considerando o momento histórico vivido, muitos elementos podem ser analisados de acordo com o interesse dos autores e como o contexto melhor se adaptaria seguindo a transculturalização existente nas obras.

Ainda, segundo Hutcheon (2013)

se, por um lado, as adaptações, em sua grande maioria, não retornam temporalmente, por outro, elas são atualizadas para encurtar o

³ Teoria filosófica que reduz o mundo ao pensamento e às suas representações onde há a atitude de espírito ou tipo de caráter em que prevalecem os sentimentos e a busca por ideais.

intervalo entre as obras criadas anteriormente e os públicos contemporâneos [...] as culturas mudam com o tempo. [...] Em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação "correta". Isso também é uma forma de transculturação. (p. 197)

Sobre isso, na adaptação de 1957 notamos elementos de impacto da década de 1950, como o maior fluxo e diversidade de automóveis nas ruas. Na novela de 1848 é possível analisar a presença barcos e ainda o fluxo de carroças, demarcando a gradativa evolução da indústria e da urbanização, onde "[...] então as carroças e barcos multiplicavam-se por dez, multiplicavam-se por cem aos meus olhos, parecia que tudo havia se erguido e partido [...]" (Dostoiévski, 2022, p. 20). No filme, a aparição de uma motocicleta (Figura 1) no encontro dos protagonistas denuncia o período vivenciado, tendo havido a criação do referido veículo anos após o lançamento da obra literária. Estando a posse de automóveis mais viável no século seguinte, introduziu-se dois personagens jovens boêmios como substituição do infortúnio causado por um homem bêbado na obra de Dostoiévski, o que acarretou o início das interações entre os protagonistas.

Figura 1 – Aparição de motocicleta



Fonte: Le Notti Bianche, 1957.

Tais elementos adicionam diretamente a influência local da cultura italiana à novela de Dostoiévski. Na adaptação em questão há também a atualização ou deslocamento temporal do enredo de 1848 em *Noites Brancas* para os anos 1950, o que provavelmente intensifica a identificação do público telespectador. A influência da cultura local da adaptação também pode ser vista na escolha das características físicas das personagens e dos atores. Enquanto no texto literário

a personagem feminina é apresentada com cabelos negros, sendo uma característica física comum à população russa, na adaptação italiana a atriz austríaca Maria Schell (1926 - 2005) apresenta cabelos e olhos claros.

Para Robert Stam (2006) a adaptação não necessita estar condicionada à fidelidade da literatura, sendo livre para formular novas possibilidades a partir da obra-origem. Ao citar Bakhtin, o autor aponta que uma construção pura e 'original' se faz inconcebível, posto que o sujeito formula suas concepções em cima da fala e essas nunca estão livres da interferência de outrem, quando referida ao sujeito que vive em sociedade. Nesse sentido, aplicando tal acepção ao cinema e à adaptação, compreende-se o sujeito como aqueles responsáveis pela adaptação, do roteirista ao diretor, cujos discursos reverberam sempre a outros textos.

Assim, Stam (2006) defende que a adaptação pode ser encarada como a "orquestração de discursos, talentos e trajetos" tendo o filme como veículo principal.

Como o que Bakhtin chama de "construção híbrida" a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção "híbrida", mesclando mídia e discursos [...] A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a "originalidade" na literatura é desvalorizada, a "ofensa" de "trair" essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação "infidel" é menos grave. (Stam, 2006, p. 26)

Refletindo os pensamentos de Stam e Bakhtin e conectando com as obras aqui analisadas, nota-se a ênfase da adaptação ser considerada como obra independente e carregada de nuances específicas do interesse e cultura de seus produtores e não essencialmente ao texto de partida, no caso aqui, o texto literário de Dostoiévski. Considerar a sétima arte como produto da ligação de vários pensamentos, elaborada através de fios condutores advindos do fazer artístico, possibilita a valorização e visibilidade ao produto fílmico.

