



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Pamela Viana Guimarães Mendes

Da folha ao frame: releituras de Karen Blixen

São Gonçalo

2019

Pamela Viana Guimarães Mendes

Da folha ao frame: releituras de Karen Blixen



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof.^aDr.^a. Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

M538 Mendes, Pamela Viana Guimarães.
Da folha ao frame: releituras de Karen Bixen / Pamela Viana Guimarães
Mendes. – 2019.
103f.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade
do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Cinema e literatura – Teses. 2. Dinesen, Isak, 1885-1962.
3. Adaptações para o cinema. I. Ribas, Maria Cristina Cardoso.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de
Professores. III. Título.

CDU 82:791.43

CRB/7 - 4924

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Pamela Viana Guimarães Mendes

Da folha ao frame: releituras de Karen Blixen

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Aprovada em 02 de 09 de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof. Dr^o. João Cezar de Castro Rocha
Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Dr^o. Karl Erik Schollhammer
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC/RJ

São Gonçalo

2019

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Edilamar e Mário, por todo amor, incentivo e apoio.

AGRADECIMENTOS

A Yewá, Sangó e todos os Orisás, por me concederem a dádiva da vida e me manterem de pé.

À minha amada Vovó Benedita, pela orientação e conforto espiritual.

Aos meus pais, por serem um porto seguro na minha vida.

Ao meu companheiro Ben Hur, pelo amor e compreensão.

A Thiago Braz, pela amizade segura e motivadora.

Ao Doutor Diogo Valente e Alex Mourão, por trabalharem incansavelmente para que meu braço e minha mão não perdessem os movimentos.

A Rebeca Rego Barros, pelo apoio emocional sem o qual não seria possível seguir em frente.

À minha querida orientadora Maria Cristina Ribas, por partilhar seus conhecimentos com afeto.

A todos os amigos, cuja alegre presença me incentivou a seguir adiante.

À família Aganju Isolá, por fortalecer minha fé nas energias positivas do universo.

A todos os professores e colegas do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (PPLIN), por todos os ensinamentos e sorrisos partilhados.

A todas as pessoas, energias e forças da natureza que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desse projeto.

UERJ Resiste!

Ijikii já k'obodò
“A tempestade não arrasta o pilão”

Nenhum signo artístico se apresenta puramente verbal nem puramente visual.

Karl Erik Schollhammer

No cinema, o que se sente, sem que haja tempo imediato para “fazer sentido”, compõe parte da informação que elaboramos, sem que ela tenha sido óbvia no modo de sua produção. É aí que a *Poiésis* cede lugar a uma *Estésis* ou, dito de outro modo, precisamos aprender a perder as escamas dos olhos, para ver o não visível, dar conta de ultrapassar a interpretação segundo códigos hermenêuticos.

Eliana Yunes

RESUMO

MENDES, Pamela Viana Guimarães. *Da folha ao frame: releituras de Karen Blixen*. 2019. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

O presente trabalho traz à discussão a adaptação de textos literários pelo cinema, sobretudo a releitura dos textos marcados na tradição literária como clássicos, tendo como *corpus* a (re)leitura do romance autobiográfico da baronesa dinamarquesa Karen Blixen (conhecida pelo pseudônimo Isak Dinesen) em *A Fazenda Africana* (1937) e o filme *Entre Dois Amores* (*Out of Africa*, no original) dirigido por Sidney Pollack e roteirizado por Kurt Luedtke (1985). Desse modo, essa dissertação refletirá sobre os possíveis efeitos de sentido das estratégias discursivas e imagéticas empregadas por Pollack (1985) em sua recriação do texto literário para o contexto demonstrativo do cinema (PELLEGRINI, 2003) no processo de transposição midial. Na perspectiva intermedial, analisaremos o processo de transposição (RAJEWSKY, 2012) de alguns trechos do romance de Karen Blixen para a respectiva adaptação cinematográfica. Por conseguinte, nossa proposta estudará a adaptação como um palimpsesto em processo de transcodificação (HUTCHEON, 2006). Nesse sentido, esperamos compreender os efeitos de sentido da transposição midial das obras em foco, de forma crítica, optando por um percurso de leitura que considera a diferença dos suportes em jogo e os diversos objetivos e efeitos do produtivo diálogo entre a palavra e a tela.

Palavras-chave: Karen Blixen. Literatura e cinema. Adaptação. Intermidialidades.

ABSTRACT

MENDES, Pamela Viana Guimarães. *Da folha ao frame: releituras de Karen Blixen*. 2019. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

The present work brings an adaptation of literary texts by the cinema, mainly a re-reading of the texts marked as classic tradition, taking as a book the autobiographical novel of the Danish Baroness Karen Blixen (known by the pseudonym Isak Dinesen) in *Out of Africa* (1937) and the homonym film directed by Sidney Pollack with Kurt Luedtke's screenplay (1985). Thus, this dissertation will speculate about the efforts of the method of discursive and imaginary strategies by Pollack (1985) in his recreation of the literary text for the demonstrative context of cinema (PELLEGRINI, 2003) in the process of medial transposition. In the intermedial perspectives, we will analyze the process of transposition (RAJEWSKY, 2012) of some excerpts from Karen Blixen's novel for her film adaptation. Therefore, our proposal will study the adaptation as a palimpsest in transcoding process (HUTCHEON, 2006). According to all that, we hope to understand the meaning effects of the medial transposition of the works in focus, critically, opting for a reading path that considers the difference of the topics analyzed and the various objectives and effects of the productive dialogue between the word and the screen.

Keywords: Karen Blixen. Literature and cinema. Adaptation. Intermidialities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------|---|----|
| Figura 1 - | Karen Blixen no Quênia (1918)..... | 26 |
| Figura 2 - | Karen Blixen e trabalhadores no Quênia | 28 |
| Figura 3 - | “Escreva suas histórias”..... | 42 |
| Figura 4 - | Capas dos livros: <i>A Fazenda Africana</i> na Dinamarca (1937) e <i>Out of Africa</i> (1937) em Londres e nos Estados Unidos (1937)..... | 47 |
| Figura 5 - | Capas da versão em DVD (2005) do filme <i>Out of Africa</i> (Estados Unidos) e <i>Entre Dois Amores</i> (Brasil), inspiradas no pôster de divulgação do filme para os cinemas, em 1985..... | 48 |
| Figura 6 - | Sonho..... | 56 |
| Figura 7 - | Sonho..... | 56 |
| Figura 8 - | Caçador..... | 57 |
| Figura 9 - | Savana..... | 57 |
| Figura 10 - | “Ele iniciou nossa amizade com um presente...”..... | 58 |
| Figura 11 - | “Ele iniciou nossa amizade com um presente...”..... | 58 |
| Figura 12 - | O caçador..... | 59 |
| Figura 13 - | O vôo..... | 59 |
| Figura 14 - | Despertar..... | 60 |
| Figura 15 - | Mozart..... | 61 |
| Figura 16 - | Escrita..... | 61 |
| Figura 17 - | Denys e Karen..... | 62 |
| Figura 18 - | Isak Dinesen..... | 63 |
| Figura 19 - | “Eu tinha uma fazenda na África”..... | 63 |
| Figura 20 - | Quarto Karen Blixen..... | 65 |

| | | |
|-------------|--------------------------------------|----|
| Figura 21 - | Disco Vinil Mozart..... | 66 |
| Figura 22 - | Disco Vinil Mozart..... | 66 |
| Figura 23 - | Meninos nativos..... | 67 |
| Figura 24 - | Relógio..... | 67 |
| Figura 25 - | Suprimentos para o barão..... | 68 |
| Figura 26 - | Missão de Guerra..... | 70 |
| Figura 27 - | Missão de Guerra..... | 70 |
| Figura 28 - | Missão de Guerra..... | 70 |
| Figura 29 - | Missão de Guerra..... | 70 |
| Figura 30 - | Obras de arte de Karen Blixen..... | 72 |
| Figura 31 - | Caracterização dos nativos..... | 73 |
| Figura 32 - | Caracterização dos nativos..... | 73 |
| Figura 33 - | Caracterização dos nativos..... | 73 |
| Figura 34 - | Caracterização dos nativos..... | 73 |
| Figura 35 - | “Deus é grande, <i>Msabu</i> ” | 75 |
| Figura 36 - | Um safári em tempos de guerra..... | 77 |
| Figura 37 - | Um safári em tempos de guerra..... | 77 |
| Figura 38 - | Um safári em tempos de guerra..... | 77 |
| Figura 39 - | Um safári em tempos de guerra..... | 77 |
| Figura 40 - | Um safári em tempos de guerra..... | 77 |
| Figura 41 - | Um safári em tempos de guerra..... | 77 |
| Figura 42 - | “Graus de saturação de calor” | 78 |
| Figura 43 - | “Graus de saturação de calor” | 78 |
| Figura 44 - | Ataque do leão..... | 80 |

| | | |
|-------------|---------------------------------|----|
| Figura 45 - | Ataque do leão..... | 80 |
| Figura 46 - | Ataque do leão..... | 80 |
| Figura 47 - | Ataque do leão..... | 80 |
| Figura 48 - | Ataque do leão..... | 80 |
| Figura 49 - | Ataque do leão..... | 80 |
| Figura 50 - | Ataque do leão..... | 81 |
| Figura 51 - | Ataque do leão..... | 81 |
| Figura 52 - | Ataque do leão..... | 81 |
| Figura 53 - | Ataque do leão..... | 81 |
| Figura 54 - | Ataque do leão..... | 81 |
| Figura 55 - | Ataque do leão..... | 81 |
| Figura 56 - | Ataque do leão..... | 81 |
| Figura 57 - | Ataque do leão..... | 81 |
| Figura 58 - | Ataque do leão..... | 82 |
| Figura 59 - | Ataque do leão..... | 82 |
| Figura 60 - | Real encenado..... | 83 |
| Figura 61 - | Real encenado..... | 83 |
| Figura 62 - | Acampamento do exército..... | 84 |
| Figura 63 - | Acampamento do exército..... | 84 |
| Figura 64 - | Acampamento do exército..... | 85 |
| Figura 65 - | “Você mudou o cabelo” | 86 |
| Figura 66 - | Reencontro do Casal Blixen..... | 88 |
| Figura 67 - | Reencontro do Casal Blixen..... | 88 |
| Figura 68 - | Reencontro do Casal Blixen..... | 88 |

| | | |
|-------------|---|----|
| Figura 69 - | Reencontro do Casal Blixen..... | 88 |
| Figura 70 - | <i>Karen's Return From Border</i> | 89 |
| Figura 71 - | <i>Karen's Return From Border</i> | 89 |
| Figura 72 - | <i>Karen's Return From Border</i> | 89 |
| Figura 73 - | <i>Karen's Return From Border</i> | 89 |
| Figura 74 - | Despedida com voz em <i>off</i> | 90 |
| Figura 75 - | Despedida com voz em <i>off</i> | 90 |
| Figura 76 - | Despedida com voz em <i>off</i> | 91 |

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|----|
| | INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 | NARRATIVA VERBAL E NARRATIVA VISUAL: A CONSTRUÇÃO DO OLHAR DO CINEMA | 17 |
| 1.1 | <i>Entre Dois Amores e sons</i> | 21 |
| 2 | NOMES DE KAREN: A BIOGRAFIA REVISITADA | 25 |
| 2.1 | Mil em uma história: a Sherazade dinamarquesa | 28 |
| 2.2 | <i>A Fazenda Africana</i> | 30 |
| 2.3 | Escritas d’ A Fazenda Africana | 34 |
| 2.4 | Karen Blixen por Isak Dinesen | 36 |
| 2.5 | A narradora Isak Dinesen | 38 |
| 3 | RELEITURAS D’ A FAZENDA AFRICANA: ENTRE DOIS AMORES | 40 |
| 3.1 | Sydney Pollack: um diretor de atores e números | 43 |
| 3.2 | Entre A Fazenda Africana e... Dois Amores | 45 |
| 3.3 | A Fazenda Africana: da folha ao frame | 54 |
| 3.4 | “Eu tinha uma fazenda na África...” | 55 |
| | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 93 |
| | REFERÊNCIAS | 97 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho traz à discussão a adaptação de textos literários pelo cinema, na perspectiva das **Intermedialidades** e vincula-se ao projeto *Discussões e releituras de literatura na contemporaneidade: a transposição midial*, da Prof.^a. Dr.^a. Maria Cristina Cardoso Ribas e ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística – PPLIN, do Departamento de Letras, da Faculdade de Formação de Professores da UERJ, na linha de pesquisa: Literatura, Teoria e História. A pesquisa é desenvolvida a partir do estudo teórico das **Intermedialidades** como derivativo da Literatura Comparada, com ênfase na subcategoria **Transposição Midial ou Midiática** (*media transposition*, RAJEWSKY, 2012). Assim, o estudo desenvolve uma leitura comparativa entre as mídias Literatura e Cinema (MULLER, 2008), com ênfase no processo de transposição midial.

Nesse viés, discutiremos a adaptação de textos literários pelo cinema, sobretudo a releitura dos textos marcados na tradição literária como clássicos, tendo como *corpus* a (re)leitura do romance autobiográfico da baronesa dinamarquesa Karen Blixen (conhecida pelo pseudônimo Isak Dinesen) intitulado *A Fazenda Africana*(1937) e o filme *Entre Dois Amores* (*Out of Africa*, no original) dirigido por Sidney Pollack e roteirizado por Kurt Luedtke (1985).

A década de 1980, sob o impacto do desenvolvimento dos meios visuais e da cultura de massa, foi marcada pelo aumento expressivo de produções em artes visuais híbridas (televisão, cinema etc.). Nas produções artísticas da cultura de massa percebemos, então, com maior nitidez a constituição das representações entre imagem e texto. Nesse sentido, trabalharemos com palavra e imagem como um **conjunto heterogêneo** indispensável para a representação das obras visuais nas quais as imagens não podem ser vistas como mero adorno ou ilustração da escrita e nem o texto como explicação das mesmas. Utilizando as palavras de Karl Erik Schollhammer (2002) acerca da cultura visual, “nenhum signo artístico se apresenta puramente verbal nem puramente visual” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 81) e, por essa perspectiva, abordaremos diferentes elementos e aspectos que constituem a fecunda relação entre palavra e imagem.

Nessa esteira de discussões, a epígrafe deste trabalho foi escolhida para ressaltar a nova dimensão de significados possíveis nas artes. Por meio de técnicas e procedimentos representativos dos meios visuais e da cultura de massa, a *Estésis* ultrapassa o visível com a construção de efeitos de sentidos sensuais afetivos. Dessa forma, analisaremos a mídia cinematográfica como um conjunto heterogêneo (texto-imagem) somado a outros elementos

(som, cenário, figurino etc.) que corroboram para a compreensão da obra visual e, também, para a produção de **efeitos de sentido** esperados por seus produtores.

O problema a ser enfrentado será o enraizamento de uma consciência coletiva que hierarquiza as obras literárias adaptadas para o cinema, limitando o desenvolvimento hermenêutico e intertextual tanto dos criadores quanto dos receptores. A percepção não hierárquica das obras literária e fílmica advém da própria transformação do método comparativista e do estudo da **Intermedialidades**. Partindo da Desconstrução (DERRIDA, 1995) que implicou no descentramento e dissolução de padrões dicotômicos de pensamento, desenvolveremos um estudo entre mídias sob uma percepção não hierárquica das obras, em que adotamos a ideia de **suplemento** ao invés de complemento. De acordo com Maria Cristina Ribas (2016):

O suplemento, portanto, não está precisamente nem dentro nem fora, não se configura como ausência ou presença; configura-se fundamental àquilo que suplementa, mas aponta para um acréscimo que pode ser retirado. A noção desfaz o nexos solidário e hierarquizante entre texto literário e adaptação fílmica e, em decorrência, desconstrói a ideia de necessária complementaridade em prol de um sentido totalmente acabado. (RIBAS, 2016, p.499)

Portanto, sob a lógica derridiana de suplemento, compreendemos a impossibilidade de uma completude perfeita em qualquer obra e do suplemento como um acréscimo que estas podem receber. Assim, a Intermedialidade (CLÜVER, 2006) como um derivativo da literatura comparada, será abordada a partir da noção de complementaridade (DERRIDA, 1995) e na subcategoria transposição midial (RAJEWSKY, 2002). A hipótese que guiará nossa abordagem é a relação entre o que **o texto faz ver** e o que **a imagem dá a entender** como um suplemento representativo delineado por efeitos de sentido dentro de outro contexto social, cultural e histórico.

No capítulo 1 (**Narrativa verbal e narrativa visual: a construção do olhar do cinema**) iniciaremos as discussões acerca das adaptações fílmicas no processo de **transcodificação** (HUTCHEON, 2013) em que as histórias passam do suporte literário para o fílmico, assimilando novos e diferentes elementos midiáticos. Abordando o cinema como uma **mídia** (suporte) de base imagética e constituída por várias outras, tais como fotografia, música e literatura, por exemplo, destacaremos o papel desempenhado pelo **som** (trilha sonora, voz em *off* e ruídos) como potencialidade na construção de efeitos para a história narrada. Por esse aspecto, comentaremos a utilização de elementos sonoros no filme *Entre dois amores* (1985) como recurso diferenciado na produção de determinados efeitos no espectador. Seguindo esse viés teórico, trabalharemos o filme de Sydney Pollack (1985) a partir de seu modo de criação

e, também, como fonte de um novo produto de mídia, com suporte, objetivos, montagem e efeitos de sentido específicos.

Neste mesmo capítulo, discorreremos sobre alguns aspectos da construção do olhar do cinema, amparando nossa análise pela teoria da **montagem cinematográfica** (decupagem clássica) em seu processo de decomposição em planos, cenas e sequências que visam promover no público uma sensação emotiva progressiva. Para melhor orientação de leitura das análises que se desenvolverão no último capítulo deste trabalho, especificaremos a categorização dos conceitos de **plano**, **cena** e **sequência**, de acordo com as definições de Jacques Aumont e Michel Marie (2003), Carlos Gerbase (2012), Ismail Xavier (2018) e Vinícius Carvalho (2018).

Na transposição midial do texto literário, evidenciaremos os **efeitos de sentido** das estratégias discursivas e imagéticas empregadas por Sydney Pollack (1985) nas especificidades da narrativa fílmica. Para tal, direcionaremos nosso foco no **processo de transposição** em vez de um enfoque somente no resultado final (ênfase na adaptação). Assim, nos valeremos da montagem em sua função **narrativa e de produção de sentido** para a compreensão do cinema produzido por Pollack (1985), enfatizando o produtivo diálogo da passagem do modo de **contar** para o modo de **mostrar**, nos quais se constroem efeitos sensuais afetivos, bem como o envolvimento do público com a história apresentada.

Orientados pelos estudos de Diana Klinger, Leonor Arfuch (2002) e Anna Faedrich (2015), apresentaremos no capítulo 2 (**Nomes de Karen: a biografia revisitada**) uma breve biografia da baronesa e seu estilo textual, comentando sobre o tipo de escrita que a obra *A Fazenda Africana* (1937) desenvolve (relato ou autoficção). De acordo com Walter Benjamin (1986), na relação entre relato autobiográfico e etnografia, Blixen se conecta, por meio de seus modos de narrar, ao tipo de narrador clássico e, também, etnógrafo, na medida em que entrelaça o relato pessoal à escrita do outro.

Embora organizado em capítulos, o trabalho comparativo entre as mídias literatura e cinema aparecerá como um tecido de várias texturas. Contudo, desenvolveremos o exercício comparativo mais especificamente no capítulo 3 (**Releituras d'A Fazenda Africana: Entre Dois Amores**) apresentando a adaptação fílmica de Sydney Pollack (1985), bem como uma breve biografia do cineasta, seu estilo estético e outras produções. Debruçados sobre os estudos de Tânia Pellegrini (2003), Ismail Xavier (2003) e Andréa Stelzer (2019), levantaremos alguns temas abordados nos textos de Blixen (1937) e Pollack (1985), como narrativas que lidam com a transnacionalidade em diferentes suportes midiáticos. Ressaltando a transferência do **modo de contar** para o **modo performativo de mostrar**, dissertaremos

sobre a abordagem **Intermedial** das obras, mesclando, via de mão dupla, a releitura de Pollack (1985) à escrita de Karen Blixen; e tendo como base em seus múltiplos aspectos, as discussões de Walter Benjamin (1968), Robert Stam (2006), Claus Clüver (2006) e Maria Cristina Ribas (2017).

Na tarefa comparativa, analisaremos algumas cenas do filme *Entre Dois Amores* de Sydney Pollack (1985) correspondentes a trechos do romance de Karen Blixen (1937), na subseção *A Fazenda Africana: da folha ao frame*. No texto literário os trechos selecionados para análise estão situados no capítulo 1: “A fazenda em Ngong” e no capítulo 11: “Um safári em tempo de guerra”. No filme de Pollack (1985), as cenas selecionadas para análise estão presentes no capítulo 1 e 9 do roteiro e versão em DVD, intitulados, respectivamente, “I had a farm in Africa” (Eu tinha uma fazenda na África) e “Supplies for the Baron” (Suprimentos para o Barão).

As cenas iniciais do filme foram selecionadas para evidenciar como a história de Karen Blixen é suplementada desde o começo da transposição fílmica, mostrada por diferentes recursos (montagem e voz em *off*, por exemplo) em contraponto ao texto literário no qual é contada pela narradora em primeira pessoa. Quanto às cenas da missão de Guerra, escolhemo-nas por transporem os relatos de uma viajante em uma jornada lendária, enfatizando o aspecto dinâmico da mídia cinematográfica, bem como o projeto estético de criação de uma protagonista monumentalizada pelo cineasta.

Apoiados nas conceituações de Christian Metz (2014) acerca da significação no cinema, estudaremos alguns aspectos das obras literária e fílmica como **narrativas** em que a adaptação fílmica demanda um olhar sobre o conjunto ou o complexo de elementos (som, figurino, iluminação etc.) que a constitui. Assim, sinalizaremos as estratégias discursivas e estéticas utilizadas por Sydney Pollack na criação do **efeito de real**, baseados nos estudos de Karl Erik Schollhammer (2002). Ademais, evidenciaremos o uso dos elementos sonoros para a construção de efeitos afetivos, com base em Luiz Adelmo Manzano (2014) e Ismail Xavier (2018).

Por fim, transcreveremos trechos do livro e diálogos do filme junto a imagens das respectivas cenas, esperando compreender o tratamento dado ao texto literário na transposição midiática. Nesse sentido, apontaremos alguns dos **efeitos de sentido** produzidos por meio das estratégias discursivas e imagéticas empregadas pelo cineasta, optando por um percurso de leitura que considera a diferença dos suportes em jogo e os diversos objetivos e efeitos significativos do processo de transposição entre mídias, que incide sobre a migração da palavra à tela.

1 NARRATIVA VERBAL E NARRATIVA VISUAL: A CONSTRUÇÃO DO OLHAR DO CINEMA

Na natureza, nunca vemos nada isolado, mas tudo em conexão com alguma outra coisa que está adiante, ao lado, sob e sobre ela.

Goethe

As adaptações fílmicas, segundo Linda Hutcheon (2013), relatam histórias de forma diferente, assim como os contadores: atualizam, simplificam, ampliam, fazem analogias ou críticas. Transpondo elementos de um código para outro, em um processo de **transcodificação**, as adaptações são um processo complexo, que subentende dificuldades linguísticas, culturais, contextuais e intersemióticas (HUTCHEON, 2013, p.29).

Como uma combinação da reinvenção com a revitalização do familiar, consideramos, neste trabalho, a (re)leitura ou **adaptação**, também, como uma forma de **intertexto**. Desse modo, a adaptação como um processo receptivo é compreendida como uma forma de intertextualidade, já que a vivenciamos como palimpsestos que vivem por meio da memória que temos de outras obras.

Nesse processo de transposição de elementos para outros e novos sistemas, utilizamos o conceito de **mídia** como um “meio material de expressão de uma adaptação” (HUTCHEON, 2013, p.61). Na relação entre obras e mídias, a Intermidialidade, ou o estar no “entre-lugar”, equaciona-se como “um jogo com vários valores ou parâmetros em termos de materialidades, formatos ou gêneros e significados” (MULLER, 2010, p.83). Nesse sentido, a materialidade das mídias é um dos componentes centrais do estudo das Intermidialidades que influenciará fortemente o conteúdo produzido.

No cruzamento das fronteiras entre mídias, servir-nos-emos dos estudos de Irina Rajewsky (2012) abordando as adaptações cinematográficas de obras literárias no sentido mais restrito de **Intermedialidade** como **transposição midiática**. Nesse viés, trabalharemos o filme *Entre Dois Amores* (1985) a partir de seu modo de criação e, também, com a transformação de *A Fazenda Africana* (1937) como fonte de um novo produto de mídia, com suporte, objetivos e efeitos específicos, e em diálogo com o literário que os inspirou.

Na transposição midial do texto literário, evidenciaremos os efeitos de sentido das estratégias discursivas e imagéticas empregadas por Pollack (1985) nas especificidades da narrativa fílmica, adotando a acepção de **efeito** como “todo procedimento, um pouco

exagerado, forçado, destinado a produzir uma certa sensação de ordem emocional no espectador” (AUMONT e MARIE, 2003, p.92).

Debruçados sobre os estudos de Robert Stam (2006) acerca da adaptação em uma relação de contágio e não de purismo e fidelidade, a migração dos textos literários para as telas de cinema corresponde a uma etapa de estudo. Dessa forma, esta pesquisa focará no **processo de transposição** entre as mídias (literatura e cinema) em jogo:

No sentido mais restrito de transposição midiática [...] a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de Intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário. (RAJEWSKY, 2012, p.24)

A ênfase no processo permite-nos expandir o foco tradicional dos estudos de adaptação, centrados na especificidade midiática e nos estudos de caso comparativos, de modo a incluir, também, as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contarem, mostrarem ou interagirem com as histórias. (HUTCHEON, 2013, p.47)

Sendo assim, conforme Ribas (2017), em vez de um enfoque no resultado final – ênfase na adaptação –, nosso foco será de ordem processual, na migração, nos modos de tradução e na releitura realizada pelo cineasta e sua produção. De acordo com Claus Clüver (2006), as transposições, além de serem traduções de uma linguagem para outra, podem, também, ser marcadas por seu caráter subversivo, sendo imprescindível no estudo de transformações e adaptações intermediárias, a indagação sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia (meios físicos e técnicos).

Nessa esteira de reflexões, Clüver destaca a necessidade de quebra do estatuto de fidelidade, considerando que as frequentes “questões sobre a fidelidade para com o texto fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original” (CLÜVER, 2006, p.11). Essa percepção não hierárquica das obras literária e fílmica inspira-se no método comparativista (CARVALHAL, 2011; NITRINI, 2015), colhido pela professora Maria Cristina Ribas (RIBAS, 2016) em suas pesquisas, baseado na lógica da complementaridade de Jacques Derrida (1995) ao diálogo entre mídias. Sob a lógica derridiana de suplemento, abordaremos, portanto, a adaptação do texto literário para o cinema como produto resultante de uma transposição midiática que pode ou não exibir referências ao texto de partida. E, por conseguinte, consideramos adaptação como um acréscimo que a obra “fonte” pode receber.

No trabalho de análise fílmica, a teoria da **montagem cinematográfica** (decupagem clássica) será uma concepção importante para o estudo da adaptação a partir do processo de decomposição em planos, cenas e sequências que visam promover no público uma sensação emotiva progressiva. Segundo Xavier (2018),

o que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 2018, p.32)

Dentre as oposições ideológicas entre as escolas de cinema americano (Edwin Porter e David Griffith) e soviético (Lev Kulechov, Sergei Eisenstein, entre outros), estabelecemos maior vínculo à escola soviética, embora nos interessem alguns aspectos relativos à narrativa clássica, estudados pela escola americana. Assim, a montagem em função de **produção de sentido** nos ampara teoricamente por considerar novas temporalidades para a produção de sentidos outros, rompendo com a ideia da escola americana de montagem como **narrativa** (no sentido de sequência linear e temporalidade cronológica). Nesse viés, nossa análise (predominantemente interpretativa) do filme de Pollack utilizará o conceito de montagem como ferramenta para investigar a produção de efeitos de sentido para leitores e espectadores.

Por meio de estratégias discursivas que mesclam narração (sem o rigor de uma ordem cronológica de eventos) e descrição, Karen Blixen confere grande **visualidade** ao seu texto literário por elucidar imagens mentais referentes à realidade representada. Quando transpostas para as telas de cinema, as histórias da baronesa, ganham no suporte distinto, uma **visibilidade** (como imagens oticamente visíveis e não somente imaginadas) que, por sua vez, demanda de seus produtores a utilização de diferentes elementos para a construção dos efeitos de sentido desejados (SCHOLLHAMMER, 2003, p.89). Tendo em vista o diálogo entre todos os diversos elementos que dão continuidade temporal, espacial e emocional à montagem fílmica, observaremos como se dá a criação de impacto emocional e dramático, bem como Sydney Pollack (1985) busca promover o envolvimento emocional e afetivo do público com a história apresentada.

Segundo Vinícius Carvalho (2018), a decupagem “corresponde ao estágio intermediário entre o roteiro e a filmagem propriamente dita” (CARVALHO, 2018, p. 38). Nesse processo de decomposição fílmica, em torno da categorização dos conceitos de plano, cena e sequência, utilizamos as definições do dicionário teórico de Jacques Aumont e Michel

Marie (2003), os estudos de Carlos Gerbase (2012), Ismail Xavier (2018) e, também, os estudos de Vinícius Carvalho (2018).

Na divisão fílmica em partes, chamamos de **plano** cada tomada de cena, ou seja, a extensão de filme compreendida entre dois cortes (é um segmento contínuo de imagem). Os planos, também compreendidos como a distância entre a câmera e o objeto que está sendo filmado, podem ser classificados em abertos (*long shot*)¹, médios (*médium shot*)², primeiro plano ou plano fechado (*close up*)³, plano americano⁴, plano geral (PG)⁵, plano detalhe⁶, *plongée*⁷ e *contra-plongée*⁸ (GERBASE, 2012).

Dentre as diferentes concepções de **cena**, privilegamos o conceito desta como unidade de ação, como um momento facilmente individualizável da história contada. Segundo Metz (1968), em Aumont e Marie (2003), uma cena é uma das “formas possíveis de segmentos (= conjuntos de planos sucessivos) da faixa-imagem, que mostra uma ação unitária e totalmente contínua, sem elipse nem salto de um plano ao plano seguinte – enquanto a sequência mostra uma ação seguida, mas com elipses (AUMONT e MARIE, 2003, p.45). Nesse sentido, adotamos a ideia de cena como uma ação circunscrita a um determinado espaço.

Por conseguinte, Aumont e Marie (2003) definem o conceito de **sequência** como “um momento facilmente isolável da história contada por um filme: um sequenciamento de

¹ *Long shot* ou plano aberto corresponde a uma distância longa da câmera em relação ao objeto ou pessoa filmada, de modo que ela ocupa uma parte pequena do cenário. É um plano de ambientação ao espectador.

² *Medium shot* ou plano médio (PM) corresponde à distância média da câmera em relação ao objeto ou pessoa filmada, de modo que ela ocupe uma parte considerável do ambiente, mas com espaço à sua volta (com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés).

³ *Close-up* ou plano fechado corresponde à distância da câmera bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano que mostra intimidade e expressão.

⁴ Plano americano (PA) corresponde à distância da câmera em que a figura humana é enquadrada do joelho para cima.

⁵ Plano geral (PG) corresponde à distância da câmera com um ângulo visual bem aberto, revelando o cenário à sua frente. No PG, a figura humana ocupa espaço muito reduzido na tela. É um plano de enquadramento utilizado para imagens exteriores ou interiores de grandes proporções.

⁶ Plano detalhe (PD) corresponde a um ângulo de enquadramento em que a câmera enquadra uma parte do rosto ou do corpo (como um olho, uma mão ou um pé, por exemplo). O plano detalhe é muito utilizado, também, para focalizar objetos pequenos (como uma caneta sobre a mesa, um copo ou um anel, por exemplo).

⁷ *Plongée* (palavra francesa que significa “mergulho”) corresponde a um ângulo de enquadramento em que a câmera fica posicionada acima do nível dos olhos, voltada para baixo. O *plongée* é chamado, também, de “câmera alta”.

⁸ *Contra-plongée* (com o sentido de “contra-mergulho”) corresponde a um ângulo de enquadramento em que a câmera fica posicionada abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. O *contra-plongée* é chamado, também, de “câmera baixa”.

acontecimentos, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 268). Assim, em termos de segmentação (METZ, 1964), a sequência define-se “como “sintagma cronológico não alternante com elipses”, ou seja, como um seguimento de planos em que relações temporais de sucessividade diegética são marcadas, o encadeamento” (AUMONT e MARIE, 2003, p.268).

Concluindo as conceituações das etapas de decupagem, compreendemos sequência como um conjunto de cenas (partes dotadas de unidade espaço-temporal) em que cada tomada de cena corresponde a um plano, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que um plano é um segmento contínuo de imagem (Mascelli, 2010 *in* CARVALHO, 2018, p.37).

Assim, afastando-nos dos métodos tradicionais de comparação que se concentram nas semelhanças e diferenças entre as mídias em jogo (literatura e cinema), observaremos, no processo de transposição midiática, como Karen Blixen (1937) faz o leitor imaginar por meio de palavras e como Sydney Pollack (1985) faz o espectador ler por meio de imagens.

Logo, destacaremos como Blixen **conta** sua história, em uma narrativa de alta saturação imagética, e como Pollack **mostra** a história adaptada, provocando efeitos estéticos sensuais afetivos capazes de mobilizar o espectador. Portanto, abordando texto e imagem na dinâmica entre a representação literária e visual, buscaremos compreender a “relação entre o que o texto “faz ver” e o que a imagem “dá a entender”” (SCHOLLHAMMER, 2003, p.87). Nesse sentido, enfatizaremos o caráter de fecundação recíproca entre folha e frame, considerando, também, os limites de cada meio expressivo acerca do que pode ser dito e mostrado em seus respectivos momentos históricos.

1.1 *Entre Dois Amores e sons*

O cinema, mídia constituída por outras diversas, compõe suas narrativas por meio da representação de histórias contadas com muitas linguagens que se suplementam em apenas um canal. Assim, demanda que o público perceba diferentes linguagens (mídias) para obter a mensagem que a história apresentada pretende transmitir. Dentro dessa mídia híbrida, destacamos o papel fundamental desempenhado pelo som (trilha sonora e ruídos) comopotencialidade que abre novas possibilidades interpretativas e uma série de implicações (efeitos) para o conteúdo da história narrada. Segundo Hutcheon (2013), “a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas

no público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais” (HUTCHEON, 2013, p.48).

Nesse viés, em relação ao filme *Entre Dois Amores* (1985), enfatizamos a força dos elementos sonoros (músicas e ruídos) na representação e de seu uso como recurso diferenciado na produção de determinados efeitos no espectador. Portanto, aplicando os termos de Eisenstein (1990), assinalamos que o som, quando incorporado à montagem, colabora para a construção da emoção no espectador. Assim, até mesmo os ruídos contribuem para o desenrolar da ação e trabalham para a operação de um determinado efeito.

A câmera em uma progressão de ações que acompanha o desenvolvimento dramático da narrativa é o eixo da condução do filme que determina os enquadramentos e a decupagem. Nessa mesma perspectiva compreendemos a utilização do som e da música no filme. Em equivalência, imagens e sons ligam-se entre planos não apenas por meio de indicações (de movimento ou enredo, por exemplo), mas de avanços simultâneos de todos os elementos que envolvem a narrativa. Dessa forma, relacionam-se dinamicamente, tanto dentro de um único plano quanto, estruturalmente, em um nível mais amplo.

Assinado pelo compositor e maestro britânico John Barry (1933-2011)⁹, a trilha sonora de *Entre Dois Amores* (1985) foi trabalhada cuidadosamente na montagem e conta com produções musicais exclusivas, além de compositores renomados da música clássica, como Mozart, por exemplo. Utilizando o som como potência para a produção de efeitos sensuais afetivos nos espectadores, Barry comenta em entrevista, sobre a estreita relação entre música e desenrolar narrativo:

I think the opening shot of the train and the shot of Meryl in the back of the train that was like the springboard, because as a composer you look for something like that to lean on. That's where I get my input from. If it had been just a shot of the train I would've been playing the scenery, virtually. But to have that shot of her with so much expression, so much joy and love was a spring board. I had that heart to spring off. And then once it opened up to the rest of the train journey it was playing the beauty of the country through her insight. There was the main melody which gave it the size and a certain kind of yearning in the melody. And then there was a countermelody, like a falling line that was originally played on the violas and then second violins and the violas. Those countermelodies are almost more important than the actual melody. There's a sense of lost. And we don't know that at the beginning of the movie. But as we develop on, that countermelody starts to find its own dramatic level as the story progresses. (BARRY, John. Entrevista I. [Dez, 1985] Entrevistador: Não mencionado. Produção Sydney Pollack. EUA, 1985. A

⁹ O maestro e compositor John Barry também é reconhecido pela composição de várias trilhas sonoras famosas e premiadas, dentre elas, as da série de filmes (de 1962 à 1987) de *James Bond* (1962) para o qual assinou onze trilhas. Dentre outros filmes para os quais Barry compôs a trilha sonora, estão: *Beat Girl*, *King Kong*, *Em Algum Lugar do Passado*, *Dança com Lobos* e *Midnight Cowboy*.

entrevista na íntegra está disponível na versão em DVD do filme *Entre Dois Amores*, no menu “Bônus”. A especificação da versão em DVD utilizada neste trabalho encontra-se disponível nas referências bibliográficas).

Desse modo, John Barry explica a utilização da música para a produção e a potencialização da dramaticidade diegética em associação com as ações da narrativa, promovendo, por exemplo, sensações de ansiedade e perda. Nesse trabalho, sinalizamos que o produtor musical guia, também, algumas cenas em diferentes ritmos ou tons como um fator determinante, sempre associado à ação. Assim, utilizando as palavras de Linda Hutcheon (2013), o diretor/compositor musical cria “a música que reforça as emoções ou provoca as reações do público, conduzindo, assim, nossa interpretação de diferentes personagens [...]. Ademais, Hutcheon (2013) esclarece que “a música que vão escrever precisa ajustar-se especificamente à ação, ao tempo e ao orçamento da produção” (HUTCHEON, 2013, p.119).

Utilizando a música como um elemento narrativo coerente e específico para a obra, a composição original de Barry, adequada à narrativa do filme, fertiliza na adaptação as emoções específicas relativas às situações mostradas, como a música de Mozart para reforçar o efeito de sentido de memórias da baronesa ou a composição *Karen's Journey Starts* (1985) para delinear o início da viagem a céu aberto realizada pela protagonista. Com a especificidade deste projeto musical, o compositor acentua os sentidos dramático, psicológico, informativo e afetivo que a obra transposta pretende delinear. Articulando a força narrativa de cada elemento sonoro às imagens apresentadas, a intervenção musical de Barry ilumina o texto literário transposto, evocando para a história, tanto literária quanto fílmica, uma sensação nostálgica de um tempo passado. Dessa forma, o trabalho do maestro compõe um elemento sensorial potencializador dos efeitos de sentido que Pollack busca construir na obra adaptada.

Na interação entre som e imagem, o conceito de contínuo sonoro desenvolvido por Deleuze (2007) estabelece que cada elemento (fala, som e imagem) não pode ser entendido separadamente, chegando a casos em que o som pode até mesmo sobrepujar a imagem fílmica (MANZANO, 2014, p. 109). Portanto, uma vez dentro do filme, os sons devem ser entendidos em função do conjunto, formando um único componente, ou seja, um “contínuo” sonoro.

Outro recurso sonoro utilizado por Pollack (1985) é a voz em *off*¹⁰ como um preenchimento extracampo e como função de não redundância. Nesse sentido, o filme *Entre Dois Amores* (1985) já inicia acompanhando a voz em *off* da personagem Karen, já idosa,

¹⁰ Segundo Luiz Adeldo Manzano (2014), o chamado som *off* é aquele cuja fonte encontra-se fora de cena, mas é referenciada concretamente nela. Enquanto o som *over* é aquele cuja fonte, apesar de integrada à cena, não apresenta referência material nela (MANZANO, 2014, p. 114).

transportando o espectador aos anos de 1914. Assim, o som extracampo ou voz em *off*, povoa e preenche o não visto com uma presença específica que complementa a imagem visual, sendo fundamental sua interação com os demais sons e imagens. No filme de Pollack (1985), o componente vocal assume destaque por meio da voz em *off* e apresenta ao espectador uma dimensão temporal justaposta: o presente na imagem da jovem baronesa e o passado na sua voz de idosa. Já no texto literário (1937), a narrativa se abre sob narração da narradora-personagem em primeira pessoa, contando histórias do seu passado, sem menção temporal ou informações que possam remeter ao tempo cronológico em que a mesma se encontra. Por meio dessa estratégia discursiva, Blixen transporta sua narrativa para um tempo passado em que memórias “soltas” no tempo da lembrança da narradora corroboram para o caráter memorialístico que a obra busca configurar.

Por fim, reiteramos a utilização performática das músicas no filme *Entre Dois Amores* (1985) como um elemento sonoro suplementar à leitura fílmica, interferindo nesta ou, até mesmo, determinando-a, na medida em que atua no desenvolvimento narrativo. Nesse viés, o projeto sonoro de Barry exprime diretamente a sua participação na emoção das cenas (dando o ritmo e tom) ou no estado emocional da personagem principal, em função dos códigos culturais de tristeza, alegria, emoção ou movimento, por exemplo. Por conseguinte, compreendemos as músicas no filme em estudo não só como um adorno ou preenchimento de fundo, mas como uma mídia superposta às outras e com força significativa em igual proporção.

2 NOMES DE KAREN: A BIOGRAFIA REVISITADA

Todas as dores podem ser suportadas se você as puser numa história
ou contar uma história sobre elas.

*Karen Blixen*¹¹

Sob a ótica da biógrafa Judith Thurman (1982) e informações disponíveis no site oficial do museu dinamarquês *Karen Blixen Museet*, revisitamos brevemente a biografia de Karen Blixen, considerando esses dados, também, como narrativas subjetivas sobre a vida e a obra da baronesa.

Karen Christentze, mais conhecida pelo pseudônimo de Isak Dinesen e chamada de Tanne pela família, nasceu na cidade de Rungstedlund, na Dinamarca, em abril 1885. O pai da dinamarquesa, capitão Wilhelm Dinesen, sofria de sífilis e cometeu suicídio quando a filha tinha apenas dez anos de idade. Viúva e com cinco filhos, a mãe de Karen, Ingeborg Westenholz, manteve-se com o auxílio de familiares, e Tanne e as irmãs estudaram em prestigiadas escolas suíças.

O teatro familiar¹², instituição muito admirada pelas classes abastadas no século XIX, passou a ser, então, ainda na infância, fonte da ambição criadora de Tanne que, com apenas dez anos de idade, passou a escrever peças para a família. Por seu gosto pela literatura e contação de histórias, Karen manteve ao longo de sua vida o hábito da escrita. A peça *A Vingança da Verdade*, destilação da sabedoria dos dezenove anos de Tanne, escrita em 1904, foi publicada em 1926 (na revista dinamarquesa *Tilskueren* (1884-1939)). Contudo, o primeiro livro, intitulado *Sete Contos Góticos*, foi lançado somente em 1934 e sob o pseudônimo de Isak Dinesen.

Aos vinte e nove anos, movida emocionalmente por uma cobrança social por parte da sociedade aristocrata da época, Karen se casou com um primo afastado, o barão sueco Bror

¹¹ ARENT, Isak Dinesen, p.95.

¹² O teatro familiar inspirado no escritor dinamarquês de histórias infantis Hans Christian Andersen (1805-1875) é uma tradição na Dinamarca. O autor, que em vida escreveu peças de teatro, canções patrióticas, contos, histórias, e, principalmente, contos de fadas, pelos quais é mundialmente conhecido, teve uma família muito pobre e não pôde frequentar a escola regularmente. Contudo, gostava muito de ir ao teatro e brincava de atuar. Assim como Karen Blixen, perdeu o pai ainda na infância, aos 11 anos. Pouco tempo depois, começou a trabalhar, passando por diversos empregos. Anos depois, Andersen conseguiu ingressar na Universidade de Copenhague e, em 1835, publicou sua primeira coletânea de histórias infantis. A obra de Christian Andersen inspirou inúmeras peças de dramaturgia, óperas, sinfonias e filmes.

von Blixen-Finecke, em 1914. Após o casamento, a agora, então, baronesa de Blixen-Finecke, foi morar no Quênia com o marido, onde iniciaram uma plantação de café. Porém, o casamento dos Blixen não foi bem sucedido, pois Bror mantinha relações extraconjugais e passava longos períodos afastado de casa, em safáris e campanhas militares.

Entre 1915 e 1916, Karen contraiu sífilis, provavelmente do marido Bror, embora alguns estudiosos acreditem que ela tenha herdado a doença de seu pai. Muito debilitada pela doença, a baronesa voltou à Dinamarca para realizar o tratamento médico, devido às condições precárias do sistema de saúde na África. Posteriormente, Karen retornou em melhores condições físicas à fazenda africana e, em 1921, separou-se do marido. Entretanto, o divórcio dos Blixen só foi efetivado em 1925.

Figura 1 - Karen Blixen no Quênia (1918)



Fonte: Site Karen Blixen Museet

De acordo com a biografia escrita por Thurman (1982), durante a sua estadia na África, na cidade de Nairóbi, Karen Blixen conheceu e se apaixonou por Denys Finch Hatton, um piloto do exército britânico e caçador. Antes mesmo de concluir seu divórcio com o marido Bror Blixen, Karen iniciou um relacionamento com Denys. Em uma relação amorosa intensa e conturbada com o piloto inglês, Karen engravidou duas vezes, contudo, em ambas perdeu os bebês, provavelmente em decorrência da saúde frágil. A relação dos dois terminou em 1931, com a morte de Finch Hatton em um acidente de avião. Concomitantemente, o fracasso da plantação de café e as dificuldades econômicas para manter a fazenda forçaram a baronesa a vender suas terras e retornar à Dinamarca.

O primeiro livro publicado por Karen foi *Sete Narrativas Góticas* (1934) e, somente três anos depois, contando sobre a estadia na África, que a escritora publicou seu segundo livro, que veio a tornar-se sua obra mais conhecida mundialmente: *Den Afrikanske Farm* (*A Fazenda Africana*, no Brasil, ou, *África Minha*, em Portugal). *A Fazenda Africana* (1937), texto de caráter memorialista, foi escrito na Europa após o retorno da baronesa à sua terra natal. Com esta publicação, Karen firmou sua reputação como escritora e, em 1939, devido ao sucesso alcançado com esta obra, recebeu uma premiação dinamarquesa, chamada “Tagea Brandt Rejselegat”, concedida a mulheres que deram uma contribuição significativa à ciência, literatura ou arte. Em 1985, *A Fazenda Africana* recebeu uma adaptação para o cinema intitulada *Out of Africa*, dirigida por Sydney Pollack e amplamente premiada com Oscars.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, Karen escreveu *Contos de Inverno*, publicado em 1942, e o romance *As Vingadoras Angélicas*, sob o pseudônimo de Pierre Andrezel, publicado em 1944. Em 1958, a autora publicou *Anedotas do Destino* (Brasil) ou *Ironias do Destino* (Portugal), que inclui o conto *A festa de Babette*, também transformado em filme em 1987, sob a direção de Gabriel Axel, e *Sombras na Relva*, em 1960. Dentre as obras escritas por Karen, estão também, o conto *A História Imortal* (1958), adaptado para a mídia fílmica em 1968 por Orson Welles (*The Immortal Story*); *Ehrengarda, A Ninfa do Lago* (1988); *Novos Contos de Inverno* (1989) e *As Cariátides* (1989).

A partir de 1950, a saúde de Karen Blixen tornou a debilitá-la. Em 1955, a escritora dinamarquesa teve um terço do estômago retirado devido a uma úlcera. Após esta cirurgia, impossibilitada de se alimentar normalmente, Karen entrou em um processo de má nutrição, falecendo nas propriedades da família na Dinamarca, em 1962, aos 77 anos de idade.