Nesse contexto, torna-se importante não condicionar uma adaptação cinematográfica a comparações estruturais da narrativa da obra literária que a origina, uma que tal questão limita as infinitas possibilidades de leitura que qualquer discurso artístico pode revelar. Além do mais, a teoria adaptação não se restringe à discussão de metodologias focando meramente nas perdas e ganhos entre textos, e já tão debatidos nos estudos comparados e interartes, mas sim explora novas possibilidades de diálogo entre textos e que 'conversam' e

'desconversam' entre si, abrindo espaço para debates contemporâneos de releituras que atualizam discursos, (re) inventam lugares e dão vozes a novos personagens. Mais do que avaliar questões de fidelidade entre as narrativas envolvidas na adaptação, hoje buscam-se debates que entendam o termo em perspectivas plurais, partindo de um pressuposto que nos leva a (re) pensar a adaptação: o texto adaptado foi fiel a que aspecto do texto literário?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é considerado uma das maiores invenções do século XX e evolução da arte do teatro. O filme tem a capacidade de oferecer aqueles que o consomem o acesso à criatividade e beleza em movimento como forma genuína de expressão de um grupo de indivíduos. A arte dá significado ao homem e o cinema surge como a voz perdida entre as páginas dos livros para aqueles que não possuem acesso à leitura. A adaptação de Visconti que discutimos nesse artigo explora inúmeras inquietações de Mário, personagem Sonhador na novela de Dostoiévski, a um público ainda maior e garantindo que as palavras do escritor russo ecoem ainda mais pelos infinitos túneis da história humana.

Mesmo com as problemáticas apresentadas pelo período moderno e a sistematização capitalista, não se pode negar que a arte do cinema manteve e mantém a experiência artística viva. A junção de técnica e de conteúdo é essencial para a construção do objeto, podendo ser notado na novela literária com a esquematização da escrita e na adaptação cinematográfica pela organização dos muitos elementos que a compõe. A adaptação fílmica de *Noites brancas* atinge o objetivo principal da obra literária de Dostoiévski: difundir as temáticas abordadas pelo autor e também proporcionar identificação cultural com o público receptor da obra adaptada.

A sétima arte dá vida, movimento e som às obras literárias. Condicionar uma adaptação por não ser fiel ao objeto de inspiração literário limita a criatividade e as infinitas possibilidades de representação. Mesmo no fracasso da recepção, uma adaptação expressa seu legado, pois o sentimento, o estilo único e a subjetividade dos adaptadores envolvidos serão lembrados, como ocorre nas diversas adaptações dos quadrinhos do *Batman* para o cinema, com cada diretor 'lendo' as HQs de acordo com a sua subjetividade. A experiência coletiva, a

lembrança do espaço e a importância da memória são fatores essenciais à sobrevivência e propagação da cultura, visto que o processo de esquecimento é a morte de um legado. O homem necessariamente precisa da arte, pois a vida não basta⁴, posto que o vazio que se alastra com o distanciamento da vida natural, que acompanha a evolução da indústria e das cidades, consumindo as cores e o impulso de vida por ao ferro e concreto.

Considerar a adaptação como uma leitura ou diálogo entre textos possibilita a apreciação de todos os textos envolvidos, buscando convergências entre as obras e a identificação de suas características particulares. A adaptação cinematográfica possibilita não só uma maior democratização da arte, mas também o surgimento de novos e diversos produtos artísticos para o público em massa.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3º ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CARNEIRO, Ana Luiza Cavalcanti. *Noites Brancas De "Luchino Visconti": Uma Tradução Cinematográfica: Noites Brancas De Luchino Visconti*. 2009.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Noites brancas*; tradução de Lucas Simone. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022. E-book Kindle.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar; Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis, SC: Ed. da UFSC, 2013.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François [et al.]: - Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.
- STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do desterro: A journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, num. 51, jul-dez, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478348689002>. Acesso em: 10 dez. 2024.
- VISCONTI, Luchino. *Noites Brancas (Le Notti Bianche)*. Itália/França, 1957. DVD Coleção Versátil.

⁴ Referência a Ferreira Gullar (1930-2016) em sua célebre frase "A arte existe porque a vida não basta"

AGRADECIMENTOS

Esse artigo foi resultante de pesquisas, ensino e orientação no estágio pós-doutoral na Universidade Federal do Maranhão através do Programa de Pós-Graduação em Letras (Bacabal) com recursos da bolsa CAPES 2024/2025.

Enviado em: 13 de fevereiro de 2025

Aprovado em: 18 de fevereiro de 2025