Figura 2 - Karen Blixen e trabalhadores no Quênia



Fonte: Site Brits in Kenya

2.1 Mil em uma história: a Sherazade dinamarquesa

A escrita de Karen Blixen, inspirada em contos da tradição oral, aproxima-se ao estilo romântico do início do século XX. Segundo Hannah Arendt (2008), Blixen declarava ser “uma contadora de histórias e nada mais” (ARENDR, 2008, p.88). De acordo com Thurman (1982), Karen era chamada de “Sherazade dinamarquesa” pela prática de narrar histórias, e a própria escritora fazia referências ao livro *Mil e uma noites* (LADEIRA,1999) em sua obra, como, por exemplo, ao escrever sobre o apreço de Denys Finch-Hatton e dos africanos em contar e ouvir histórias:

[...] preferia antes ouvir do que ler uma história. Assim que chegava na fazenda, ele me perguntava: “– Você tem alguma história para contar? ”. Enquanto ele estava longe, eu me dedicava a inventar histórias. À noite, ele se acomodava, espalhando almofadas diante da lareira, e eu me sentava de pernas cruzadas no chão como a própria Sherazade. Então, concentrado, ele acompanhava uma longa narrativa, do início ao fim. (BLIXEN, 2005, p.252)

Às vezes, para me entreter, elas me contavam histórias no estilo das *Mil e Uma Noites* [...]. (BLIXEN, 2005, p.201)

Assim, as referências à narração oral refletiram no trabalho linguístico de Karen, na criação de narrativas curtas que entretecem seus ouvintes, assim como a lendária rainha

Sherazade, que fascinava o rei ao narrar histórias fantásticas. Por esse aspecto, *As Mil e Uma Noites* pode ser vista como uma grande influência tanto no estilo das narrativas de Blixen quanto no próprio contexto dos dias na fazenda africana, em que a baronesa se dedicava a criação de histórias para contar para seus visitantes.

Anos depois, já em sua residência na Dinamarca, Karen realizou um distanciamento temporal para a publicação das memórias na África, lançando as histórias da fazenda africana após ter se consolidado como escritora (posterior ao lançamento de *Sete Narrativas Góticas*). Dessa forma, *Out of Africa* foi idealizado a partir de muitos episódios que a dinamarquesa contava em jantares para amigos e familiares, transformados em esboços autobiográficos e publicados posteriormente, em 1937. Nessa cronologia, Blixen construiu não só seus projetos literários, mas, também, uma **persona** como **escritora**, sempre associando a sua imagem à prática de contação de histórias.

Acerca do projeto literário de Karen Blixen, destacamos que a produção do livro *A Fazenda Africana* (1937) foi motivada por uma razão diferenciada e não romântica, tendo surgido como uma estratégia da dinamarquesa para ganhar dinheiro e se manter financeiramente, após a falência da fazenda na África. Nesse trabalho, utilizando informações biográficas, a escritora narrativizou a própria vida contando ou ficcionalizando, por exemplo, sobre a sífilis como uma justificativa para escrever suas histórias, bem como narrando sobre seu sofrimento devido à morte de Denys, como se ainda estivessem juntos no período da fatalidade, quando, na verdade, já estavam separados havia dois anos. Desse modo, as histórias narradas no livro não são sequenciais, mas pequenos relatos atemporais. Por sua vez, quando transpostas para a mídia fílmica em *Entre Dois Amores* (1985), as histórias da baronesa são recontadas como uma narrativa linear, configurando a história da tragédia e drama sustentados e narrativizados pela própria Karen Blixen em seu projeto literário.

De acordo com Eneida Maria de Souza (2002), a imagem de escritor é formada, também, por “sua circulação social” e pela “criação de suas redes de sociabilidade” (SOUZA, 2002, p.116). Assim, considerando alguns registros biográficos e relatos de Thurman (1982), destacamos o hábito da baronesa em falar por horas e horas, além de contar suas histórias em programas de rádio, deixando os ouvintes impressionados com sua excelente memória. Baseados ainda em suportes biográficos, Thurman (1982) conta que, nas apresentações públicas, Blixen representava o papel de Isak Dinesen de modo “extremamente consistente e sem dúvida profissional. [...] A coerência, naturalmente

contribuiu para formar sua lenda, pois facilitou a disseminação de suas palavras” (THURMAN, 1982, p.376).

Portanto, por meio de um trabalho de escrita e de contação de histórias, Karen construiu uma persona profissional, consolidando sua imagem como escritora, mas, principalmente, como uma contadora de histórias que as escrevia para serem lidas, conforme declarou em entrevista concedida a Annamarie Cleeman, em 1934:

Um romance [...] desenha e descreve, apresenta motivação psicológica e pode empregar formas de discurso que não se usa no discurso falado. Mas uma história trata do que acontece e do **modo** como acontece. A história é a forma original da literatura [...], histórias são escritas como se fala. Espero também que minhas histórias possam ser verbalizadas, pois para isso foram criadas [...]. (BLIXEN in THURMAN, 1982, p.333)

Nesse sentido, embora uma representante intelectual no meio acadêmico e social, Blixen buscou acentuar mais sua imagem como uma “simples” contadora de histórias e menos como uma representante da cultura escrita. Nesse projeto realizado por meio do trabalho de pesquisadores, jornalistas, acadêmicos, entre outros, a criação, propagação e manutenção da imagem da baronesa foi consolidada a partir de diversas leituras, representações de si e apresentações públicas da dinamarquesa.

2.2 A *Fazenda Africana*

*Equitare, arcumtendere, veritatem dicere.*¹³ (BLIXEN, 2005)

Em 1937, escrevendo sobre sua estadia na África, Karen Blixen publicou *Out of Africa*, sua obra mais conhecida mundialmente (*Den Afrikanske Farm*, na Dinamarca; *Out of Africa*, na América do Norte e Inglaterra; *África Minha*, em Portugal; e *A Fazenda Africana*, no Brasil)¹⁴. Contudo, no Brasil a primeira publicação deste livro foi somente no ano de 1987, pela Editora Civilização Brasileira. *A Fazenda Africana* (1937), como um relato autobiográfico da baronesa, será observada, neste trabalho, não como um registro documental de fatos ou verdade factual e, sim, como uma narrativa na qual voz e vozes se entrelaçam mesclando ficção e confissão.

¹³ “Cavalgar, empunhar o arco, dizer a verdade”. Citação de Heródoto (485 a.C.-425 a.C.), historiador grego do século V a.C., que detalhou as guerras persas, na tradução latina realizada por Tácito (56 d.C.-117d.C.), historiador romano.

¹⁴ Em todas as citações de *A Fazenda Africana* realizadas nesse trabalho de dissertação, utilizaremos a edição de 2005, publicada pela Editora Cosac Naify e devidamente referenciada no capítulo V, onde constam as referências bibliográficas.

Embora *A Fazenda Africana* (1937) tenha tido como ponto de partida a vida amorosa da baronesa europeia, os relatos de Blixen apresentam um caráter mais “etnográfico” do que melodramático. Devido ao aspecto antropológico do texto de Karen, teceremos, nessa seção, algumas observações acerca da escrita de Isak Dinesen (pseudônimo utilizado pela escritora dinamarquesa), comentando alguns aspectos da relação entre a baronesa e os sujeitos nativos.

Em uma obra que apresenta a escrita de si e de Outros, iniciamos esse tópico comentando brevemente as definições autobiografia ou relato autobiográfico, bem como alguns aspectos da escrita de Dinesen, aqui chamada, também, de etnográfica. No terreno arenoso em que se desenrolam as discussões acerca dos conceitos de autobiografia e autoficção, utilizaremos os estudos de Diana Klinger (2012) e Anna Faedrich (2015). Dentre as indefinições e contradições sobre o conceito de autoficção de Serge Doubrovsky (1977), perpassaremos, também, pelos estudos de Philippe Lejeune (1996).

Em Lejeune (1996), a noção de “pacto autobiográfico” passou a estabelecer um “contrato de leitura” entre o autor e o leitor a partir dos princípios de veracidade e de identidade entre autor, narrador e personagem, por meio de indicadores presentes no texto e que determinam seu modo de leitura como “ficcional” ou “referencial”. Embora em um primeiro momento de suas pesquisas Lejeune (1996) considere que a biografia e a autobiografia sejam discursos ligados a pactos referenciais, ou seja, que se submetem a uma prova de verificabilidade (LEJEUNE, 1996, p.36), o autor reconhece posteriormente que o discurso autobiográfico, fundado sobre a memória do sujeito, foge das possibilidades de verificação. Nesse sentido, o teórico considera que o texto autobiográfico admite validade referencial não por uma possibilidade de verificabilidade do narrado no texto, mas da relação que ele instaura com seu receptor.

Reduzindo a força da noção de pacto proposta por Lejeune, Costa Lima ressalta a ambiguidade do estatuto autobiográfico: “porque vive das imagens [...] a autobiografia não pode ser um documento puro” [...] (1986, p. 306). Por esse viés, compreendemos que Karen Blixen, ao citar Heródoto, pode sugerir dizer a verdade sobre sua vida no livro. Entretanto, a partir dos estudos dos teóricos supracitados, entendemos que nenhum pacto definitivo pode ser estabelecido e que, devido ao caráter ambíguo da autobiografia, que nenhuma verdade absoluta deve ser considerada, visto que este tipo de escrita oscila entre a ficção e a realidade.

Considerando o caráter fragmentário e caótico da identidade do autor, sobretudo quando este se utiliza de pseudônimos na escrita, como fazia Karen Blixen, mais conhecida como Isak Dinesen, compreendemos, então, que na autobiografia da autora não se trata da

“reprodução” mais ou menos fiel de um passado, mas de literatura (ARFUCH, 2002). Portanto, na construção de sua obra literária, Blixen utiliza sua memória como estratégia ficcional, impossibilitando-nos de saber exatamente o que é memória ou ficção.

De acordo com Leonor Arfuch (2002), biógrafo, autobiógrafo ou narrador, realizam um processo de **valoração** dos acontecimentos para contar a vida do herói ou personagens narrados. Assim, não trataremos nesta dissertação, de solucionar o problema da impossibilidade de distinção com propriedade entre autobiografia, romance e relato autobiográfico, pois este se desloca para o “espaço autobiográfico”, constituído pelo o que Arfuch (2002) denomina **valor biográfico**. Segundo a autora, neste espaço o leitor pode integrar as diversas focalizações provenientes do registro referencial e ficcional em um sistema compatível de crenças. Por conseguinte, para Arfuch a autobiografia e a ficção se distinguem pelos horizontes de expectativas que geram, pois, ainda que esteja em jogo uma certa referencialidade na ficção, “não é isso o que importa” (ARFUCH, 2002, p.60), pois há na autobiografia “uma coisa a mais”: “esse suplemento de sentido que se espera de toda inscrição narrativa de uma ‘vida real’, remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativas” (ARFUCH, 2002, p.59).

Tratamos *A Fazenda Africana* (1937) como um relato autobiográfico por considerar sua composição a partir de elementos referenciais acerca da vida de Blixen. De acordo com os estudos de Faedrich (2015), “o movimento da autobiografia é da **vida** para o **texto**, e da autoficção, do **texto** para a **vida**. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, geralmente, alguém famoso, “digno de uma biografia” (FAEDRICH, 2015, p.47-48). Portanto, nosso olhar sobre *A Fazenda Africana* (1937) compreende que a autora Isak Dinesen se faz presente no texto não como garantia última da verdade empírica, e sim por meio de um trabalho com a linguagem que brinca com a noção do sujeito real. Nesse sentido, se há alguma verdade a ser constatada no texto de Blixen, esta reside no **efeito de real**¹⁵, assim chamado por Barthes (1988), no qual muitos acontecimentos e elementos narrados pela escritora podem aumentar a verossimilhança interna de seu relato.

Assim, observamos que Karen Blixen se revela no texto, sem a necessidade de o leitor recorrer à extratextualidade para constatar que ela, a autora, narra suas próprias memórias (falíveis por definição), misturando realidade e ficção, por meio de elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, no nível do possível e da verossimilhança.

¹⁵As discussões acerca dos “efeitos de real” serão retomadas no capítulo 3, para melhor abordagem sobre como esses efeitos são trabalhados tanto por Karen Blixen (1937) quanto por Sydney Pollack (1985).

Embora os relatos heróicos da baronesa dinamarquesa suscitem dúvidas sobre sua verificabilidade, estes, entretanto, não escapam à verossimilhança e convencem o leitor de que tudo se passa dentro de uma lógica, mesmo que o narrado não seja verificável.

No que diz respeito à escrita do Outro¹⁶, percebemos o texto de Blixen como uma representação de Outridades que habitam no corpo da fazenda africana, em meio a embates culturais, políticos e históricos. Compreendendo a ideia de representação em um sentido político (delegação) e o artístico (reprodução mimética), observamos que Dinesen articula diferentes formas de tensão que envolve a relação entre a escritora e o Outro. Assim, a escritora-narradora da própria história atua como uma mediadora entre o mundo letrado e o não letrado, registrando conhecimentos que transitam entre as culturas as quais convive.

Retomando a citação desta seção que corresponde à epígrafe citada por Karen Blixen em *A Fazenda Africana* (1937), acrescentamos, então, que o prelúdio da obra pode sugerir ao leitor uma experiência histórica, heroica e/ou literária. Como uma descrição poética acerca do que seria a educação ideal de um nobre persa, especialmente de um rei, escrita por um historiador e transcrita por Blixen, a epígrafe de Heródoto pode nos apontar diferentes caminhos de leitura, conduzindo-nos a uma percepção heroica da obra a ser lida, como sugestão da autora para “Ir adiante, engajar, relatar” ou, também, como um ideal literário, que corresponderia a “Arriscar, experimentar, descrever”. Ademais, o lema também pode aludir à vida da baronesa dinamarquesa, que se aventurou na África, experimentou a vida com os nativos e, nessa estadia adversa, relatou sua experiência como alguém que “aceitou um desafio, participou da vida e tornou a experiência um mito”.

A biografia de Blixen escrita por Judith Thurman (1982), embora não seja “garantia de verdade”, e sim uma leitura sob a ótica da biógrafa, carregada de sua subjetividade acerca da vida e obra da baronesa, serve-nos como suplemento extratextual. Assim, comparando os relatos da dinamarquesa com a obra biográfica de Thurman (1982), evidenciamos essa percepção acerca da escrita de Karen menos como uma verdade literal e mais como uma verdade poética:

Out of Africa não descreve a vida de Karen Blixen na sua fazenda africana como foi realmente, no sentido documentário. A serena perfeição do estilo, a economia do detalhe, a assistência dos deuses, tudo indica que escapamos da força de atração dos problemas práticos para entrar num elemento mais puro que oferece menor resistência ao ideal. [...] O que vemos é a paisagem vista de cima; tempo e ação

¹⁶Ao distinguir a grafia **outro** de **Outro**, pretendemos destacar no segundo modo a abordagem antropológica que se refere a uma construção identitária, dentro de um processo pelo qual um grupo constitui um outro grupo de valores, representações e sentidos. Assim, esse **Outro** enfatizado se trata de uma sociedade e identidades diferentes da narradora que os descreve, realizando um trabalho de linguagem sobre o Outro narrado.

foram tremendamente comprimidos e observados através do telescópio. Assim, quando ela escreve: “Nós plantávamos café na minha fazenda. A terra ficava numa altitude excessiva para o café, e o cultivo era difícil; nunca ficamos ricos com o lucro da fazenda”, estamos, na verdade, lendo sobre dezoito anos de seca, administração falha, lutas, discussões mesquinhas com os acionistas, intrigas com os banqueiros, as terríveis frustrações dos preços internacionais do café e os caprichos da natureza. E para relatar como esses infortúnios a levaram a escrever, diz simplesmente: “Quando os dias eram parados na fazenda...” Esta frase é como uma semente. Contém uma vida inteira de tédio e solidão, as breves visitas e precipitadas partidas do amante. (THURMAN, 1982, p.308)

Dessa forma, realizando um contraponto entre os relatos de Blixen e os comentários de Thurman (1982) a respeito da escrita da autora, orientamo-nos para a compreensão de que *A Fazenda Africana* (1937) não apresenta necessariamente uma ambivalência psicológica ou narrativa com os acontecimentos da vida da autora. Em seu livro, a personagem Karen Blixen monta a cavalo, aprende a atirar, enfrenta riscos em aventuras, vive dificuldades e reconta, simbolicamente, as lições de sua experiência de estadia na África.

A citação de Heródoto utilizada por Blixen pode, ainda, evocar as filosofias das grandes sagas nórdicas, as quais ecoavam o lema de que “é preciso aventurar-se, confrontar a tragédia e torná-la literatura para se tornar imortal”, lembrando-nos, por exemplo, da *Odisseia* de Homero (VIII a.C.). Esse mesmo lema, popularizado por Nietzsche (1844-1900) na obra *Assim falou Zaratustra* (2005), rememora valores morais específicos de culturas, por meio de ilustrações, como, por exemplo, a cultura persa. Na Dinamarca, esse texto de Nietzsche foi promovido pelo crítico Georg Brandes (1842-1927), figura muito admirada por Karen Blixen, assim como o filósofo alemão. Por fim, Nietzsche e o supracitado lema persa são, também, aludidos por Dinesen em *On Mottoes of my Life* (1960): “Eu abaixei um arco Masai e senti em um momento de arrebatamento um parentesco com Ulisses... Nietzsche escreveu: Eu sou simpatizante” (BLIXEN, 1960, p. 14). Considerando que tradicionalmente os Masai caçam com lanças, a autora tem conhecimento de que esses nativos usam arcos para se proteger dos inimigos e para guardar seus rebanhos.

2.3 Escritas d’A *Fazenda Africana*

Segundo Wander Melo Miranda (1992), “parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulsione ou justifique” (MIRANDA, 1992, p. 37).

Nesse sentido, abordamos a narrativa de Dinesen como uma experiência equivalente à sua transformação pessoal na qual a narradora em primeira pessoa apresenta a história de sua

estadia na África, dentre experiências pessoais de adversidades lá vividas: “Nós plantávamos café na minha fazenda. A terra ficava numa altitude excessiva para o café, e o cultivo era difícil; nunca ficamos ricos com o lucro da fazenda” (BLIXEN, 2005, p.20). Por meio de um projeto literário que confere corporeidade à própria experiência da escritora, *A Fazenda Africana* (1937) carrega, também, o registro da existência da baronesa. Em um trabalho transformador que, por sua vez, eternizou Karen Blixen na literatura, o projeto da dinamarquesa pode representar para a mesma, tanto uma jornada heróica e histórica, quanto, também, literária e pessoal.

Expondo vivências que conduzem a mudanças internas de si mesma, a narradora Isak Dinesen prenuncia a escrita de si que apareceria como um sintoma do final de século. Nesse viés, Leonor Arfuch (2002), citada em Klinger (2012), diz que “todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe” (KLINGER, 2016, p.21). Contudo, cada narrativa de si pode se estabelecer de diferentes maneiras, de acordo com o aspecto que queira evidenciar, como, por exemplo, o foco em si mesmo, em alguma autoindagação, ou na restauração da memória coletiva. Para Karen Blixen (1937), a escrita de si entrelaça o foco em si à restauração de suas memórias que envolvem o Outro:

Quanto a mim, já nas minhas primeiras semanas de África, fui tomada por uma enorme afeição pelos nativos. Era um sentimento intenso que abarcava todas as idades e ambos os sexos. A descoberta das raças negras foi, para mim, um esplêndido alargamento de todo o meu mundo. [...] Depois de ter conhecido os nativos, a melodia deles passou a influenciar toda a rotina dos meus dias. (BLIXEN, 2005, p.30)

Apresentando o que Nelson Brissac Peixoto (1988) chamou de “olhar do estrangeiro”, Karen Blixen desenvolveu sua narrativa sobre um lugar onde era estrangeira e capaz de ver aquilo que talvez os próprios nativos não fossem mais capazes de perceber. Blixen contou sobre a cultura, mitologia e hábitos, observando a África e seus habitantes (quicuius, somalis, masais, entre outros) com um olhar de “primeira vez” acerca de uma realidade cultural desfamiliarizada.

Para Foucault (2017), a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas um constituinte do próprio sujeito, performando a noção de indivíduo. Sob tal perspectiva, observamos a atividade de escrita dos acontecimentos cotidianos da baronesa, também, como uma possibilidade de avaliar suas ações, pois nela explicitava tanto suas falhas quanto suas virtudes: “Administrar uma fazenda é um fardo pesado. Os nativos e europeus que dela dependiam preferiam deixar por minha conta os problemas e as preocupações [...]” (BLIXEN, 2005, p.366-367).

Na visão foucaultiana (2017), a relação com o Outro se faz por meio da escrita, pois é com ela que experiências pessoais são eternizadas no papel e, posteriormente, difundidas. Então, em seus textos, a escritora dinamarquesa recuperava e reativava memórias e regras sociais consideradas como verdades a serem seguidas e, nesse exercício de meditação e escrita, transformava a ação dos indivíduos sobre o mundo e a relação consigo mesma. No capítulo intitulado “As mulheres somalis”, localizado na terceira parte do livro (1937), por exemplo, a autora descreve com respeito e admiração a cultura nativa:

A mulher mais velha, a sogra de Farah, era, segundo este, muito conceituada em sua região por causa da excelente educação que proporcionara às filhas. Ali elas eram o espelho da elegância e molde da forma virginal. Na verdade, as três jovens davam prova do mais refinado decoro e dignidade. Nunca conheci damas tão femininas. Seu recato virginal era acentuado pelo estilo de suas roupas. (BLIXEN, 2005, p.198)

Desse modo, *A Fazenda Africana* (1937) apresenta a África e seus nativos entre paisagens, animais do território africano e, também, as histórias nele ouvidas e vividas pela baronesa. Nesse exercício (e ofício) de escrita, Karen Blixen construiu mais do que uma trama amorosa, um material autoral de caráter amplamente antropológico que, dentre as fases de escrita e leitura pode ter atuado, também, como processo de subjetivação e autorreflexão da escritora.

Divulgando determinados aspectos culturais e sociais da cultura africana, por meio de histórias curtas que propõem entretenimento, Blixen construiu um projeto literário tanto estético quanto antropológico, demonstrando a cada nova história (ou capítulo) sua grande fluidez e habilidade em contar e escrever histórias.

2.4 Karen Blixen por Isak Dinesen

Ao longo de sua vida tanto pessoal quanto profissional, Blixen atendeu por vários nomes e apelidos, além de ter utilizado diversos pseudônimos em seus textos literários, como Peter Lawless (inspirado por uma personagem do romance *The Black Arrow*, de Robert Louis Stevenson), Osceola (nome de um chefe guerreiro da tribo norte-americana dos Seminoles da Flórida), Pierre Andrezel, Isak Dinesen, entre outros. Na vida pessoal, Blixen foi chamada, também, de Tanne (por sua família, no período de sua infância), Tania (na África e em seu círculo social), Isak Dinesen (pseudônimo mais conhecido no meio literário) e Pellegrina (nome de uma de suas personagens e que pode representar a última fase de sua vida). Contudo, conferimos destaque ao pseudônimo mais conhecido da

escritora dinamarquesa: Isak (derivado dos nomes hebraicos *Itshak* e *Yitzháq*, significa “aquele que ri”) Dinesen, que conserva o nome do pai e pode representar a manutenção de um vínculo com sua identidade e origens que constituem parte da imagem da escritora, construída pela mesma.

No meio literário, as motivações para a utilização de pseudônimos podem ser as mais diversas, como, por exemplo, uma maneira de distinção entre a figura do autor e do homem privado. Para Gérard Genette (2009), o pseudônimo pode ser um modo de reforçar a autenticidade do autor, contestar sua imagem ou mesmo de estimular a curiosidade do leitor em descobrir a “verdadeira identidade” do autor (GENETTE, 2009, p.39-40), atuando como uma manifestação da potência criativa do escritor a partir dos paratextos onde o pseudônimo aparece. Segundo Genette (2009), o pseudônimo também preserva a imagem do escritor, que pode se expressar livre de julgamentos, além de contribuir para o seu distanciamento do texto.

Tratando-se da Karen Blixen, entre as diferentes motivações possíveis para o uso e escolha de pseudônimos, supomos que a baronesa se utilizava deste recurso, também, como uma estratégia editorial. Nesse sentido, esta prática explicaria a escolha de Blixen por pseudônimos masculinos, corroborando com um mito de autoria que manipula o mercado e pode ter colaborado para a veiculação das múltiplas obras da escritora, em um cenário literário ainda predominantemente masculino.

Para a biógrafa Judith Thurman (1982), o uso do pseudônimo masculino podia representar o desejo de Karen em “conseguir a liberdade masculina” (THURMAN, 1982, p.286), já que podemos encontrar em muitos textos da escritora, situações de desigualdades de gênero, conflitos nas relações entre homens e mulheres, sobretudo, relacionados a casamento, reflexões sobre a identidade feminina, entre outros assuntos muito semelhantes ao contexto social e familiar vivenciados pela escritora.

Independente das respostas que possam justificar o uso de pseudônimos por Karen, evidenciamos que a dinamarquesa se preocupava com sua imagem de escritora, criando, por meio dos pseudônimos, uma diferenciação entre a figura do escritor e sua imagem pessoal, separando o público e o privado. Por outro lado, consideramos o fato de Blixen ter necessitado da ajuda do irmão, Thomas Dinesen, para articular contatos (como a escritora americana Dorothy Canfield Fisher, por exemplo, vizinha do editor Robert Haas, da editora Harrison Smith & Robert Haas) e conseguir a publicação de seu primeiro livro (*Sete Narrativas Góticas*).

Nesse viés, observamos que Karen Blixen adentrou no mercado literário do século XX com um tipo de escrita semelhante à dos escritores românticos de fins do século XIX,

utilizando pseudônimos masculinos, possivelmente, também, como uma estratégia profissional, para maior e melhor inserção no mercado editorial da época, majoritariamente masculino. Dessa forma, por meio da escolha de publicações com pseudônimos, Blixen articulou tanto uma possível vontade de separar o público e o privado, manter lastros da relação com o pai conservando sobrenome dele e, ainda, o desejo de obtenção da mesma liberdade concedida aos homens. Contudo, atualmente, a competência da escritora em contar e escrever histórias é (re)conhecida por meio de seu nome feminino.

2.5 A narradora Isak Dinesen

Na esteira de reflexões acerca da escrita de si na obra da baronesa dinamarquesa, teceremos nesse tópico algumas observações sobre a narradora d'*A Fazenda Africana* (1937), relacionando-a com os tipos de narrador estudados por Walter Benjamin (1986). Quando nos referimos à Karen Blixen por meio de seu pseudônimo Isak Dinesen buscamos ressaltar o trabalho literário da autora, como uma profissional que realizou a atividade da escrita por meio de estratégias discursivas para a construção de narrativas, e não apenas como um passatempo para registros de suas memórias.

Partindo das definições sobre narrador propostas por Benjamin (1986), observamos que nos relatos de Dinesen (1937) as histórias decorrem ao mesmo tempo das vivências e das observações da narradora. Dessa forma, sua narrativa se aproxima de um tipo de narrador tradicional (aquele que transmite uma experiência), mas conflui, ao mesmo tempo, para o perfil dos narradores modernos (observador).

Nessa confluência narrativa, Isak Dinesen se interessa pelo Outro narrado tal como um narrador-jornalista, porém, não como espetáculo a que assiste da plateia, haja visto seu posicionamento de “observação participante” junto aos nativos. Todavia, como um etnógrafo, Dinesen seleciona um espaço local, entra na cultura nativa, aprende a língua local e, depois, escreve e **representa** suas experiências. Assemelhando-se a um etnógrafo e, também, com o tipo de narrador tradicional descrito por Benjamin (1986), a narradora não transmite o puro “em si” observado, mas a experiência trazida de um mundo afastado e culturalmente distante doseu. Tal qual um narrador tradicional, Dinesen pressupõe, ainda, extrair das experiências narradas, alguma sabedoria.

De acordo com Benjamin (1986), o narrador clássico se conecta ao conceito de experiência no sentido de “sabedoria”, “experiência de vida” (em alemão, *Erfahrung*). Enquanto o narrador-etnógrafo estaria ligado ao conceito de experiência como “vivência”

(em alemão, *Erlebnis*), da qual não se extrai nenhuma sabedoria. A partir de tais definições, notamos que é no sentido cruzado, como sabedoria e vivência, que trabalha a narradora d'A *Fazenda Africana* (1937).

No texto de Isak Dinesen, a narradora “etnógrafa” coloca seu relato no lugar de um conhecimento (*Erfahrung*) sobre o Outro e narra sua vivência (*Erlebnis*) subjetiva nas relações com esse Outro. Contudo, no cruzamento das duas perspectivas narrativas, a escrita sobre o Outro levanta, ao mesmo tempo, dúvidas em relação a esse sujeito quefala. Por esse aspecto, encontramos um viés “auto-etnográfico” nos relatos da dinamarquesa, já que a narração em primeira pessoa insere em primeiro plano, também, as diferenças culturais “entre nós e os Outros” por ela descritos.

Assim, a narrativa de Dinesen pode ser circunscrita como uma versão autorizada do mundo de um Outro, composta por uma escritora individual cuja exposição de si mesma (como personagem) é concomitante à inserção da autoridade dada pela experiência. Nesse sentido, observamos a narradora Isak Dinesen como **uma construção** da narrativa sobre o interstício do relato de si e o sobre o Outro. Portanto, o texto de Dinesen se apresenta como um espaço de representação de subjetividades que falam a partir de lugares heterogêneos. Na relação entre relato autobiográfico e etnografia e na tensão entre a linguagem da cultura colonizadora e a cultura colonizada, *A Fazenda Africana* (1937) compõe, também, uma narrativa de fronteiras socioeconômicas e culturais, entre a ficção e o real.

Dessa forma, quando Isak Dinesen escreve: “Contei essa história para muitas pessoas e nenhuma delas acreditou no que eu dizia. Não obstante, é verdadeira e meus auxiliares podem confirmar o que eu disse” (BLIXEN, 2005, p.275), compreendemos que seu modo de narrar conflui para a construção da persona da escritora e para o projeto literário desta n'A *Fazenda Africana* (1937), como uma obra escrita por uma contadora de histórias. Por conseguinte, entrelaçando vivências e experiências, conforme discussões sobre o narrador benjaminiano, o projeto literário de *Out of Africa* estabelece um jogo entre verdade, ficção, memória pessoal da escritora e memória coletiva no espaço intermediário entre o centro e as margens.

3 RELEITURAS D' A FAZENDA AFRICANA: ENTRE DOIS AMORES

O fator fundamental responsável pelo sucesso americano é o ritmo da sua montagem, enquanto que a característica básica dos europeus é a lentidão com que as imagens se sucedem. Além disso, outro fator evidente é a compatibilidade existente entre a montagem americana e o tipo de ficção desenvolvido em seus filmes – perseguições, lutas corporais, cavalgadas, dentro de filmes de aventura, onde movimento e ação são os ingredientes básicos.

Ismail Xavier

O filme *Entre Dois Amores* (*Out of Africa*, 1985)¹⁷, dirigido por Sydney Pollack e roteirizado por Kurt Luedtke¹⁸, foi inspirado no livro *A Fazenda Africana*, da dinamarquesa Karen Blixen. Iniciando com uma paisagem ao pôr-do-sol, uma silhueta e a imagem da idosa Blixen (interpretada por Meryl Streep), a narrativa fílmica guarda para o final, assim como a escritora Isak Dinesen, a história do romance desta com o aventureiro inglês Denys Finch Hatton (interpretado por Robert Redford).

A obra fílmica recua no tempo para o ano de 1914, na Dinamarca, durante uma confraternização de amigos em meio a uma caçada. Entre os convidados do evento estão a jovem Karen, filha de uma rica família local e os irmãos gêmeos Hans e Bror von Blixen-Finecke (interpretados por Klaus Maria Brandauer), primos de Karen e barões mulherengos que desperdiçaram o patrimônio familiar e viviam do prestígio do nome da família aristocrata.

¹⁷ Em 1986, *Out of Africa* recebeu os prêmios do **Oscar** de melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro, melhor fotografia, melhor direção de arte, melhor som e melhor trilha sonora. Foi indicado ao prêmio de melhor atriz (Meryl Strip), melhor ator coadjuvante (Klaus Maria Brandauer), melhor figurino e melhor edição. Recebeu, também, o prêmio **Globo de Ouro** como melhor filme (categoria drama), melhor ator coadjuvante e melhor trilha sonora. Foi indicado nesta premiação nas categorias melhor diretor, melhor ator e melhor roteiro. Recebeu o prêmio **Bafta** (British Academy of Film and Television Arts) como melhor roteiro adaptado, melhor fotografia e melhor som. Também foi indicado nas categorias melhor atriz, melhor ator coadjuvante, melhor figurino e melhor trilha sonora. Todas estas premiações e fama, por um lado, dão reconhecimento a potência do filme e ao texto de Blixen, contudo, são por outro lado, marcas de mercado e do estabelecimento de valor. Assim, é importante ressaltar o quanto a literatura vem sendo, ao longo dos tempos, valorizada ou não a partir dessa ambiguidade (valor mercadológico e/ou ideológico) que em geral envolve a produção artístico-cultural.

¹⁸ O roteirista americano Kurt Luedtke (nascido em 1939) é mais conhecido por ter escrito o roteiro de *Out of Africa* (1985), pelo qual ganhou o **Oscar** de melhor roteiro adaptado. Luedtke escreveu, também, o roteiro dos filmes *Ausência de Malícia* (1981) (indicado ao Oscar de melhor roteiro original) e *Destinos Cruzados* (1999), ambos dirigidos por Sydney Pollack.

Depois de ter sido amante de Hans, Karen se sentia condenada à solteirice e aos piores julgamentos da sociedade aristocrata patriarcal da época. Motivada por essa pressão psicológica, ela propôs ao outro irmão, seu amigo e também primo, Bror, um casamento por conveniência: dinheiro em troca do título de baronesa. Nesse sentido, como uma das assinantes desse pacto contratual, Karen já demonstrava seu posicionamento diferenciado em relação às mulheres de sua época, apresentando-se como uma que pretendia ser dona de seu destino e implicações decorrentes.

Diante do estímulo à imigração pelas metrópoles colonialistas europeias, o casal foi, então, viver no Quênia, colônia inglesa no continente africano, onde compram uma fazenda. Na África, enquanto o marido se dedicava à caça e às mulheres, a baronesa Karen von Blixen-Finecke teve que assumir o comando da propriedade. Dentre as surpresas que o casamento reservou para Karen, a primeira delas foi o não cumprimento do combinado por parte de Bror, em relação ao sustento da fazenda. Em vez de criação de gado leiteiro, Bror decidiu plantar café, investimento de longo prazo e arriscado para a terra e o clima locais, como confirmou o feitor da fazenda, senhor Belknap (interpretado por Shane Rimmer).

Além de administrar a fazenda, Karen também transformou a velha casa em um requintado e aconchegante ambiente ao estilo europeu com tapetes, estofados, pratarias, cristais e porcelanas. Ao mesmo tempo, negociou a convivência pacífica e a colaboração dos nativos quicuius, cujas terras ficaram contidas nos limites da fazenda. Nesse processo, teve como grande aliado Farah (interpretado por Malick Bowens), seu mordomo e intérprete.

Apartada dos compromissos sociais com os nobres colonialistas que administravam o país, Karen procurou se aproximar de Bror e alimentou planos de ter filhos. Embora o casamento fosse de fachada, o casal acabou por se relacionar amorosamente, mesmo nos momentos raros em que Bror passou pela fazenda. Em uma rotina solitária, Karen recebia visitas esporadicamente, dentre as quais a de: Felicity, jovem inglesa à procura de conselhos amorosos (interpretada por Suzanna Hamilton); Berkeley Cole (interpretado por Michael Kitchen), um negociante de marfim e seu amigo e parceiro de safaris, o aventureiro Denys Finch Hatton.

Logo na primeira visita, após salvar a anfitriã do ataque de uma leoa, Denys, em busca de entretenimento para o jantar, pediu a Karen que lhe contasse uma história e descobriu que esse era um dos principais talentos da baronesa. Na manhã seguinte, ele lhe explicou que era uma tradição local pagar os contadores de história e a presenteou com uma

caneta de ouro. Ela, porém, julgou o presente valioso demais, mas acabou aceitando, devido à insistência dele: “Escreva suas histórias¹⁹” (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:34:21).

Figura 3 - “Escreva suas histórias”



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cena: 00:35:23 min.

No contexto histórico da narrativa fílmica, a Primeira Guerra Mundial levou os ingleses e demais imigrantes, entre eles Bror, a lutar contra os alemães na África. Enquanto isso, Karen teve que enfrentar uma batalha contra a sífilis, contraída do marido infiel. Obrigada a voltar à Dinamarca para buscar tratamento adequado, Blixen se despediu temporariamente da África com cinquenta por cento de chance de cura.

Com o final da Guerra e o reestabelecimento de Karen, a dinamarquesa retornou ao Quênia. Impossibilitada de ter filhos e diante da evidência de traições do marido Bror, a baronesa pediu que o marido deixasse a fazenda. Ainda mais solitária do que antes, Karen passou a se ocupar dando aulas de inglês para as crianças da tribo e se dedicou avidamente à gestão da propriedade. Durante esse período, a protagonista recebeu um convite de Denys para um safári, a nova ocupação do aventureiro. Na companhia dele, além de conhecer mais

¹⁹ Em todas as citações do filme *Entre Dois Amores* realizadas nesse trabalho de dissertação, utilizaremos a versão em DVD de 2008, comercializada pela Editora Abril para a Coleção Cinemateca Veja, devidamente referenciada nas referências bibliográficas.

belezas do continente africano, Karen descobriu a afinidade de ideias e o amor pelo até então amigo.

Após a viagem, Karen e Denys se tornaram amantes. Entre um safári e outro, Denys passava alguns dias na fazenda, até que decidiu se desfazer do quarto que alugava na sede do *Muthaiga Country Club*, em Nairóbi, e propôs a Karen que guardasse seus poucos pertences com ela. Nas longas ausências de Denys, Karen se dedicou à plantação de café, aos quicuius e à criação de histórias para contá-lo. A cada retorno do amado, o casal se isolava do mundo e de questões burocráticas da fazenda, vivendo dias de paixão e devaneio, como, por exemplo, o dia do emblemático passeio de avião. Mal aprendera a pilotar, Denys levou Karen para sobrevoar as amadas savanas africanas.

Com o tempo, Karen se ressentiu das constantes despedidas e necessidade de viagens de Denys. Quando Bror, querendo se casar novamente com outra mulher, pediu o divórcio a Karen, esta passou a cobrar de Denys uma relação mais estável. Contudo, entre cobranças e recusas, o casal de amigos-amantes se separou.

Após um incêndio que destruiu toda a colheita de café, Karen, que já estava endividada, perdeu a fazenda. Diante de tantos acontecimentos negativos, ainda sofreu com a morte de Denys, em um acidente de avião. Depois de quase vinte anos, a baronesa teve que voltar para a Dinamarca. Antes, porém, empreendeu uma cruzada com as autoridades locais para conseguir uma reserva para os quicuius, além de vender todo o mobiliário da casa.

Assim se encerra a narrativa cinematográfica de Pollack, junto ao findar da estadia de Blixen no continente africano. Entre histórias, lágrimas e sorrisos, as histórias da baronesa tiveram para si outro fim, publicadas a partir de 1934 (*Sete Contos Góticos*) e colocando-a entre os grandes nomes da literatura do século XX.

3.1 Sydney Pollack: um diretor de atores e números

Segundo informações do site *Internet Movie Database* (IMDb) em 2019, Sydney Irwin Pollack nasceu em julho de 1934 em Lafayette, Indiana (EUA). Filho de imigrantes judeus, a mãe Rebecca Miller era dona de casa e o pai, David Pollack, foi boxeador profissional e se tornou farmacêutico. Seus pais se divorciaram quando ele ainda era jovem e a mãe, alcoólatra, morreu aos 37 anos, quando Sydney tinha 16 anos. O pai, sem recursos financeiros para colocar o filho na faculdade de medicina ou odontologia como desejava, abriu caminho para que ele fosse para Nova York estudar interpretação na prestigiada *The Neighborhood Playhouse School of Theater*, onde estudou atuação com Sanford Meisner de 1952 a 1954.

Sydney Pollack ainda serviu dois anos no exército e depois voltou para o bairro Playhouse, onde ensinou atuação. Como professor de interpretação, bancou seus primeiros anos de profissão e, em 1958, casou-se com uma ex-aluna, Claire Griswold, com que teve três filhos.

Como ator e produtor, Pollack participou de mais de 40 produções no cinema e na televisão. No final dos anos 1950, já atuava no teatro e na televisão, em que trabalhou com Jhon Frankenheimer, diretor que o contratou para treinar os atores mirins de *Juventude Selvagem* (*The Young Savages*, 1961). Frankenheimer apresentou Pollack ao ator Burt Lancaster, que sugeriu a passagem de Pollack para trás das câmeras, indicando-o ao famoso produtor Lew Wasserman. Assim, o cineasta começou sua carreira como ator nos palcos e depois seguiu como diretor de televisão, recebendo, pouco tempo depois, as primeiras indicações à premiação do Emmy.

Nos cinemas, Pollack estreou como ator em *Obsessão de Matar* (1962), onde conheceu o ator Robert Redford, com quem estabeleceu uma grande amizade ao longo da vida. Pollack e Redford trabalharam juntos em mais seis filmes ao longo dos anos, sendo o filme *Entre Dois Amores* (*Out of Africa*, 1985), estrelado por Robert Redford e Meryl Streep, o maior sucesso dessa parceria. *Entre Dois Amores* (*Out of Africa*, 1985) ganhou onze indicações ao Oscar e teve sete vitórias, incluindo dois Oscars para Pollack: um para melhor direção e um para melhor filme.

Ao longo de quarenta anos de cinema, Sydney Pollack acompanhou a evolução da indústria de Hollywood e foi extremamente bem sucedido na carreira. Como diretor realizou dez programas de televisão e vinte e um longas-metragens (que receberam quarenta e oito indicações ao Oscar e onze estatuetas) com os quais trabalhou diferentes gêneros narrativos e várias épocas da história.

No cinema, a estreia de Pollack como diretor foi com o drama *Uma vida de Suspense* (*The Slender Thread*, 1965). Em 1969, o diretor lançou o filme *A Noite dos Desesperados* (*The Shoot Horses, Don't They?*, 1969), que tinha a Grande Depressão dos anos 1930 como pano de fundo do drama. Em 1973, a caça às bruxas anticomunistas serviu de mote para o drama romântico *Nosso Amor de Ontem* (*The Way We Were*, 1973). Já na trama de faroeste *Mais Forte que a Vingança* (*Jeremiah Johnson*, 1972), Pollack falava de ecologia. No suspense de espionagem *Três Dias de Condor* (*Three Days of the Condor*, 1975), Pollack abordou a Guerra Fria e, em 1981, criticou o poder da imprensa em *Ausência de Malícia* (*Absence of Malice*, 1981). Dentre os diferentes temas e gêneros em que Pollack trabalhou, estão, também, o feminismo, sutilmente tratado na comédia *Tootsie* (*Tootsie*, 1982), a

narrativa fílmica inspirada na obra de Karen Blixen, *Entre Dois Amores* (*Out of Africa*, 1985) e *A Intérprete* (*The Interpreter*, 2005), filme em que fala sobre globalização.

Em 1985 Pollack fundou a Mirage Entertainment (na qual contou com a parceria de Anthony Minghella), responsável por 47 produções de cinema e televisão, entre elas *Susie e os Baker Boys* (*The Fabulous Baker Boys*, 1989), *Voltar a Morrer* (*Dead Again*, 1991), *Razão e Sensibilidade* (*Sense and Sensibility*, 1995), *Iris* (1999) e *Cold Mountain* (2003).

Sob a direção de Sydney Pollack, atrizes e atores (Jane Fonda, Barbra Streisand, Gig Young, Susannah York, Paul Newman, Melinda Dillon, Teri Garr, Klaus Maria Brandauer, Meryl Streep, Dustin Hoffman, Jessica Lange e Holly Hunter) tiveram suas performances indicadas ao Oscar. Em 2007 o diretor iria produzir e dirigir para a emissora de TV HBO, um projeto sobre a eleição presidencial de 2000 e a recontagem dos votos no estado da Flórida, estrelado por Kevin Spacey. Entretanto, Pollack passou a direção para Jay Roach. O cineasta faleceu em maio de 2008, aos 73 anos, em sua casa no distrito de Los Angeles, Califórnia, deixando Claire, com quem estava casado havia cinquenta anos, e duas filhas. Além da família, Pollack deixou na memória do cinema americano, um legado de sucesso entre muitas produções, atuações, direções²⁰, premiações e milhões²¹ para a indústria cinematográfica.

3.2 Entre A Fazenda Africana e... Dois Amores

Segundo Andréa Stelzer (2019), a indústria cinematográfica produziu um grande número de filmes, dos anos de 1980 a 2000, que lidam com movimentos transnacionais e

²⁰ Filmografia: Sydney Pollack trabalhou como **diretor** em: *The Slender Thread* (1965); *This Property Is Condemned* (1966); *The Scalphunters* (1968); *The Swimmer* (1968); *Castle Keep* (1969); *They Shoot Horses, Don't They?* (1969); *Jeremiah Johnson* (1972); *The Way We Were* (1973); *Three Days of the Condor* (1975); *The Yakuza* (1975), também produtor; *Bobby Deerfield* (1977), também produtor; *The Electric Horseman* (1979), também ator; *Absence of Malice* (1981), também produtor; *Tootsie* (1982), também produtor e ator; *Out of Africa* (1985), também produtor; *Havana* (1990), também produtor; *The Firm* (1993), também produtor; *Sabrina* (1995), também produtor; *Random Hearts* (1999); *Sketches of Frank Gehry* (2005); *The Interpreter* (2005), também produtor e ator. Como **produtor**, Pollack fez: *War Hunt* (1962); *Honeysuckle Rose* (1980); *Tootsie* (1982); *The Fabulous Baker Boys* (1989); *Presumed Innocent* (1990); *The Player* (1992); *Sense and Sensibility* (1995); *Sliding Doors* (1998); *The Talented Mr. Ripley* (1999); *Iris* (2001); *The Quiet American* (2002); *Cold Mountain* (2003); *Breaking and Entering* (2006); *Michael Clayton* (2007). E como **ator**, Pollack participou de: *Husbands and Wives* (1992); *A Civil Action* (1998); *Eyes Wide Shut* (1999); *Will & Grace* (2000); *Changing Lanes* (2002); *One Six Right* (2005) como ele mesmo; *The Interpreter* (2005); *Avenue Montaigne* (2006); *The Sopranos* (2007); *Michael Clayton* (2007); *Entourage* (2007) como ele mesmo e *Made of Honor* (2008).

²¹ Dentre a grande movimentação financeira que Pollack promoveu na indústria do cinema americano, citamos alguns valores do filme de maior projeção internacional: *Entre Dois Amores* (*Out of Africa*, 1985). Nesta produção, as despesas somaram o valor de \$ 31.000.000 de dólares. Só nos Estados Unidos, no fim de semana de estreia do filme (22 de dezembro de 1985), a bilheteria arrecadou \$ 3.637.290. Durante o período em que permaneceu nos cinemas, *Out of Africa* contabilizou a arrecadação bruta de \$ 87.100.000 milhões de dólares, somente nos Estados Unidos.

personagens migrantes, comuns, também, no cinema de língua portuguesa. Seguindo esse movimento mercadológico cinematográfico que visa, sobretudo, produzir lucro para seus realizadores e/ou países, a estratégia intermedial utilizada por muitos produtores é a adaptação literária, ou seja, “uma obra que declara abertamente sua relação com outra(s) obra(s)” (HUTCHEON, 2013, p.27).

O termo intermídia, cunhado na década de 1960 pelo teórico inglês das artes visuais e literatura, Dick Higgins (1938-1998), compreende as obras de arte constituídas na interseção entre duas ou mais mídias, criando, assim, novos discursos expressivos a partir dessa fusão. Abordado, também, por Júlio Plaza na década de 1980, o conceito intermediário configura-se como um produto, discurso, estratégia ou obra desenvolvida na hibridização entre formas artísticas e suportes. No estudo das Intermidialidades, além dos meios digitais, a literatura, a música e as artes em geral, em seus diferentes suportes, são também mídias. Desse modo, consideramos, nesse trabalho, intermídia como essa inter-relação entre diferentes formas artísticas ou midiáticas que compõem novos significados estéticos em um mesmo projeto, como é o caso das adaptações fílmicas em sua relação com literatura, música, entre outras artes. Assim, o conceito de Intermidialidade nos conduzirá a um olhar mais abrangente sobre a adaptação fílmica em seu caráter híbrido e multimodal, deslocando a literatura como ponto de referência dominante e observando a linguagem visual em suas conexões, associações e justaposições.

De acordo com Linda Hutcheon (2013, p.44), as motivações para a produção de filmes que adaptam obras literárias para as telas de cinema podem envolver uma gama de razões. Seja na tentativa de suplantando a autoridade cultural canônica da obra literária; prestar uma homenagem ou tributo ao autor; realizar uma crítica social ou cultural, ou, superar economicamente o sucesso da obra que se inspirou, não nos cabe uma definição. Entretanto, nossa percepção é a de que Pollack, produtor e diretor já prestigiado nos anos 1980, seguiu a demanda temática mercadológica do cinema da época, dirigindo um filme que adaptou uma obra literária que já envolvia o contexto transnacional com uma narradora-personagem migrante.

A *Fazenda Africana* (1937), narrativa contextualizada sob pano de fundo histórico de Guerra e colonização, mostra, também, parte do movimento indigenista dos colonizadores ingleses na África, dentre as histórias vividas pela baronesa Blixen no Quênia. Reforçando um determinado contexto da época, Karen Blixen apresenta eufemisticamente a colonização por meio das histórias de convivência harmoniosa entre europeus e africanos, em que a Europa aparece como nação civilizadora e humanitária.

Nesse contexto, o livro de Blixen apresenta cinco capítulos principais (ou partes) com subdivisões que narram tanto histórias sobre a vida na fazenda, seus visitantes e funcionários, quanto às aventuras vividas no território africano e o relacionamento amoroso com Denys.

Figura 4 - Capas dos livros: *A Fazenda Africana* na Dinamarca (1937) e *Out of Africa* (1937) em Londres e nos Estados Unidos (1937)



Fonte: Site Karen Blixen Museet

Quando adaptada para o cinema por Sydney Pollack, o diretor, seguindo o fluxo comercial de interesse público pelo consumo de histórias transnacionais e migrantes, na transferência do **modo de contar** para o **modo performativo de mostrar**, apresenta em seu filme, também, o contexto de atividades indigenistas promovido pelos ingleses na África. Mostrando visualmente as diferenças entre raças, culturas, gêneros e religiões, por exemplo, Pollack (1985) somou à dramaturgia elementos físicos e cinematográficos (figurinos, maquiagens, arquiteturas, cenários etc.) para recontar ao público contemporâneo, embora esse não seja o tema central de seu filme, como a cultura europeia adentrou e se tornou (forçada e violentamente) “comum” ao povo africano.

No viés das narrativas que promovem a transnacionalidade, *Entre Dois Amores* (1985) narra, então, a história de uma mulher excepcional conforme ideário branco/europeu/norte-americano, trabalhando com o imaginário colonial existente acerca da Europa e África. Entrelaçando romance, etnografia, aventura e literatura (por meio dos textos de Karen Blixen), o filme de Pollack revela, também, a construção de uma ficção em termos de colonialismo, por meio da estratégia intermidial que propõe puro entretenimento.

Seguindo a perspectiva mercadológica da época, Pollack desenvolve uma narrativa colonial produzida em pleno século XX, situando a primeira parte do filme na Dinamarca e a

segunda na fazenda africana, localizada no Quênia. Com muitos planos de ambientação do território africano, o espectador é apresentado a um passado colonial por meio de uma narradora-personagem desbravadora, cordial e que tem sua história mostrada (pelo cineasta) romanticamente. Por conseguinte, a segunda parte do filme segue para um tema central na história da mídia audiovisual: a história de amor romântico e muitas vezes fatal em filmes de Hollywood, ambientados na selva africana.

Figuras 5 - Capas da versão em DVD (2005) do filme *Out of Africa* (Estados Unidos) e *Entre Dois Amores* (Brasil), inspiradas no pôster de divulgação do filme para os cinemas, em 1985



Fonte: Site IMDB

Por meio de elementos estilísticos do documentário etnográfico (vestuário, ou, o trabalho com nativos africanos para a representação do povo local, por exemplo) e da fotografia colonial (figurinos e cenários), a relação entre ingleses e nativos da fazenda é, também, romantizada ao estilo colonial. Enfatizando a materialidade da mídia fílmica (suas imagens e sons) por meio de uma superprodução realizada nos Estados Unidos e filmada em diversas localidades²², a união dos elementos cinematográficos e da história de amor

²² Dentre os locais de filmagem de *Entre Dois Amores* (1985) estão a Reserva Nacional do Jogo de *Shabá*, no Quênia; Inglaterra (Reino Unido); *Shepperton Studios* e *Shepperton Surrey*, na Inglaterra (Reino Unido); *Castle Rising*, Norfolk, na Inglaterra (Reino Unido).

desenvolvida na segunda parte do filme corrobora para a construção de um efeito de nostalgia utópica e fictícia do cinema dominante e da fotografia colonial.

Nesse sentido, a história (literária e fílmica) de maternalismo de Karen Blixen em relação aos funcionários da fazenda e de sua vida impactante na África, entremeada por amor, solidão, problemas de saúde e finanças, corrobora para a construção da imagem de uma heroína europeia e, por sua vez, não mencionam a manutenção das relações de hierarquia, dominação, exploração e poder (neo)coloniais. Assim, no plano de fundo da ficção fílmica, o cineasta evita mostrar tensões ou as suprime, reescrevendo eufemisticamente a história colonial, assim como fez Karen Blixen em seu livro.

De acordo com Ismail Xavier (2003), em *Literatura, cinema e televisão*, com a encenação da palavra escrita, um livro e um filme são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função dos diferentes recursos que os compõem. Para Xavier (2003), no processo de reescritura da palavra escrita para a palavra a ser encenada, o cineasta possui o direito à livre interpretação da narrativa escrita.

Sob tal perspectiva, dentre outras leituras de Karen Blixen a serem estudadas posteriormente, sinalizamos que todo texto de *A Fazenda Africana* (1937), contado no livro pela narradora-personagem em primeira pessoa e entremeado por adições de diálogos entre as personagens, quando recontadas no filme de Pollack (1985), ganham voz, além de uma narração em *voz off*²³ da escritora. A mudança de “vozes narrativas” na transposição do texto literário para a mídia fílmica ocorre na passagem do modo **contar** para o modo **mostrar**, conforme explica o romancista e crítico literário David Lodge (1993):

Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para a fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis. (LODGE, 1993, p.196)

Do contar para o mostrar, Pollack reconta a história de Blixen, mostrando uma imigrante aventureira que vive uma história de amor (e adúltera) em um país africano. Desse modo, compreendemos que o cineasta propõe uma outra forma de ler ou entender a supracitada obra de Dinesen (1937). Acompanhando um flashback, a voz em *off* da personagem Karen, já idosa, transporta o espectador ao ano 1914 e comenta, do seu ponto de vista, alguns eventos narrados até o final do filme.

²³ Na linguagem audiovisual da televisão e do cinema, voz em *off* é uma voz exterior à cena, que comenta ou narra acontecimentos.

Aproveitando o crescente interesse do público de cinema por relatos autobiográficos na dramaturgia, o filme de Pollack (1985) ficcionaliza a vida e obra de Blixen (também ficcional, já que literária e aportada sob o estatuto falível da memória e subjetividades) refletindo diferentes formas de contar uma história. Em outra perspectiva midiática, compreendendo mídia como meio (mediação) ou suporte, Pollack (1985) rearranja as histórias contadas pela baronesa, transportando-as do dizível para o visível.

Ao estudar o filme sob a perspectiva da **Intermedialidade** (as citações literárias, do filme etnográfico e de Hollywood, as referências, a música clássica²⁴ – com destaque para a trilha sonora amplamente premiada²⁵ –, bem como a iconografia da fotografia colonial), além da transnacionalidade (que revela um projeto estético de ficcionalização das relações coloniais entre Europa e África e de um imaginário mitificado para sustentá-la), evidenciamos a forte participação da mídia fílmica no reforço a um contexto histórico de época. Nessa perspectiva, compreendemos o estudo intermedial como a ferramenta analítica de melhor visualização de projetos literários e estéticos que, por sua vez, podem ou não atuar em conformidade com a prática mercadológica do período cronológico em que foram produzidos.

Relato autobiográfico e filme, mesmo distanciados no tempo, com as diferentes perspectivas e objetivos entre escritora e cineasta, estabelecem um produtivo diálogo suplementar, independente de possíveis semelhanças ou diferenças que possam apresentar, mas que atualizam e mantêm viva a obra da dinamarquesa.

O filme em sua perspectiva transnacional mostra aspectos cômicos nos encontros coloniais puramente para entretenimento (sem estimular reflexão). Assim, Pollack (1985) desenvolve uma estética arrojada que dignifica os imigrantes e colonizadores europeus e, também, monumentalizando e mitificando a figura de Karen e da colonização inglesa.

²⁴ A trilha sonora de *Out of Africa*, produzida pelo compositor e maestro britânico John Barry, conta com produções musicais criadas exclusivamente para o filme. No álbum *Out Of Africa (Original Motion Picture Soundtracks)* (1985) as dezoito músicas assinadas por Barry contam com o trabalho dos músicos Joel McNeely (arranjador e produtor musical), Jack Brymer (clarinetista) e da *Royal Scottish National Orchestra* (Orquestra Nacional Real Escocesa). Dentre as composições de Barry estão: *I Had a Farm, Alone On the Farm, Karen and Denys, Have You Got a Story for Me, I'm Better at Hello, Mozart: Clarinet Concerto in A major, K622 (Adagio), Karen's Journey Stars, Karen's Journey Ends, Karen's Return From Border, Karen Builds A School, Harvest, Safari, Flight Over Africa, Beach At Night, You'll Keep Me Then, If I Knew A Son Of Africa, You Are Karen M'Sabu, Out Of Africa (End Credits)*. O álbum *Out Of Africa (Original Motion Picture Soundtracks)* (1985) está disponível no aplicativo *Spotify*, cujas referências estão disponíveis nas referências bibliográficas desta dissertação.

²⁵ Em 1986, *Out of Africa* recebeu os prêmios do Oscar de som e melhor trilha sonora. Recebeu também o prêmio Globo de Ouro de melhor trilha sonora e o prêmio Bafta (British Academy of Film and Television Arts) de melhor som, tendo sido indicado, também, na categoria de melhor trilha sonora.

No que tange ao eixo narrativo, observamos que tanto os escritos de Karen quanto o filme de Pollack, em sua dramaticidade, têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Ou seja, em ambas as narrativas, quem narra a trama escolhe o momento em que determinada informação é dada e por meio de que canal isso é feito.

Segundo os estudos de Xavier (2003), em ambas as narrativas, literária ou fílmica, há também uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela ou no texto. Um exemplo desse aspecto é a ausência de uma organização cronológica de eventos na narrativa fílmica em relação à narrativa literária. No próprio texto literário, Blixen não relata a história de sua estadia na África progressivamente, conforme ocorreram no tempo cronológico. Assim, a escritora narra sua história relatando eventos em momentos aleatórios de sua vida e o romance com Denys, por exemplo, só aparece nos últimos capítulos de seu livro, como um acontecimento a mais, e não necessariamente o mais importante. Já no filme de Pollack, o romance com o encontro de Karen e Denys, se dá no meio da narrativa e se mantém como fio condutor da obra com ênfase na história amorosa do casal.

Além disso, em ambas as formas artísticas, o fato de estar presente o ato de narrar, permitiu o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam as obras em aspectos essenciais (XAVIER, 2003). Por esse aspecto, a descrição do mundo construído na narração de Karen Blixen (1937) possui seu próprio tempo, espaço, ações e agentes (personagens). Portanto, este universo quando recriado por Pollack, dispensa certas descrições ou procedimentos de quem narra, porque sua narratividade passa a se dar por meio do apelo visual das imagens que nos dizem algo, focalizadas no olhar mecânico das câmeras dirigidas e roteirizadas pelo cineasta.

Por este motivo, compreendemos que as câmeras não só mostram imagens, mas também narram a história a partir de suas prerrogativas equivalentes à de um narrador que faz escolhas: definem o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, da natureza da trama construída pelo filme.

Considerando os variados modos em que uma mesma história pode ser contada ou mostrada, observamos a adaptação *Entre Dois Amores* (1985) como uma história (re)contada e (re)construída por meio de uma trama diferente. Utilizando-se de uma linguagem diferente (de texto para imagem), a releitura de Pollack trabalha, também, com outro tipo de

engajamento em relação ao público, que interage diferentemente com a história. Na passagem do modo **contar** para o modo **mostrar**, Hutcheon sinaliza que:

[...] o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação, o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual [...]. No modo contar nosso engajamento começa no campo da imaginação, controlado pelas palavras selecionadas pelo autor. [...] com a travessia para o modo mostrar, somos capturados por uma história inexorável, que sempre segue adiante. Além disso, passamos da imaginação para o domínio da percepção direta. (HUTCHEON, 2013, p.47-48)

Assim, história e personagens são apresentados ao leitor/espectador com formas distintas de percepção, organização e disposição de dados, tempo e objetivos de seus respectivos escritores. Além do fato de promoverem diferentes formas de interação com seus respectivos públicos, em diferentes suportes.

Para transportar para o filme a poesia de Karen Blixen, a escolha narrativa de Sydney Pollack foi por dividir a história em seis atos, separados por sete breves monólogos da personagem Karen Blixen, por meio de uma voz em *off* que compartilha suas memórias com o público, criando assim, um efeito de empatia.

Devido ao foco narrativo de Pollack no romance entre Karen e Denys, a narrativa fílmica transparece um efeito de leveza, mesmo abordando temas complexos como o colonialismo, a Primeira Guerra Mundial e a situação da mulher em uma sociedade patriarcal. *Entre Dois Amores* (1985) apresenta, então, uma mulher destemida e solitária que se relaciona amorosamente com um homem individualista e aventureiro. Na dualidade entre amor e individualismo, compromisso e liberdade, conflitos se desenrolam entre o casal, cuja relação se inicia apaixonada e despreocupada.

Além de uma disputa de posse entre marido e mulher, a história fílmica de Pollack conta, também, sobre uma disputa entre dois países; continentes e entre colonizadores e colonizados. Nesse “estar entre” a trama fílmica narra, então, fronteiras que separam ou unem pessoas diante de escolhas, abordando questões que refletem sobre liberdade *versus* compromisso; Denys *versus* Bror; África *versus* Europa (Dinamarca); colonizador *versus* colonizado.

Na esteira de discussões teórico-literárias acerca do estatuto de superioridade e da ideia de fidelidade das adaptações de textos literários pelo cinema, discutidas por Robert Stam (2006) e Claus Clüver (2006), a adaptação seria, então, um “subproduto” em eterno débito com o texto literário, tido como “original”. Na perspectiva de Stam (2006) e Clüver (2006), reiteramos o compromisso de não fidelidade da releitura de Pollack (1985) em sua articulação

dos textos de Blixen (1937), em um novo contexto histórico, social, político e econômico que a atualiza e recria elementos literários para as telas de cinema. De acordo com Walter Benjamin, uma adaptação tem sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN, 1968, p.214).

Nesse sentido, destacamos a força criativa entre o dizer da escritora Karen Blixen e o mostrar do cineasta Sydney Pollack. Com reflexões sobre o pensamento de Benjamin (1994) acerca da reprodução técnica, tecidas pela professora Maria Cristina Ribas (2017), compreendemos a importância da obra cinematográfica *Entre Dois Amores* (1985) na promoção da obra dinamarquesa em sua ampla circulação para muitos e diferentes públicos:

Segundo o filósofo, ainda que a reprodutibilidade técnica da obra de arte possa provocar “atrofia” ou até mesmo a “destruição” da sua “aura” – o *hic et nunc*, o aqui e agora da obra artística –, a reprodução técnica liberta a obra do seu círculo hermético de produção e ao mesmo tempo prepara e estimula a dupla condição da arte moderna: circulação (da obra) e proximidade (ao público). Segundo Benjamin, esta mudança de valores – valor de culto para valor de exposição – representa a refuncionalização da obra de arte e, completamos, promove uma revisão do conceito e dos valores tradicionalmente circunscritos ao original. (RIBAS, 2017, p. 3552)

Revelando uma multiplicidade de vozes dissonantes, em uma narrativa que escapa do domínio de um poder sobre o outro (literatura sobre o cinema), a obra de Sydney Pollack (1985) apresenta, mais de quarenta anos depois, uma perspectiva espaço-temporal nas quais questões emocionais dicotômicas na vida da baronesa deixam a fazenda africana em um plano de fundo, embora apareça muito bem representada pelas belíssimas imagens do território africano. Mostrando a natureza africana, o cenário rural e árido é retratado por Pollack por meio de paisagens da savana, sob um ritmo lento, silêncios e diálogos que criam um estatuto afetivo com o espectador.

Desse modo, em *Entre Dois Amores* (1985), Sydney Pollack desenvolveu um projeto eminentemente estético, levando à cena a biografia de Karen Blixen por meio de um discurso que se assemelha ao biográfico. Nesse projeto estético-literário, Pollack enfatizou a força da mulher em um contexto predominantemente patriarcal, além de apresentar a baronesa Blixen como uma grande contadora de histórias. Com este trabalho focado na imagem de Karen e seus amores, o cineasta deu protagonismo à figura da dinamarquesa, evidenciando aspectos da personalidade desta, até então, não explorados nas histórias d’*A Fazenda Africana* (1937).

Portanto, tensionando e ficcionalizando os relatos biográficos da escritora dinamarquesa, o cineasta americano realizou uma obra de outra natureza não só no campo da forma, mas, também, no campo do conteúdo. No jogo entre palavra e imagem, ficção e relatos biográficos

(verificáveis ou não) em uma escrita poética e inventiva, Pollack propôs e promoveu entretenimento, encantamento e, sobretudo, beleza.

3.3 A *Fazenda Africana*: da folha ao frame

[...]livrar a paisagem da representação que se faz dela, retratar sem pensar em nada já visto antes. Contar histórias, respeitando os detalhes, deixando as coisas aparecerem como são. [...] reintroduz imaginação e linguagem onde tudo era vazio e mutismo. Para ele estes personagens e histórias ainda são capazes de mobilizar.

Nelson Brissac Peixoto

Partindo da teoria para o corpus fílmico e literário, analisaremos, então, algumas cenas do filme *Entre Dois Amores* de Sydney Pollack (1985) e os trechos do romance adaptado, de Karen Blixen (1937). Assim, as cenas que se seguem correspondem a uma série de ações descritas em diferentes espaços (fazenda, savana Africana, acampamento) e em várias unidades de tempo.

A escolha das cenas é não sequencial, devido à necessidade de delimitação de tempo e conteúdo. A descrição de cenas que se segue busca destacar o caráter de **suplemento** e o foco narrativo da releitura de Blixen realizada pelo cineasta. Nesse sentido, as cenas foram escolhidas para evidenciar o foco de Pollack na construção de um caráter monumental à jornada da baronesa pelo deserto africano. Apresentando Karen Blixen como uma heroína em tempos de guerra, o foco do cineasta corrobora com o estilo de cinema americano, promotor de personagens heroicos em grandes produções que colaboraram para lhe constituir fama.

Seguindo os estudos de Metz (2014), referiremo-nos à obra literária e fílmica como **narrativas**, compreendendo **narração** como conjunto ou uma sequência de acontecimentos ordenados em que a “instância-narradora reveste a forma de uma sequência de significantes que o usuário leva um certo tempo para percorrer: tempo da leitura, para uma narração literária; tempo da projeção, para uma narração cinematográfica etc.” (METZ, 2014, p.31). Dessa forma, ressaltamos a importância da observação dos planos de enquadramentos como um complexo, pois um “plano” isolado e imóvel é uma imagem (significado-espaco – significante-espaco), mas vários “planos” parciais e sucessivos é que formarão a narração fílmica que pretendemos analisar (significado-tempo – significante-tempo) (METZ, 2014,

p.31), e que assim se realizou devido às escolhas de montagem efetuadas pelo cineasta e sua equipe de produção.

No texto literário, os trechos selecionados para análise estão situados na primeira (“Kamante e Lulu”) e quarta parte (“Das anotações de uma imigrante”) do livro de Blixen (1937), e, mais especificamente, no capítulo 1: “A fazenda em Ngong” (na parte 1) e no capítulo 11: “Um safári em tempo de guerra” (na parte 4). No filme de Pollack (1985), as cenas selecionadas para análise, cuja descrição se seguirá abaixo, estão presentes no capítulo 1 e 9 do roteiro e versão em DVD, intitulados, respectivamente, “I had a farm in Africa” (Eu tinha uma fazenda na África) e “Supplies for the Baron” (Suprimentos para o Barão).

Ademais, trabalharemos com sequências de cenas em que não há uma passagem literária referente específica no livro de Dinesen, já que o cineasta se utiliza de várias fontes referenciais sobre a dinamarquesa, realizando acréscimos e supressões no trabalho de releitura da obra literária. Sendo assim, algumas cenas analisadas neste trabalho correspondem exclusivamente ao foco de Sydney Pollack na transposição da história d’*A Fazenda Africana* (1937) para a adaptação fílmica *Entre Dois Amores* (1985). Em um trabalho de linguagem e imaginação, verificaremos, portanto, como Karen Blixen e Sydney Pollack contaram e mostram, respectivamente, os *topoi* (não somente geográficos) de suas narrativas, a partir do que Brissac Peixoto (1988) chamou de “olhar do estrangeiro” sobre o território africano.

Por meio de trabalho comparativo que recusa a fidelidade como critério de validação, destacaremos o modo como Dinesen conta sua história e como Pollack mostra seu filme. Nesse sentido, analisaremos a adaptação sob a lógica derridiana de **suplemento** (DERRIDA, 1995) que carrega os horizontes de expectativas do cineasta e das demais pessoas que as produzem e (re)lêem, livres de sentidos pré-determinados.

3.4 “Eu tinha uma fazenda na África...”

No filme *Entre Dois Amores* (1985), antes mesmo da apresentação visual das cenas, a narrativa começa a ser contada ao som do *Concerto para Clarinete e Orquestra em A Maior* (1791), de Wolfgang Amadeus, orquestrada por John Barry (1985). Logo após a entrada da música na cena, o primeiro plano de abertura da história mostra uma paisagem de savana com uma única árvore. Neste primeiro plano, a imagem em cores quentes, entre tons de vermelho, laranja e amarelo, produz uma ambientação cujo efeito solar produzido sugere se tratar de um local em que o clima é quente e abafado (V.Fig.6). Justaposta ao som extracampo que toca ao

fundo, a música de Mozart povoa e preenche o não visual com uma presença específica, ainda não revelada ao espectador.

Seguida de imagens embaçadas, de uma mata sendo desbravada por alguém que ainda não é mostrado em cena, a câmera em movimento dinâmico é atravessada por folhas que decorrem para um *close up* do rosto da personagem interpretada por Meryl Streep. Caracterizada com o pescoço enrugado e maquiagem leve em tons pastéis, sob um efeito de envelhecimento, a já idosa Karen é apresentada durante o sono e se movimentando agitadamente. Assim, o espectador compreende que as imagens que se antecederam eram provenientes de um sonho da dinamarquesa (V.Fig.7). Ademais, as cores que mostram a personagem principal produzem, também, um contraste em relação às cores do plano de abertura do filme, já que incorpora tons de branco, azuis e cinza, promovendo um efeito de ambiente noturno e/ou gélido. Com essa montagem de planos, Pollack (1985) mostra, então, que a história da personagem Blixen se inicia na Dinamarca.

Figuras 6 e 7 – Sonho



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:00:18 e 00:00:30 min.

Seguida de um *long shot* de um caçador no meio de uma savana, mostrado em um *dégradé* de cores quentes, o homem é visto ao longe, de pé e na mesma direção do sol. Durante esse novo plano de ambientação, inicia-se uma voz em *off*. Feminina, de tom baixo e lento, a voz em *off* promove um efeito de conexão entre a personagem idosa mostrada no plano anterior. Quanto a este plano de enquadramento, o cineasta esclarece em entrevista concedida à equipe de produção do filme:

I wanted the opening image to be Africa. Just sunrise and the silhouette of man hunting. It's a dream of an old woman who's now going back in her mind to try to see who this man was. He even took the gramophone on safari. Three rifles, supplies for a month and Mozart. (POLLACK, Sydney. Entrevista I. [Dez, 1985] Entrevistador: Não mencionado. Produção Sydney Pollack. EUA, 1985. A entrevista na íntegra está disponível na versão em DVD do filme *Entre Dois Amores*, no menu "Bônus". A especificação da versão em DVD utilizada neste trabalho encontra-se disponível nas referências bibliográficas).

Desse modo, o espectador imediatamente relaciona a voz ouvida com a personagem anteriormente apresentada e pode entender, também, devido à justaposição da voz sobre a imagem do caçador, que essa personagem narrará a história deste homem (V.Fig.8).

Durante a narração realizada pela voz em *off*, a imagem que se sucede mostra dois animais em uma savana, através de uma lente acinzentada e embaçada, cujo efeito sugere a sensação de um local em horário pré-nascer do sol, entre tons de cinza e rosa claro (V.Fig.9). Justaposta a esse plano de ambientação, a voz em *off* narra:

Voz em *off*
 Até um gramofone ele levava para fazer safári
 Três rifles...
 provisões para um mês e Mozart.
 Ele iniciou nossa amizade com um presente...
 (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:00:37 min.)

Figuras 8 e 9 - Caçador e Savana



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:00:33 e 00:00:44 min.

Assim, como uma fonte não vista e componente da imagem visual, a voz em *off* da senhora Karen Blixen remete a informações extracampo, para além das informações que as imagens podem mostrar e, simultaneamente, prolongando estes espaços por prefigurar as coisas que deles provêm e que serão reveladas nas imagens seguintes, no decorrer do filme.

A montagem fílmica segue com planos de ambientação que mostram outros animais se deslocando na relva, enquanto a voz em *off* narra uma história. Justaposta a esse ponto da narração sonora em *off*, um plano médio mostra duas mãos de pessoas diferentes, nas quais uma delas entrega uma caneta da outra (V.Fig.10). Nesse momento, o espectador ainda não sabe que se trata de Denys, mas já compreende que a mão feminina vista na imagem pertence à mesma pessoa que está contando a história.

Figuras 10 e 11 - “Ele iniciou nossa amizade com um presente...”



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:00:49 e 00:00:54 min.

No *medium shot* de mãos e uma caneta, por meio de cores frias e uma lente mais “límpida”, a câmera promove um efeito de vivacidade e clareza, possibilitando a compreensão de que a cena é nítida e viva na memória da voz da narradora. As cenas entrepostas a planos que mostram tratar-se de eventos que transcorrem nas lembranças, dentro do espaço físico do quarto da narradora, reforçam o efeito de intimismo, devido ao local em que as memórias da escritora se desenvolvem. A cena rememora o momento em que, na fazenda africana, Denys presenteou a baronesa com uma caneta de ouro, devido à capacidade da anfitriã em transformar observações e experiências em boas histórias.

Seguida de outro *long shot* em tons alaranjados, mostrando elefantes em uma savana (V.Fig.11), a montagem assim justaposta mais uma vez promove um efeito de contraste entre cores frias e quentes que ambientam o espectador a espaços distintos em momentos proporcionalmente contrários em relação ao clima: o frescor das cores e a proximidade da câmera em relação aos objetos filmados na imagem à esquerda sugerem clareza e intimismo.

Tudo isso enquanto o “calor” das cores associadas ao fogo na imagem à direita, justapostas às sombras dos animais ao longe, sugerem “pouca visão” (de uma falível memória) e distância. Na sequência de cenas, ainda sob narração da voz em *off*, um novo primeiro plano apresenta novamente o caçador, mas visto de perfil, com um rifle no ombro, como a observar sua caça, abaixo do sol que nasce (V.Fig.12). Justaposta a um primeiro plano de enquadramento que mostra um avião visto de perfil, em um céu azul e entre nuvens, com o decorrer concomitante da narração sonora é produzido outro efeito de contraste entre espaços físicos distintos, proporcionalmente diferentes climaticamente e distantes (V.Fig.13). Por meio desses planos de enquadramento ao fundo, a voz em *off* justaposta a eles oferece ao espectador informações não contidas nas imagens e que, por sua vez, complementam sua significação por explicar gradativamente o transcorrer da narrativa:

Voz em *off*
 E depois
 Pouco antes de Tsavo...
 Ele me deu outro...
 (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:00:53 min.)

Figuras 12 e 13 - O caçador e O vôo



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:00:56 e 00:01:00 min.

Voz em *off*
 Uma visão do mundo através dos olhos de Deus.
 E eu pensei:
 “Sim, estou vendo.
 Era mesmo para ser assim.”
 (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:01:00 min.)

Desse modo, por meio de sua narração justaposta às imagens, a narradora revela sua admiração pelo caçador apresentado que, por sua vez, é o mesmo homem que a presenteou com a caneta. No plano que mostra o avião em vôo, o efeito de distância entre a voz narradora e o ser narrado é reiterado, junto à expectativa por revelação da mensagem subjetiva: “Sim, estou vendo. Era mesmo para ser assim.”

No transcorrer das cenas, a câmera, em um deslizar dinâmico por entre o espaço do próximo plano da sequência, mostra uma cama desarrumada e vazia (V.Fig.14). Movimentando-se, o olhar da câmera em plano médio perpassa um gramofone aberto aos pés da cama, tocando um disco (V.Fig.15). Seguido rapidamente de outro plano médio de ação, vê-se a senhora que anteriormente dormia, sentada à escrivaninha e movimentando-se entre olhar para um ponto fixo (a ser revelado no plano de enquadramento seguinte) e escrever no papel sobre à mesa (V.Fig.16):

Voz em *off*
 Escrevi sobre todos os outros...
 não porque gostasse menos deles...
 mas porque eram mais transparentes, mais fáceis.
 Ele me esperava lá...
 Mas fui além da minha história.
 Ele teria odiado isso.
 (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:01:17 min.)

Figuras 14, 15 e 16 - Despertar, Mozart e Escrita (continua)



Figuras 15 e 16 - Despertar, Mozart e Escrita (continuação)



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:01:13, 00:01:17 e 00:01:23 min.

Nessa justaposição de planos é produzido um efeito de deslocamento físico e psicológico, tanto da personagem-narradora quanto de suas memórias. Por meio desse efeito temporal, o espectador compreende que a narrativa será contada em *flashback*, na alternância entre os tempos diegéticos de presente e passado, marcados pela voz em *off* e a ausência desta, respectivamente. Na *Significação do Cinema*, Christian Metz (2014) explica que a narração se caracteriza como uma sequência temporal de acontecimentos, sendo uma das suas funções, “transportar um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da descrição (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da imagem (que transpõe um espaço para outro espaço) (METZ, 2014, p. 31).

No plano seguinte, a voz em *off* transporta o espectador para a movimentação de um casal dançando, seguindo a música clássica de Mozart (1791) que percorre toda essa sequência de cenas. Enquanto a narradora conta sua história, a câmera em *plongée* mostra o casal em ângulo acima do nível dos olhos (V.Fig.17). Por meio dessa vista de cima para baixo e à distância, o efeito de mergulho nas lembranças da narradora apresenta, também, o foco narrativo da releitura de Pollack (1985) sobre Blixen (1937): uma história de amor vivida em tempo e local distantes, contada sob o ponto de vista da narradora-personagem a partir de um sonho e memórias:

Voz em *off*
 Denys adorava ouvir uma história bem contada.
 Sabem...
 (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:01:36 min.)

Figura 17 - Denys e Karen



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:01:24 min.

A voz em *off*, dizendo sobre o gosto de Denys por ouvir histórias bem contadas é conectada a um plano médio que apresenta a narradora-personagem de costas, sentada à escrivaninha, escrevendo a história (V.Fig.18). Em seguida, a câmera em deslocamento horizontal, seguindo o plano médio de ação, transita pelo espaço do quarto, deslocando-se para outro plano que dá a ver, nesse momento, a janela do quarto com as cortinas abertas. Por meio deste enquadramento e da declarada inspiração do filme sobre a obra de Karen Blixen, o espectador recebe, por fim, outra informação acerca do espaço físico onde a história se inicia: o chão e a vegetação avistada por meio da janela, cobertos pelo branco do gelo indicam, então, estar esta narradora em território dinamarquês.

Por meio da fala da narradora-personagem-escritora justaposta em voz em *off* aos planos de enquadramentos, tem-se, portanto, uma sugestão de dedicação à produção da história ou de valorização dos acontecimentos narrados, já que “Denys adorava ouvir uma história bem contada”. Acerca deste efeito, Sydney Pollack comenta em entrevista concedida à produção: “*You have the sense of a woman that you admire who gets under your skin. There’s something about her courage and eloquence and wisdom. And she made Africa sounds so marvelous and poetic*” (POLLACK, 1985,Entrevista I)²⁶.

²⁶ POLLACK, Sydney. Entrevista I. [Dez, 1985] Entrevistador: Não mencionado. Produção Sydney Pollack. EUA, 1985. A entrevista na íntegra está disponível na versão em DVD do filme *Entre Dois Amores*, no menu

Assim, nos planos de enquadramentos que seguem, Pollack (1985) mostra, à esquerda, a personagem Karen Blixen em seu exercício de reflexão para a escrita e, à direita, a janela aberta por onde entra a luz que clareia o ambiente íntimo do quarto (V.Fig.19). Entre a personagem Karen e a janela está o papel em que ela escreverá, sob um efeito de “entre-lugar”. No silêncio da personagem contraposto às falas da voz em *off*, o efeito de reflexão da escritora Blixen, pode, também, orientar para a compreensão desta história a ser escrita como narrativa situada entre racional (escrita) e emocional (memórias), ou, entre o registro pensado e a lembrança imaginada.

Figuras 18 e 19 - Isak Dinesen e “Eu tinha uma fazenda na África”



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:01:43 e 00:01:52 min.

Voz em off
 Eu tinha uma fazenda na África...
 Ao pé dos Montes Ngong.
 Mas começou antes disso.
 Começou mesmo na Dinamarca.
 (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:01:43min.)

Encerrando a sequência de cenas, o olhar da câmera para na janela do quarto, quando um som *in over* de um tiro é introduzido à última imagem da janela. Ou seja, a fonte emissora do som, apesar de integrada à sequência (imagens do caçador), não apresenta referência

“Bônus”. A especificação da versão em DVD utilizada neste trabalho encontra-se disponível nas referências bibliográficas.

material na cena. Assim, a voz em *off* cede lugar ao *flashback* que dará voz própria às personagens da história que será escrita pela personagem-narradora.

Em seu livro (1937), Karen Blixen inicia a narração de sua história a partir da descrição da fazenda: “Eu tive uma fazenda na África, aos pés dos montes Ngong...” (BLIXEN, 2005, p.17). Na transposição midiática desta história, o cineasta Sydney Pollack constrói uma montagem entre planos e sons (trilha sonora e voz em *off*), que apresenta uma história anterior à “contação” das histórias do livro, sinalizando seu foco narrativo na história de amor entre a escritora dinamarquesa e o caçador. Alternando os planos que mostram imagens que se repetem (savana/caçador/animais/caneta (escrita) /animais/caçador/savana), a montagem promove o efeito de sonho, sugerindo tratar-se de imagens presentes no inconsciente da personagem que dormia. Além disso, por meio da observação da escolha do modo como cineasta e roteirista justapõem as imagens, percebemos a personagem do caçador como o estopim para a escritura da história por parte da personagem-narradora, já que ela rememora, em sonho, o momento em que seu amigo lhe presenteia com uma caneta e sugere que ela passe a escrever suas histórias (informação que só é fornecida ao espectador no meio da narrativa fílmica).

A escolha narrativa de Pollack por dividir a história em atos separados por sete breves monólogos da personagem Karen Blixen, por meio de uma voz em *off* que compartilha suas memórias com o público, cria um efeito de real por conduzir à associação entre registros da vida da escritora Isak Dinesen e a história contada pela narradora-personagem, tanto no filme quanto no livro.

Na construção de uma “impressão de realidade” a ser sentida pelo espectador diante do filme, a montagem cinematográfica de Pollack se utiliza, dentre outras estratégias, de vários elementos similares aos da vida “real” da escritora dinamarquesa (objetos cênicos, por exemplo). Assim, por meio desses elementos que podem ser encontrados ou “verificados” fora do contexto diegético, *Entre Dois Amores* (1985) desencadeia no espectador um processo de efeitos ao mesmo tempo perceptivos e afetivos de “participação”, na medida em que conquista uma espécie de credibilidade diante dos indícios apresentados sobre a vida da personagem-narradora. Como um exemplo de elementos utilizados na sequência de cenas descritas acima, destacamos a semelhança entre o quarto da escritora em sua casa na Costa de Rungsted (Dinamarca) (V.Fig.20) e o quarto mostrado no filme de Pollack (1985):

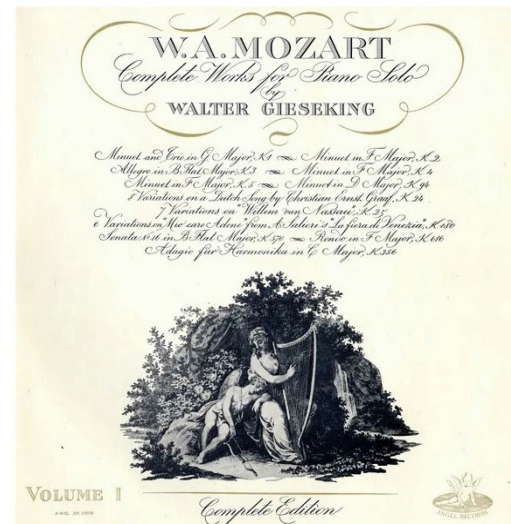
Figura 20 - Quarto de Karen Blixen, na Dinamarca



Fonte: Site Karen Blixen Museet

Na casa de Karen Blixen, na Dinamarca, que virou museu, seu gramofone fica na chamada “sala verde” ou “*The Green Room*”, constando nos registros que a baronesa costumava escrever ouvindo música. Dessa forma, quando Pollack (1985) apresenta em seu filme, a dinamarquesa ouvindo música no gramofone ao realizar seu trabalho de escrita, independente da possibilidade de verificação ou não sobre a disposição do equipamento nos cômodos da casa nos registros históricos sobre a autora, a informação produz um efeito de real na medida em que imprime uma realidade por meio de fundamentos, sobretudo, psicológicos, que promovem uma familiaridade ligada à afetividade do espectador (METZ, 2014, p.18). Além disso, ao iniciar seu filme com a narradora-personagem escrevendo suas histórias ao som de Mozart (1791), o cineasta promove, também, um efeito de credibilidade proveniente de elementos cênicos como o gramofone e o disco de vinil, por exemplo (V.Fig.21 e 22).

Figuras 21 e 22 - Disco de Vinil de Mozart



Fonte: Site Google Imagens

Nesse sentido, Pollack oferece o que Christian Metz (2014, p.19) chamou de “índice de realidade suplementar” dando “corporalidade” e autonomia a esses objetos que ganham “vida” na medida em que os mesmos aparecem em movimento, sendo, por conseguinte, percebidos como reais. A composição de Mozart (1791), *Concerto para Clarinete e Orquestra em A Maior*, como um legado universal do compositor austríaco, promove no espectador um efeito de participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva na relação entre “cópia” e “realidade” trabalhadas pelo cineasta. Entretanto, segundo Metz (2014, p.27-28), mesmo por meio de muitos “índices de realidade” deixados nas imagens da sequência de cenas, estas imagens continuam sendo percebidas pelo espectador como tais, mas atualizadas no imaginário do espectador como reais, devido ao modo como a montagem foi construída e, principalmente, ao movimento.

Avançando para uma sequência de cenas mostradas em *flashback*, Pollack inicia a apresentação do território africano e seus nativos, não necessariamente baseado em uma passagem específica do texto literário de Blixen, mas sim conforme sua releitura da autora moldurada por uma estética de aparência colonial. Em uma cena iniciada no ângulo *contra-plongée*, frontal, o cineasta promove um efeito de *contra-mergulho*, ou, um olhar de dentro para fora realizado por alguém que vivenciou os eventos a serem narrados. Nesse sentido, o plano de enquadramento em *contra-plongée*, frontal reitera o efeito de memórias narradas, como um retorno ao local promovido pela lembrança da narradora.

Figuras 23 e 24 - Meninos nativos e Relógio



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:45:20 e 00:45:22min.

Com uma imagem de meninos nativos dispostos entre o arco de uma porta aberta da fazenda, o espectador descobre com o deslizar do olhar da câmera, que as crianças apresentadas observam de longe um relógio cuco alemão posicionado em cima da lareira, na sala da casa da baronesa (V.Fig.23 e 24). Por meio de cores terrosas entre a iluminação, mobília e figurino das personagens, Pollack promove um efeito de contraste com a apresentação dos nativos confrontados com elementos da cultura estrangeira. Assim, o plano médio justaposto à imagem dos meninos africanos evidencia as diferenças culturais presentes no cenário da fazenda, por mostrar objetos oriundos de outros país e culturas (relógio cuco, castiçais com velas e quadros).

As personagens em silêncio produzem um efeito de real devido à sua conexão ao conceito “imagem pura”, ligado ao visual elaborado em tons terrosos, produzindo um aspecto de “naturalidade” relacionada à região rural. Segundo Luiz Adelmo Manzano (2014), associado ao conceito de montagem, “o silêncio pode surgir para ressaltar o visual, a imagem, valorizando esse elemento” (MANZANO, 2014, p. 115-116).

Desse modo, o silêncio dos meninos ajuda a revelar o “teor” da cena, despertado pelo efeito de humor produzido ao som do cuco, seguido da dispersão dos meninos com um susto. Por meio desse modo de mostrar, Pollack (1985) promove um efeito de mitificação dos nativos africanos, bem como uma sensação de imersão na cultura local. No que diz respeito à expressividade apresentada no olhar das crianças para o relógio, sinalizamos, de acordo com Metz (2014), que na linguagem cinematográfica cada imagem equivale a enunciados completos, portanto, compreendemos a imagem supracitada como um “enunciado

significante” que pode oferecer ao espectador uma quantidade indefinida de informações (METZ, 2014, p.39).

Partindo para cenas externas, destacamos o momento de início da sequência que mostrará o deslocamento da personagem Karen para o acampamento de soldados. As cenas que se seguirão foram escolhidas pela ênfase na ação, contrastando com o modo suave de contar da escritora dinamarquesa em seu livro (1937).

Na fazenda africana, a baronesa é informada sobre a possibilidade de guerra por meio de uma mensagem oficial enviada pessoalmente por um capitão do exército inglês, que solicita o envio de suprimentos e um acompanhante (homem) junto ao carregamento (V.Fig.25). No texto literário Dinesen conta: “Como o pessoal da fronteira necessitava com urgência de suprimentos e munição, meu marido me escreveu com a orientação de carregar quatro carros de boi e enviá-los o mais rápido possível” (BLIXEN, 2005, p.299).

Figura 25 - Suprimentos para o barão



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cena: 00:45:35 min.

ATOR

–Precisam de parafina e enlatados para trezentos homens.
(ENTRE DOIS, 1985, 00:45:35min.)

Na obra fílmica, Pollack (1985) suprime de seu roteiro a prisão do homem que levaria os suprimentos ao acampamento dos soldados e os receios da baronesa em permanecer isolada na fazenda africana no período de guerra, apresentando na sequência de cenas somente a

pronta decisão da personagem Karen por realizar o safári rumo ao acampamento da personagem Lorde Delamare. Assim, a supressão de algumas informações contidas no texto literário (1937) configura o processo de construção da personalidade da personagem, mostrada pelo cineasta como uma mulher destemida e corajosa. No texto literário (1937), sobre a possibilidade de ida ao acampamento devido à detenção do homem que acompanharia a caravana:

[...] no momento de sua detenção, vi ali o dedo de Deus, pois agora não havia ninguém mais, além de mim, para conduzir os suprimentos através da região. Assim, no início da manhã, enquanto ainda brilhavam as antigas constelações, começamos a descer o longo e interminável monte *Kijabe*, em direção à imensa planície da Reserva Masai, cujo tom oscilava entre um cinzento metálico e a débil luminosidade da aurora, com os lampiões balançando nos carros de boi e muitos gritos e estalidos de chicotes. Eu conduzia quatro carroças, cada qual puxada por dezesseis bois, além de cinco animais de reserva. Faziam parte da expedição vinte e um jovens quicuius e três somalis: Farah, Ismail, o carregador de armas, e um velho cozinheiro também chamado Ismail, um homem muito idoso e nobre. O meu cão Dusk seguia ao meu lado. (BLIXEN, 2005, p.299-300)

Passando do modo contar para o mostrar, a narrativa fílmica (1985) através do olhar dinâmico da câmera em movimento, apresenta um plano geral de ambientação da savana africana com a caravana de Karen em deslocamento. No *long shot*, a carroça, puxada por dezesseis bois enfileirados em pares, conforme descrição de Dinesen no livro (1937) mostra, também, a baronesa à frente e a cavalo, conduzindo a missão (V. Fig. 26). Por meio desse plano de ambientação em cenário nativo, o efeito visual é de imensidão do território em relação a seus viajantes (V. Fig. 28).

Justaposta às imagens da savana africana, a música *Karen's Journey Starts* (1985) composta por John Barry especialmente para a sequência de cenas da viagem, atua em função do conjunto, formando um único componente, como um “contínuo” que preenche as cenas e desenvolve um efeito emocional e afetivo na montagem. Dessa forma, todo o percurso da viagem da baronesa e seu comboio é acompanhado pelo som instrumental e clássico de Barry, promovendo um efeito monumental à viagem mítica da dinamarquesa no território africano.

No texto literário (1937), Blixen descreve a experiência do safári em meio às esperadas dificuldades, de modo ameno e sereno. Na adaptação fílmica, delineando a figura de uma protagonista marcada por coragem e bravura, Pollack (1985) mostra um modelo feminino diferenciado em relação aos modelos vigentes (recatada, virginal e frágil), apresentando, então, uma mulher forte e destemida. Realizando tarefas até então consideradas como essencialmente masculinas pela sociedade de sua época, a baronesa retratada pelo

cineasta tem sua jornada monumentalizada com o efeito épico que a viagem ganha quando observada no conjunto: trilha sonora e movimentação dinâmica das câmeras (V. Fig. 27).

Figuras 26 a 29 - Missão de Guerra



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:46:57, 00:47:45, 00:47:47 e 00:48:12 min.

No decorrer das cenas que mostram a selva africana, o *close up* das patas dos bois no chão seco e arenoso justaposto à imagem de movimentação dos animais e carroça com dificuldades promovem a sensação de aridez, calor e abafamento devido à intensidade luminosa sob incidência do Sol (V. Fig. 29). Na sequência de cenas da viagem, somando fragmentos de acontecimentos ocorridos na savana africana, a fotografia da montagem fílmica promove um efeito emocional e afetivo, reforçado pelo silêncio das personagens que sublinha com força a tensão dramática do momento vivenciado por elas (MANZANO, 2014, p. 115). Acerca da construção desse efeito sensual afetivo, Eisenstein (1990) explica que “o efeito emocional começa apenas com a reconstrução do evento por fragmentos de montagem, cada

um dos quais vai criar uma determinada associação – cuja soma será um complexo abrangente de sensação emocional” (EISENSTEIN, 1990, p.65).

Nessa construção de efeitos que valorizam a carga dramática das experiências narradas pela personagem-narradora, Sydney Pollack potencializa o perfil da dinamarquesa como uma heroína dentro de uma jornada monumental. Retomando o texto de *A Fazenda Africana* (1937), relembremos como a escritora conta sobre a viagem em seu livro, contrapondo o modo interativo e dinâmico do mostrar cinematográfico. Dinesen (1937) escreve:

Nossa missão se prolongou por três meses. Quando chegamos ao nosso destino, fomos enviados para recuperar os equipamentos de um grande safári de caça americano que acampara perto da fronteira e cujos participantes haviam partido apressados assim que souberam da guerra. [...] por toda a parte os caminhos eram incrivelmente ruins, cheios de poeira e interrompidos por blocos rochosos maiores do que as carroças; depois, viajamos principalmente através das planícies. O ar dos planaltos africanos subiu-me à cabeça como vinho; estava o tempo todo ligeiramente embriagada, e a alegria desses meses foi algo indescritível. Eu já havia participado de um safári de caça antes, mas até então nunca ficara sozinha com africanos. (BLIXEN, 2005, p. 300)

Dessa maneira, Dinesen narra de modo breve e sutil todo o evento de ida ao acampamento dos soldados. Entretanto, quando transposta para as telas de cinema, a narrativa ganha o dinamismo de uma história a ser contada dentro de um determinado recorte de tempo específico, diferente do livro, por exemplo, que pode ser lido de acordo com a disponibilidade de tempo e velocidade determinados pelo leitor.

Assim, Pollack (1985) suprime alguns dados e adiciona informações referentes à história da vida da baronesa, equacionando elementos não só de *A Fazenda Africana* (1937), mas, também, de outros textos e registros deixados por Dinesen. Nesse viés, consideramos a estratégia de montagem de Pollack ainda em conformidade com uma forte tradição realista que, segundo Karl Erik Schollhammer (2002) é “consolidada e naturalizada pela indústria cultural” (SCHOLLHAMMER, 2002, p.78). Utilizando um suporte **multimídia** ou, por assim dizer, heterogêneo e híbrido (o cinema) em relação aos demais meios de regimes expressivos (como a literatura e a fotografia, por exemplo), o cineasta promove **efeitos de real** por meio de diferentes estratégias de “credibilização” do narrado, estimulando o espectador afetivamente a realizar uma “transferência” de realidade por meio dessa afetividade e, também, da atividade afetiva, perceptiva e intelectual (METZ, 2014, p.25).

Como um exemplo dessa estratégia de representação que visa promover uma concretude afetiva por meio de elementos que atuam como reais, destacamos a construção da caracterização das personagens nativas efetuada por Pollack. Em *Sombras na Relva* (1992),

Karen Blixen conta, às vezes, sobre suas atividades artísticas durante sua estadia no Quênia. Em relação às artes plásticas, Karen começou a desenhar e pintar ainda criança. Embora essa não tenha sido sua escolha profissional, a dinamarquesa chegou a participar de aulas preparatórias para mulheres na Academia de Belas Artes de Copenhague, entre os anos de 1903 e 1906. Nessas atividades Blixen revelou grande talento, tendo estudado pintura em Paris (em 1910, aos 25 anos) durante dois meses, com os pintores franceses Lucien J. Simon e Marie August Emile René Ménard, ambos inspirados pelo impressionismo, que Karen muito admirava (em movimento recente, na época).

Em sua estadia na África, mantendo sua ligação com a pintura, Karen Blixen pintou (dentre muitas imagens) uma série de autorretratos de trabalhadores da fazenda. Todavia, após seu retorno à Dinamarca, em 1931, a baronesa pôs tintas e pincéis de lado, dando foco ao seu trabalho como escritora. Porém, alguns dos esboços, desenhos e pinturas da baronesa estão expostos nas salas de estar de sua antiga casa na Dinamarca, que atualmente abriga o Museu Karen Blixen. Dentre as obras picturais da escritora-pintora, conferimos destaque aos autorretratos dos nativos (V. Fig. 30):

Figura 30 - Obras de arte de Karen Blixen



Fonte: Site Karen Blixen Museet

Figuras 31 a 34 - Caracterização dos nativos



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:23:05, 00:20:19, 01:07:37 e 01:07:51 min.

As pinturas da moça em trajes típicos e do menino muçulmano realizadas pela escritora-pintora retratam o estilo nativo africano da época e, por sua vez, são aqui apresentados como figuras que vão ao encontro da caracterização física e de figurino das personagens representadas no filme de Sydney Pollack (1985) (V.Fig.31 a 34). No capítulo “Grandes Danças”, em *A Fazenda Africana* (1937), a narradora conta sobre os nativos:

[...] os quicuius esfregam o corpo todo com um tipo específico de argila de um vermelho claro [...]. Não é uma cor do mundo animal, nem do vegetal; com ela os jovens parecem fossilizados, como estátuas esculpidas em pedra. As jovens cobrem suas recatadas e bordadas vestes de couro curtido, assim como elas próprias, com lama e ficam todas com a mesma aparência [...]. (BLIXEN, 2005, p. 179)

Em seu trabalho de produção de um efeito de realidade, compreendemos, a partir de Schollhammer (2002), que o cineasta prenuncia uma tendência dos movimentos realistas contemporâneos por meio de uma “preocupação de se colocar a referencialidade na ordem do dia” (SCHOLLHAMMER, 2002, p.78). Contudo, percebemos o realismo no filme de Pollack

seguindo tanto o cânone mimético do realismo histórico quanto relacionado ao aspecto performático do cinema como uma mídia multimídia, produtora de efeitos sensuais e afetivos.

Utilizamos os estudos de Schollhammer (2011), entre a escrita de Karen Blixen (1937) e o cinema de Sydney Pollack (1985), para situá-los, respectivamente, entre o “modelo representativo referencial que considera que as imagens e os signos ligados aos referentes temas iconográficos ou coisas reais, situadas no mundo da experiência” e o modo representativo simulacral. Segundo o teórico, o “modelo representativo simulacral entende todas as imagens como meras representações de outras imagens, o que converte todo o sistema de representação, inclusive o realismo, em um sistema autoreferencial” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 84). No entanto, observamos que Pollack prefigura um modelo de representação tanto referencial quanto simulacral, na medida em que utiliza elementos e referências ligadas ou não à realidade, mas, simultaneamente, reais, artificiais, irreais e ficcionais.

Dando continuidade ao modo de mostrar do cineasta americano, ainda no episódio do safári, comentamos sobre a estreita relação entre a personagem Farah (mordomo) e a baronesa. Além de caracterizado conforme referências picturais e registros da época, Pollack delinea a personalidade da personagem em convergência à apresentação do mesmo no livro *Sombras na Relva* (1992). Nesta obra, Karen Blixen dedica o primeiro capítulo ao funcionário, comentando detalhes de sua relação com ele.

Nas cenas do safári, ao adicionar um diálogo entre o muçulmano Farah e a baronesa, Pollack apresenta (em referência implícita) a utilização da supracitada obra, também, como outro elemento referencial da narrativa. Por meio de uma frase recorrente da personagem Farah no livro *Sombras na Relva* (1992), o cineasta, mais uma vez, promove um efeito de real devido à utilização de informações referenciadas em outra obra biográfica da escritora. Desse modo, em um plano médio de ação cuja personagem Karen corre até Farah com seu saco de dormir em mãos, o mordomo responde à baronesa sobre o receio dela de estarem perdidos (V.Fig.35):

Figura 35 - “Deus é grande, *Msabu*”



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:49:50 min.

ATOR

–Deus é grande, *Msabu*²⁷

(ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:49:50 min.)

– Deus é grande.

(BLIXEN, 1992, p.25)

Na mesma cena, Karen estende o saco de dormir ao lado de Farah e, também, ao redor da fogueira. Após resposta do companheiro de viagem em relação a seus receios, Karen sorri, mata um inseto no chão e deita para dormir, provocando um efeito de preocupação e/ou insatisfação da personagem diante dos percalços da viagem. Na montagem da sequência cênica, é justaposto ao plano dos viajantes dormindo a noite, um *long shot* do deserto ao amanhecer, ambienta o espectador sobre uma passagem de tempo cronológico (V. Fig. 36). Em seguida, a câmera em plano detalhe, *contra-plongée* enquadra uma parte do corpo (pés sobre cavalos) de duas personagens que observam de cima, paradas, sob olhar de dentro para fora (nativos para estrangeiros), os acampados ainda dormindo (V. Fig. 37). Neste plano, o enquadramento parcial das personagens promove um efeito de ansiedade e tensão, já que o espectador não sabe, ainda, de quem se trata.

Seguindo essa linha de efeitos sensuais de expectativa e receio, os planos que se sucedem mostram a caravana dormindo ao amanhecer, ao redor da fogueira já apagada (V.

²⁷*Msabu* significa “mulher branca”, em suaíli (língua banto com maior número de falantes na África).

Fig.38) e, depois, de uma outra caravana adentrando apressadamente o acampamento de Karen (V. Fig. 39). Na montagem dessa sequência de ação, destacamos a importância do silêncio (V. Figs.36, 37 e 38) em contraponto à manipulação do ruído ambiente que potencializa o efeito de tensão e ansiedade (V. Fig. 39 – ouve-se o galopar veloz dos cavalos). De acordo com Ismail Xavier (2018), a manipulação do ruído ambiente, “assim como a presença efetiva da palavra, vem conferir mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando seu poder de ilusão” (XAVIER, 2018, p.36).

Nesse cenário, o mistério acerca da identidade das personagens é esgotado com o plano médio de ação delas, reportando-se à baronesa. Após revelação da identidade de Denys e Berkeley, Pollack suplementa mais uma vez a narrativa de Karen, com a introdução de diálogos entre estas personagens no deserto africano (V.Fig.40):

ATOR

– Que raios está fazendo aqui?

ATRIZ

– Indo a Delamare

ATOR

– Ridículo. Não mandamos mulheres à Guerra
(ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:50:48 min.)

Dentro da sequência de cenas do safári, a figura da personagem Karen se destaca, também, pelo fato das demais personagens serem homens, reiterando o aspecto diferenciado da personalidade desta em relação aos modelos sociais vigentes. Após a personagem Berkeley tentar convencer a baronesa a não seguir viagem, a câmera em *plongée* de perfil mostra Denys entregando uma bússola à Karen (V.Fig.41). Com esse enquadramento, há um efeito de mergulho na intimidade das personagens que reforçam o enfoque do cineasta no relacionamento entre elas.

Figuras 36 a 41 - Um safári em tempos de guerra



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:50:03, 00:50:06, 00:51:11, 00:50:20, 00:50:48 e 00:51:24 min.

Na construção de um ambiente de exposição hostil para os viajantes, as cenas se justapõem na montagem em planos de ambientação (*long shot*) que mostram a vastidão do território em relação às personagens. Produzindo “graus de saturação de calor” nos planos individuais através de lentes embaçadas, iluminação alta e enfática, a montagem intensifica, portanto, o efeito de calor (EISENSTEIN,1990, p.74) (V. Figs. 42 e 43). Para Eisenstein (1990), esses recursos são utilizados para provocar efeitos de sentido e esse “estímulo central

é conseguido sempre com todo um complexo do processo secundário, ou fisiológico, de uma atividade altamente nervosa” (EISENSTEIN,1990, p.72).

Figuras 42 e 43 - “Graus de saturação de calor”



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:51:41 e 00:51:54 min.

Seguindo nossa análise entre o contar de Karen Blixen (1937) e o mostrar de Sydney Pollack (1985), recortamos do texto literário mais um trecho referente à missão do safári. Na narrativa textual, Dinesen conta sobre o receio quanto à possibilidade de um ataque de leões durante o percurso da viagem. Nos trechos abaixo, a escritora relata brevemente o temor tanto dela quanto dos viajantes, além do ataque de um animal:

Tanto os somalis como eu, que me sentia responsável pela propriedade do governo, vivíamos sob o permanente temor de que os leões matassem nossos bois. (BLIXEN, 2005, p. 300)

[...] por isso, tentamos passar por Siaawa antes do crepúsculo a fim de montar acampamento mais adiante. Porém, como a pressa é a pior coisa num safári, ao cair da noite uma roda da última carroça ficou presa numa grande pedra e tivemos de parar por ali. Enquanto eu segurava o lampião para o pessoal que tentava erguer a carroça, um leão atacou um dos bois a menos de três metros de mim. Com gritos e estalos de chicote, pois meus rifles não estavam à mão, conseguimos assustar o leão. (BLIXEN, 2005, p. 302)

Na adaptação fílmica (1985), Pollack transforma o evento do ataque dos leões em uma sequência dinâmica de suspense e ação. A montagem é iniciada com planos de movimentação da personagem Ismail guardando o rifle de Karen (V.Fig.44) e justaposta à ação do funcionário, planos de ambientação mostram os viajantes dormindo ao redor da fogueira (V.Fig.45). Nesta sequência, a câmera trabalha em planos médios que mostram parte do

cenário e das personagens em uma alternância entre as imagens dos bois agrupados (V.Fig.46); a aproximação de um leão (V.Fig.47); os bois ainda imóveis (V.Fig.48); o leão se deslocando próximo aos acampados que ainda dormem (V.Fig.49); e, por fim, uma leoa atacando os bois (V.Fig.50). Na montagem desta sequência, a iluminação baixa ou, em alguns planos, nula, é um componente fundamental para o efeito de passagem de tempo (do fim de tarde para a noite), além disso, a baixa saturação das imagens (predominantemente escuras) acentua o suspense e tensão nas ações que se desenrolam. Utilizando somente ruídos nesta sequência, as personagens despertam do sono na cena de efetivo ataque da leoa aos bois, por meio da introdução de um rugido do animal. Sobre essa estratégia de montagem que potencializa o efeito afetivo das imagens, Ismail Xavier (2018) comenta:

Diante de cada plano, o som presente é mais um fator decisivo de definição clara do espaço que se estende para além dos limites do quadro; na construção de toda uma cena, a descontinuidade visual encontra mais um forte elemento de coesão numa continuidade sonora que indica tratar-se o tempo todo do “mesmo ambiente”. Nos momentos de transição e nos saltos bruscos de um espaço para outro, a manipulação do som e de suas surpresas vai constituir um recurso básico de preparação e envolvimento do espectador. (XAVIER, 2018, p.37)

Assim, os planos que se seguem na montagem da sequência têm sua força significativa aumentada quando combinados aos demais elementos que os compõem (iluminação, silêncio, ruído e performance dos atores, por exemplo). Após a cena e ataque do animal, a câmera mostra em plano médio, os funcionários de Karen correndo para tentar afastar o leão (V.Fig.51), enquanto a baronesa corre para tentar pegar seu rifle. Em outro *medium shot*, a montagem introduz falas à dinamarquesa (V.Fig.52):

ATRIZ
 – Ismail, meu rifle!
 – Onde está meu rifle?
 (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:54:19 min.)

Depois da tentativa frustrada de pegar sua arma, já que esta foi guardada por um dos companheiros de viagem, a câmera mostra dinamicamente a baronesa pegando um chicote e se deslocando sozinha até os animais em conflito (V.Fig.53). Os planos médios que se alternam entre a imagem de Karen golpeando o leão e este atacando o boi conferem, devido à simultaneidade de ações em alternância dinâmica, um efeito de velocidade às cenas (V.Figs.54 a 59).

Ainda nesta sequência, a câmera segue sua movimentação mostrando Karen e dois funcionários golpeando a leoa; a fuga do animal e um *close up* no rosto ferido de Karen. Por

fim, outro *medium shot* mostra a ação na fuga da leoa para dentro da mata e, depois, em *contra-plongée*, a baronesade pé diante boi ao chão, gravemente ferido. Nessa dinâmica acelerada de justaposição de imagens que mostram as personagens em ação, a montagem potencializa o efeito de ansiedade e suspense.

Figuras 44 a 49 - Ataque do leão (continua)



Figuras 50 a 57 - Ataque do leão (continuação)



Figuras 58 e 59 - Ataque do leão (continuação)



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:53:37, 00:53:39, 00:53:44, 00:53:49, 00:53:56, 00:54:01, 00:54:14, 00:54:19, 00:54:19, 00:54:19, 00:54:30, 00:54:32, 00:54:55, 00:55:04, 00:55:15 e 00:55:24 min.

Acerca das estratégias utilizadas por Sydney Pollack para conferir maior efeito de realidade às cenas, destacamos o trabalho com a “própria energia do real que se apresenta como máscara” (SCHOLLHAMMER, 2011, p.81), utilizando as palavras de Karl Erik Schollhammer (2011) em seus estudos sobre o realismo. Em entrevista concedida à equipe de produção do filme, a atriz Meryl Streep revela que pediu a Pollack que, durante a gravação das cenas de ataque dos leões, os animais fossem amarrados ou presos de algum modo (não visível ao espectador), devido ao seu medo extremo do felino. De acordo com Meryl, o cineasta consentiu à solicitação. Entretanto, durante as filmagens com os leões, Pollack não cumpriu o acordo firmado com a atriz, deixando os animais totalmente soltos entre as personagens. Meryl (1985) comenta:

It was the last day of shooting, and this lion is supposed to be tethered. I'm whipping, using this bullwhip, and I crack it near the lion. It was too far away for me to actually hurt him. This lion was tethered, and as long it was tethered it would sit like this. And I would whip it. You know, with fury, and it would go. Sydney was tearing his hair out. This was the day before we're supposed to leave. He's had it. It's like an endless shoot, I guess, for him. And he goes, "Untie the lion. Don't tell her." So he untet hers the lion. And I go. And the lion. (STREEP, Meryl. Entrevista I. [Dez, 1985] Entrevistador: Não mencionado. Produção Sydney Pollack. EUA, 1985. A entrevista na íntegra está disponível na versão em DVD do filme *Entre Dois Amores*, no menu “Bônus”. A especificação da versão em DVD utilizada neste trabalho encontra-se disponível nas referências bibliográficas).

Por meio de uma estratégia de construção ficcional, Sydney Pollack trabalha com o medo real sentindo pela atriz durante a gravação das cenas (V.Fig.60). Dessa forma, a produção fílmica agencia a performance da atriz, conferindo maior efeito de realidade, por

trabalhar com uma sensação real (de medo e pânico) dentro de um contexto irreal. Retomando a citação de Schollhammer (2011) mencionada anteriormente, compreendemos que Pollack tenciona o medo de leões sentido pela atriz Meryl Streep como encenação do medo sentido pela personagem Karen Blixen.

Portanto, o cineasta utiliza e provoca o real (medo sentido pela atriz) para resultar em um irreal (narrativa fílmica) com efeito de realidade. Nessa dinâmica entre a representação referencial e simulacral, as cenas produzidas criam conexões e desconexões com a realidade por serem, simultaneamente, reais e artificiais (SCHOLLHAMMER, 2011, p.85).

Figuras 60 e 61 - Real encenado



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:51:56 e 00:54:55min.

Outro dado relacionado às estratégias de filmagem de Pollack é o trabalho com nativos para a encenação das personagens nativas do território africano e também de alguns objetos que pertenceram, na vida real, às pessoas que ele ficcionaliza no filme. Um exemplo de objeto “da vida real” da baronesa utilizado nas filmagens é a bússola de Denys Finch Hatton (V.Fig.61). O objeto como característico de seu tempo histórico e material, sustenta uma verossimilhança que evoca uma noção de real por meio da confiança nas referências fortes utilizadas pelo cineasta, mesmo não sendo revelado ao espectador que a bússola foi realmente do aventureiro Denys Finch Hatton. Portanto, Pollack constrói efeitos de sentido sensuais e afetivos valendo-se de uma presença material (envolvendo pessoas nativas, sentimentos reais e objetos históricos) que potencializam tanto o caráter memorialista quanto os efeitos de real da narrativa fílmica.

No que diz respeito ao texto literário, Karen Blixen conta, também, sobre sua recepção no acampamento do exército inglês pelo capitão lorde Delamare. Tecendo um breve comentário acerca da personalidade e aparência física do oficial, Dinesen comenta:

No centro da agitação, pequeno e extraordinariamente polido e cortês como sempre, com o cabelo branco chegando aos ombros, lorde Delamare contou-me tudo sobre a guerra e ofereceu-me chá com leite defumado, à maneira masai. (BLIXEN, 2005, p. 303)

Quando transposta para as telas de cinema, a personagem lorde Delamare tem sua primeira aparição com a chegada da baronesa ao acampamento, momento em que ganha uma fala (V.Fig.63). Na sequência narrativa, um plano de enquadramento da câmera mostra o deslocamento dos viajantes pela savana africana, em uma moldura. Neste plano de enquadramento é produzido, então, o que Liliane Louvel (2012) chama de **efeito quadro**. Na supracitada cena, o efeito quadro impõe uma “impressão” pictural, ou, uma sugestão de imagem-pintura mesmo com ausência de qualquer referência direta, dada devido ao enquadramento da imagem em uma moldura física (binóculo) (V.Fig.62):

Figuras 62 e 63 - Acampamento do exército



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:55:55 e 00:56:05min.

Figura 64 - Acampamento do exército



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cena: 00:56:33min.

ATOR

– Avise a Blix que a esposa dele está aqui.
(ENTRE DOIS AMORES, 1985,00:56:05min.)

No que diz respeito a este tipo de modulação pictural, Liliane Louvel (2012) explica que “o efeito quadro também funciona no plano do personagem que serve de intermediário para o leitor, inscrevendo discretamente a impressão estética no texto” (LOUVEL, 2012, p. 50). Nesse sentido, quando a personagem Delamare avista Karen e sua caravana através da moldura de um binóculo, a modulação pictural utilizada na montagem coloca o espectador entre as personagens Karen e Delamare, cuja imagem da primeira é realizada através “dos olhos” da segunda, nos servindo como intermediária.

Nesta mesma sequência de cenas, a chegada da baronesa ao acampamento é mostrada em *medium shot*, focalizando tanto o cenário quanto as personagens em movimentação. Como outro suplemento à narrativa de Dinesen, Pollack mostra a reação das personagens com a chegada da baronesa ao acampamento, após travessia da savana, em um plano médio dos soldados abrindo caminho para a passagem dos viajantes (V.Fig.64). Na obra literária, Blixen não menciona a reação do exército diante de sua ação. Por meio de mais essa adição de informações, o cineasta produz um efeito de monumentalização da jornada da protagonista, reforçando a imagem desta como realizadora de feitos épicos.

Justaposta ao plano da vista quadro, a montagem introduz ao fundo a música *Karen's Journey Ends* (Barry, 1985) que compreendida em conjunto com as imagens exibidas, reforça o efeito de encerramento da jornada pitoresca da baronesa. Produzida exclusivamente para a produção de efeitos sensuais afetivos no espectador, a música de compositor John Barry (1985) potencializa também a sensação de imersão no universo colonial da época. De acordo com os estudos de Adelmo Manzano (2014), compreendemos as composições de Barry dentro de um conjunto sonoro (entre sons – músicas e ruídos –contínuo sonoro) que atuam como complemento fundamental para a construção dos efeitos de sentido desejados pelo cineasta:

O conceito de contínuo sonoro pode ser entendido como a construção complexa de sons dentro do filme, na qual os sons empregados muitas vezes estão dispostos e são usados em função de necessidade inerentes à faixa sonora: continuidade, timbre, fluência e, em alguns casos, misturando-se com a estrutura do filme, sendo necessária uma visão mais ampla e complexa da estrutura do filme para serem entendidos. (MANZANO, 2014, p.112)

Ao som de *Karen's Journey Ends* (Barry, 1985) a montagem justapõe um plano médio com a movimentação de chegada da dinamarquesa. Na sequência, um *close up* em Karen mostra o figurino (sujo) e o aspecto físico (despenteada) da personagem, corroborando para um efeito de humor e contraste, somatizado por meio dos diálogos que se seguem (V.Fig.65):

Figura 65 - “Você mudou o cabelo”



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cena: 00:57:18 min.

ATRIZ

– Trouxe umas coisas

ATOR

– Você mudou o cabelo

(ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:57:18 min.)

Segundo Eisenstein (1990), o efeito cômico produzido na chegada da protagonista ao acampamento, deve-se ao **resultado intelectual**, resultante do contraste entre a antiga aparência da baronesa e o estado no qual a mesma chega ao seu destino. Assim, como mais um suplemento à obra, a montagem de Pollack produz um efeito intelectual de comparação entre a aparência pré-concebida que se tem de uma baronesa e a aparência que esta admite ao final da jornada às condições das instalações de Karen durante a viagem em relação às condições econômicas de sua vida pregressa, evidenciando a dureza e dificuldades do percurso. Nesse caso de estímulo à comparação, de acordo com Eisenstein (1990),

Temos o contraponto de uma idéia convencional expressada literalmente pela ação representada de uma pessoa em particular que é inadequada a suas tarefas [...]. A incongruência desses dois fatores causa uma resposta puramente intelectual do espectador às custas dessa pessoa em particular. Dinamização intelectual. (EISENSTEIN, 1990, p.67)

Nesse sentido, o efeito cômico é resultante do conflito entre a posição social e econômica da baronesa *versus* a aparência física com que ela chega ao acampamento dos soldados, o que cria um resultado intelectual: a essencial importância de Karen é mostrada satiricamente. Dessa forma, o humor é provocado por meio “de um conflito entre uma pré-concepção e um descrédito gradual dela[...]” com o estímulo intelectual à comparação de “cada nova imagem com a denotação comum” construindo um processo dinâmico de dedução lógica que potencializa o efeito de humor (EISENSTEIN, 1990, p.67).

Após as cenas de chegada da caravana ao acampamento, inicia-se uma sequência mostrando o reencontro entre as personagens Karen e Bror Blixen. Com planos de enquadramentos médios e fechados (*close-up*) (V.Fig.66) em saturação média das imagens e graus variados de sombra e luminosidade, a meia luz ambiente somada aos ângulos das câmeras acentua o efeito de intimidade entre as personagens (V.Figs.67 a 69):

Figuras 66 a 69 – Reencontro do Casal Blixen



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:57:35, 00:57:40, 00:57:57 e 00:58:18 min.

Adicionando um breve diálogo entremeado por silêncios entre o casal Blixen, o modo como Pollack mostra as personagens combina, também, variados graus de suavidade de foco que destacam as expressões destas. Nessa sequência que transcorre sem trilha sonora, ressaltamos o uso do silêncio mais uma vez como estratégia de potencialização do teor dramático das cenas, promovendo um efeito de “reflexão sobre o que diz a ação”, conforme estudos de Manzano (2014, p.101).

Nos relatos d’*A Fazenda Africana* (1937), Dinesen não menciona sobre seu reencontro com o marido na missão de envio dos suprimentos para o exército. Além disso, a escritora-personagem narra o evento contando sobre suas dificuldades e limitações:

Meu pessoal revelou uma enorme paciência diante da minha ignorância em relação a bois, arreios e práxis de safári; na verdade, tinham tanto interesse em disfarçar minha ignorância quanto eu mesma. [...]. Estavam todos um pouco assustados com os selvagens masais, e bastante perturbados com a possibilidade de encontrarmos os alemães, sobre os quais circulavam estranhos rumores. Naquelas circunstâncias, creio que eu era vista como um mascote ou uma espécie de anjo da guarda da expedição. (BLIXEN, 2005, p.299-300)

Desse modo, evidenciamos que as adições e supressões realizadas na adaptação fílmica de Sydney Pollack corroboram com sua estética hollywoodiana de protagonismo heróico. Sob olhar do cineasta, a baronesa, entre derrotas e vitórias, é mostrada em virtudes que delineiam a monumentalização de sua jornada. Nesse sentido, os relatos de viagem de Dinesen transformam-se, quadro a quadro, em uma grande narrativa de amor e ação.

Ao final das cenas de reencontro entre as personagens Karen e Bror, a câmera introduz na montagem um *long shot* de ambientação externa do acampamento por meio de uma imagem com maior saturação (V.Fig.70). Assim, o efeito de passagem de tempo (da noite para o dia) culmina com a introdução da trilha sonora instrumental de John Barry.

Figuras 70 a 73 - *Karen's Return From Border*



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:58:21, 00:58:28, 00:58:37 e 00:58:40 min.

No plano de enquadramento em que a música é justaposta (*long shot* do acampamento com funcionários de Karen) (V.Fig.70) destacamos o efeito de encerramento obtido por meio do som instrumental. Dessa maneira, *Karen's Return From Border* (Barry, 1985) é adicionada

à montagem seguindo uma escala de volume do mais alto para o mais baixo. Durante o plano médio de movimentação da personagem Karen beijando Bror em despedida (V.Fig.71), o volume da música sobe para uma altura média e enquanto a baronesa é mostrada pegando o seu casaco e chapéu, a música passa para um volume mais alto (V.Fig.72). Portanto, compreendemos que a trilha sonora, produzida para “mostrar” o retorno da personagem Karen de sua viagem, acompanha a montagem de planos de enquadramento produzindo um efeito de progressão dramática. Ou seja, a altura do volume da música é alterada de acordo com a oscilação (maior ou menor) dos efeitos sensuais e afetivos que as cenas pretendem mostrar.

Acompanhando lentamente os passos da personagem, as câmeras de Pollack justapõem na montagem uma sequência de planos que mostram a movimentação de partida da personagem Karen até a área externa do acampamento. Ainda ao som de *Karen's Return From Border* (Barry, 1985), o caminhar da baronesa é seguido, também, por uma voz em *off* introduzida às cenas (V.Fig.73):

Voz em *off*
 Denys me deu uma bússola
 Para me guiar disse ele.
 Mas depois me ocorreu...
 que navegamos de modo diferente.
 Talvez ele soubesse, eu não sabia...
 que a terra era redonda...
 para que não vissemos muito além do caminho.
 (ENTRE DOIS AMORES, 1985, 00:58:47 min.)

Figuras 74, 75 e 76 - Despedida com voz em *off* (continua)



Figura 76 - Despedida com voz em *off* (continuação)



Fonte: *print screen* do filme *Entre Dois Amores*. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. Cenas: 00:58:47, 00:58:54 e 00:59:03 min.

Com a voz em *off*, a montagem direciona seu olhar para a personagem em ausência. Desse modo a introdução da voz em *off* da personagem-escritora Karen Blixen na Dinamarca produz um efeito de onisciência da mesma. Como um complemento às imagens visuais exibidas na tela, a voz em *off* realiza, também, um efeito de reflexão realizada pela personagem-escritora, já esta, em ausência, comenta eventos vividos em um tempo passado.

Dessa forma, compreendemos a voz em *off* como parte de um conjunto sonoro indissociável (vozes, falas, músicas e ruídos) e fundamental para a construção dos efeitos de sentido afetivos do filme como um todo. Por esse viés, a voz em *off* precisa ser entendida enquanto componente de um contínuo sonoro que, somado a outros elementos cinematográficos (cenário, figurino ou performance do ator etc.), oferece uma informação além da imagem apresentada. Assim explica Manzano (2014):

o som ou a voz *off* consistem antes em música, e em atos de fala muito especiais, reflexivos e não mais interativos (voz que evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a sequência das imagens. [...] A diferenciação dos aspectos no contínuo sonoro não é uma separação, mas uma comunicação, uma circulação que está sempre reconstruindo o contínuo. (MANZANO, 2014, p.114)

Combinada à música de retorno da fronteira produzida para a protagonista, as reflexões realizadas pela voz em *off* enfatiza, também, a sensação de deslocamento físico das personagens (V.Fig.74 a 76). Para Adelmo Manzano (2014), “o ato ouvido é ele próprio visto,

ou seja, enquanto é ouvido, ele próprio é visto, como traçando a si mesmo um caminho na imagem visual” (MANZANO, 2014, p.109). Sendo assim, nas cenas supracitadas a voz em *off* da personagem-escritora conecta-se às imagens conferindo a elas uma nova dimensão sensual-afetiva.

Por fim, reiteramos a nossa compreensão de *Entre Dois Amores* (1985) sob a lógica derridiana de **suplemento** (DERRIDA, 1995), considerando os inúmeros efeitos de sentido promovidos pela narrativa de Pollack. A voz em *off* como elemento indispensável para a construção da releitura do cineasta em um suporte distinto, acentua a importância da observação de cada elemento fílmico e, ao mesmo tempo, do conjunto de elementos como um complexo carregado de sentido. Nesse sentido, o diálogo entre Blixen (1937) e Pollack (1985) produz uma narrativa distinta (adaptação fílmica) e com força criativa em relação à obra literária, em um processo de iluminação mútua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As adaptações fílmicas, entre atualizações, simplificações, acréscimos ou supressões, relatam histórias de forma diferente, transpondo elementos de um código para outro no processo de transcodificação midial. Segundo Hutcheon (2013), as obras adaptadas atualizam, simplificam, ampliam, fazem analogias ou críticas, transpondo elementos de um código para outro. Por conseguinte, como uma combinação da reinvenção com a revitalização de uma obra já conhecida publicamente, as adaptações fílmicas, também como uma forma de intertextualidade, podem ser vistas como palimpsestos que vivem na memória que temos de outras obras.

Sob a perspectiva das Intermedialidades, analisamos o filme *Entre Dois Amores* (1985) em seu aspecto multimodal, observando a linguagem visual em suas conexões, associações e justaposições por meio de elementos plásticos, sonoros, entre outros. Nesse viés, a obra fílmica de Pollack, desenvolvida dentro de uma mídia de base imagética e constituída por várias outras, vista como um complexo representativo mostrou-nos novas possibilidades interpretativas, além de diferentes efeitos de sentido produzidos sob inspiração d'*A Fazenda Africana* (1937). Focando no processo de transposição entre as mídias literatura e cinema, expandimos nosso olhar, observando as relações entre o modo de contar da Karen Blixen e o modo de mostrar de Sydney Pollack.

As histórias da escritora Karen Blixen, permeadas de estratégias discursivas, admitem grande visualidade textual, por elucidarem imagens mentais referentes à realidade representada. Quando transpostas para a mídia cinematográfica, as histórias da dinamarquesa ganham, no suporte multimídia, uma visibilidade (como imagens oticamente visíveis e não somente imaginadas) que, por sua vez, é configurada por diferentes elementos que promovem diversos efeitos estéticos sensuais e afetivos na narrativa. Dessa forma, quando transpostas para o cinema, na transferência do modo de contar para o modo performativo de mostrar, as histórias de Blixen passam a mostrar visualmente (e não mais pela imaginação), as diferenças entre raças, culturas, gêneros e religiões, integrando elementos físicos e cinematográficos (figurinos, maquiagens, arquiteturas, cenários etc.) à dramaturgia.

Em sua trajetória como escritora, Karen Blixen construiu não só projetos literários, mas, também, uma persona como escritora, associando a sua imagem à prática de contação de histórias. Utilizando suas redes de sociabilidade para performar o papel de Isak Dinesen, a dinamarquesa configurou um perfil profissional intimamente atrelado à cultura de tradição oral. Nesse sentido, embora uma representante intelectual do meio acadêmico e

social, Blixen buscou aproximar mais sua imagem à oralidade e menos à cultura escrita, embora essa conexão seja inevitável, haja vista o volume de publicações da baronesa. Constituindo a figura da escritora contadora de histórias, também, por meio do trabalho de pesquisadores, jornalistas, acadêmicos, entre outros, a criação, propagação e manutenção da imagem de Blixen se consolidou a partir de diversas leituras, representações de si e apresentações públicas da própria autora.

Entrando no mercado literário do século XX com um tipo de escrita semelhante à dos escritores românticos de fins do século XIX, acreditamos que Karen Blixen utilizou pseudônimos masculinos, possivelmente, como uma estratégia profissional para maior e melhor inserção no mercado editorial da época, majoritariamente masculino. Contudo, atualmente, a competência da escritora em contar e escrever histórias é (re)conhecida por meio de seu nome feminino.

No que diz respeito ao projeto literário do livro *A Fazenda Africana* (1937), ressaltamos a motivação de Karen para a escritura de suas histórias sob uma razão diferenciada e não romântica, mas, sim, como uma estratégia para ganhar dinheiro e se manter financeiramente, após a falência da fazenda na África. Dessa forma, compreendemos que a escritora narrativizou a própria vida transformando as histórias vividas na África em pequenos relatos (ficcionalizados) atemporais e não sequenciais.

No exercício (e ofício) de escrita, Karen Blixen construiu em *A Fazenda Africana* (1937) um material autoral de caráter amplamente antropológico que, dentre as fases de escrita e leitura pode ter atuado, também, como processo de subjetivação e autorreflexão da escritora. Construindo um projeto literário tanto estético quanto antropológico, Blixen demonstrou a cada nova história (ou capítulo) sua grande fluidez e habilidade em contar e escrever histórias, tendo como foco de sua obra a África e seus nativos, paisagens, animais do território africano e, também, as histórias nele ouvidas e vividas durante o período de estadia no continente. Assim, o trabalho literário da obra divulga determinados aspectos culturais e sociais da cultura africana, por meio de histórias curtas que propõem entretenimento.

No projeto estético literário de Sydney Pollack para a adaptação fílmica *Entre Dois Amores* (1985), o cineasta mostrou a natureza africana, paisagens e nativos, como cenário em plano de fundo, desenvolvendo um projeto eminentemente estético que destacou, por meio de um discurso que se assemelha ao biográfico, a figura de Karen Blixen e seus amores. Nesse projeto, Pollack enfatizou a força da mulher em um contexto predominantemente patriarcal, além de apresentar a baronesa Blixen como uma grande contadora de histórias. Com este

trabalho focado na dinamarquesa e não na fazenda, o cineasta evidenciou aspectos da personalidade desta, até então, não explorados nas histórias d'*A Fazenda Africana* (1937).

Nesse trabalho intermediário, Sydney Pollack ficcionalizou e ampliou a história da escritora dinamarquesa, realizando uma obra de outra natureza não só no campo da forma, mas, também, no campo do conteúdo, recontando as histórias da baronesa como uma narrativa linear configurada pela história da tragédia e drama sustentados e narrativizados pela própria Karen Blixen em seu projeto literário.

Segundo Eisenstein (1990), para cumprir sua missão, a montagem não poderia restringir-se ao “procedimento mecânico de junção e colagem, mas obedecer a um princípio maior que a dirige, construindo esse todo maior por meio da junção de imagens, detalhes ou fragmentos, que portem uma coerência e permitam a construção do todo (EISENSTEIN, 1990, p.23). Em uma narrativa que promoveu a transnacionalidade, *Entre Dois Amores* (1985) narrou, então, a história de uma mulher excepcional conforme ideário branco/europeu/norte-americano, trabalhando com o imaginário colonial existente acerca da Europa e África. Entrelaçando romance, etnografia, aventura e literatura (por meio dos textos de Karen Blixen), o filme de Pollack revelou, também, a construção de uma ficção em termos de colonialismo, por meio da estratégia intermedial que propõe entretenimento.

Como uma história (re)contada e (re)construída por meio de uma trama diferente, a adaptação *Entre Dois Amores* (1985) trabalhou, também, com outro tipo de engajamento em relação ao público, que pode interagir diferentemente com a narrativa, devido às conexões, cortes e justaposições de elementos auditivos e visuais transpostos do modo imaginativo para um modo de percepção direta.

Desse modo, em *A Fazenda Africana* (1937) e *Entre Dois Amores* (1985), história e personagens foram apresentados ao leitor/espectador com formas distintas de percepção, organização, disposição de dados, tempo e objetivos de seus respectivos escritores. Amparados na concepção do cinema como montagem, percebemos e enfatizamos a importância de diferentes elementos na produção de efeitos de sentido. Portanto, como uma montagem, *Entre Dois Amores* (1985) contou com trabalho de produção de sensações de ordem emocional no espectador, por meio de elementos sonoros (diálogos, ruídos, músicas, voz em *off*), gráficos e plásticos. Como uma mídia superposta às outras, que interfere e atua no desenvolvimento narrativo, os elementos sonoros foram utilizados no filme de Pollack (1985) como potência significativa em igual proporção à força dos elementos visuais. Na adaptação de Pollack (1985), ressaltamos, também, a incorporação de elementos da realidade de Karen Blixen a planos de enquadramentos e sequências cênicas que potencializaram a

representação e corroboraram para a construção de efeitos sensuais afetivos no espectador, além de um efeito de real.

Na dinâmica entre a representação literária e visual, realçamos o que o texto “faz ver” e o que a imagem “dá a entender”, enfatizando o caráter de fecundação mútua entre folha e frame. Sob a perspectiva comparativa de recusa a fidelidade como critério de validação, evidenciamos o modo como Karen Blixen contou sua história e o modo como Sydney Pollack mostrou seu filme como um suplemento livre de sentidos pré-determinados. No jogo entre palavra e imagem, ficção e relatos biográficos (verificáveis ou não) em uma escrita poética e inventiva, Pollack propôs e promoveu entretenimento, encantamento e, sobretudo, beleza.

Por fim, reiteramos nosso apreço pela adaptação *Entre Dois Amores* (1985) como uma obra repleta de efeitos de sentido sensuais afetivos e enriquecida por um complexo de elementos diferenciados. Nesse sentido, estabelecendo um diálogo entre Blixen (1937) e Pollack (1985), extraímos uma compreensão da montagem fílmica como uma potência interpretativa que constitui uma narrativa distinta em relação à obra literária, em um processo de iluminação recíproca.

REFERÊNCIAS

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.
- ARENDDT, Hannah. Isak Dinesen. In: ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann e Celso Lafer. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. *O rumor da Língua*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Obras escolhidas*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. v.1. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.179.
- _____. O narrador. *Obras escolhidas*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. v.1. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.213.
- BLIXEN, Karen. *A Fazenda Africana*. Trad. Cláudio Marcondes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____. *A Fazenda Africana*. Trad. Cláudio Marcondes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *Sombras na Relva*. Trad. Maria Luiza Newlands. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. *Anedotas do Destino*. Tradução Cássio de Arantes Leite. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.16.
- CARVALHO, Vinicius Augusto. *Efeitos Visuais de Transição na Montagem Cinematográfica*. São Paulo: Paco Editorial, 2018.
- CARVALHAL, Tania Franco; COUTINHO, Eduardo (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CLUVER, Claus. Inter Textus / Inter Artes / Inter Media. In: *Revista de Estudos de Literatura Aletria*. v. 14. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>> Acesso em dezembro, 2018.
- CLUVER, Claus. Intermidialidade. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16>> Acesso em dezembro, 2018.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. v.1. São Paulo: Ed.34, 2007.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. Palavra e Imagem. In: *O Sentido do Filme*. São Paulo: Zahar, 2002, p.13-50.

EVANS, Jean A. Straus. Herodotus and Athens: The Evidence of the Encomium. França: *L'antiquité Classique*, 1979, cap.48, fasc. 1, p. 112-118. In: *Persée*, 2003. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1979_num_48_1_1930> Acesso em fevereiro, 2019.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Transnacionalidade e Intermedialidade em perspectiva pós-colonial: reflexões sobre coproduções contemporâneas de língua portuguesa. USP: *Revista Rumores*.v.12. n.24. Dez, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/150801>> Acesso em maio, 2019.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: *Revista Itinerários*. N.40, p.45-60. jan/jun.2015. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>> Acesso em fevereiro, 2019.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERBASE, Carlos. *Primeiro Filme: Descobrimo - Fazendo – Pensando*. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 2012. Disponível em <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/introducao/>> Acesso em janeiro, 2018.

GOETHE, Johann Wolfgang von. In: ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida: 1823-1832*. Tradução: Mário Luiz Frungillo. São Paulo: UNESP, 2016, p.319.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira, André Soares (Orgs.). *Intermedialidades e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Trad. Amir Brito Cadôr. v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 41-50.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2012.

LADEIRA, Julieta de Godoy. *As Mil e Uma Noites*. 11ª ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Ed. Scipione, 1999. Série Reencontro. Trad. e adap. *De Les Mille et Une Nuits*, contos árabes tradicionais. Trad. Joseph Charles Mardrus. Paris: Ed. Robert Laffont, 1983.

LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie*. Paris: Seuil, 1998.

_____ *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986, p. 249, p. 300, p. 302.

LODGE, David. Adapting Nice Work for Television. In: REYNOLDS, Peter. *Novel Images : Literature in Performance*. London/New York : Routledge, 1993, p.191-203.

MANZANO, Luiz Adelmo. *Som-Imagem no Cinema: a experiência alemã de Fritz Lang*. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Série Debates).

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Série Debates).

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*. São Paulo: Editora: Edusp, 1992, p.37.

MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna. Razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994, p.145, p.148.

MULLER, Adalberto. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a Intermedialidade. *Anais eletrônicos da Universidade Federal de Santa Catarina*, 2008. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974>> Acesso em agosto, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Curitiba: Rideel, 2005.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 2015.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e Leitura*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1993.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

PEIXOTO, Nelson B. O Olhar Estrangeiro. In: Aduato Novaes (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988, p.363.

PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: Autor – Obra – Recepção*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2000.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, Intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15-45.

RIBAS, M.C.C; NUNEZ, C.P.F. Diálogos Contemporâneos: da palavra ao écran. *Revista Passages de Paris*, 2016. N.13, p. 493 a 511. Disponível em: <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/articles/pdf/PP13_Varia4.pdf> Acesso em agosto, 2018.

RIBAS, M.C.C. Tessituras em jogo: questões sobre literatura e(m) cinema. *Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC 2017*, p. 3550 a 3561. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/>> Acesso em agosto, 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. OLINTO, Krieger Heidrun. Literatura e mídia hoje - novos encontros. In: *Literatura e Mídia*. São Paulo: Loyola e PUC Rio, 2002, p. 81.

_____. À procura de um novo realismo. Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: *Literatura e Mídia*. São Paulo: Loyola e PUC Rio, 2002.

_____. A literatura e a cultura visual. In: *Literatura e Cultura*. São Paulo: Loyola e PUC Rio, 2003.

_____. Além ou aquém do realismo de choque? In: *Literatura e Realidade (s): uma abordagem*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2011.

_____. *Além do visível: o olhar da literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. Entrevista com Karl Erik Schollhammer. In: *Só Letras – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ*. Rio de Janeiro, n.32. Jul-Dez, 2016, p.5-7. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/27187>>. Acesso em: dez. 2018.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Revista online Ilha do Desterro*. n.51. Santa Catarina: UFSC, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>> Acesso em jan., 2019.

STELZER Andréa. Autoficção e Intermedialidade na cena contemporânea. UDESC: *Revista Urdimento*. v.1. n.26. p.276-286. Jul, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/1414573101262016276/5902>> Acesso em janeiro, 2019.

THURMAN, Judith. *A vida de Isak Dinesen*. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1982.

YUNES, Eliana. *Leitura pelo Olhar do Cinema*. São Paulo: Ed. Reflexão, 2013, p. 11.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *In: PELLEGRINI, Tânia. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Ed. Senac/ Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

_____. *O Discurso Cinematográfico. A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

Fílmica:

A FESTA de Babette. Direção: Gabriel Axel. Roteirização: Gabriel Axel. Panorama Films: Dinamarca, 1987. (103min), colorido.

ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Universal Pictures: Los Angeles, 1985. (160min), colorido.

ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Universal Pictures: Los Angeles, 1985. (160min), colorido. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (Coleção Cinemateca Veja, v. 14).

THE IMMORTAL Story. Direção: Orson Welles. TV Premiere: França, 1968. (58min), colorido.

Sonora:

BARRY, John; MCNEELY, Joel; BRYMER, Jack. Royal Scottish National Orchestra. *Out Of Africa (Original Motion Picture Soundtracks)* (1985). EUA: MCA Records, 1985. 1 disco sonoro, 18 faixas, 36 min.

BARRY, John; MCNEELY, Joel; BRYMER, Jack. Royal Scottish National Orchestra. *Out Of Africa (Original Motion Picture Soundtracks)* (1985). EUA: Varèse Sarabande Records, 1997. 18 faixas, 36 min. Disponível em *Spotify*: <<https://open.spotify.com/album/5ppl86U4zfpfE72zidbDiK>> Acesso em maio, 2019.

Iconográfica:

Figura 01. *Karen Blixen no Quênia*. 1918. Site Karen Blixen Museet. Disponível em: <<https://blixen.dk/liv-forfatterskab/karen-blixens-liv/karen-blixen-i-afrika/>>. Acesso em: jan. 2019.

Figura 02. *Karen e trabalhadores no Quênia*. 1918. Site Brits in Kenya. Disponível em: <<https://www.britsinkenya.com/2016/01/13/9-reasons-to-love-out-of-africa-at-30/>>. Acesso em: jan. 2019.

Figura 03. *Print Screen*. ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). 1985. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (Coleção Cinemateca Veja, v. 14).

Figura 04. Capas dos livros: *A Fazenda Africana*. Site Karen Blixen Museet. Disponível em: <<https://blixen.dk/liv-forfatterskab/karen-blixens-vaerker/den-afrikanske-farm/>>. Acesso em: jan. 2019.

Figura 05. Capa da versão em DVD do filme *Out of Africa*. Site Google Imagens. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Out_of_Africa>. Acesso em: jan. 2019.

Figura 05. Capa da versão em DVD do filme *Entre Dois Amores*. Site Google Imagens. Disponível em: <https://www.saraiva.com.br/entre-dois-amores-dvd-9416833.html> Acesso em: jan. 2019.

Figura 06 a 19. *Print Screen*. ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). 1985. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (Coleção Cinemateca Veja, v. 14).

Figura 20. *Quarto Karen Blixen*. Site Karen Blixen Museet. Disponível em: <<https://blixen.dk/besoeg-museet/udstillinger/>>. Acesso em: jan. 2019.

Figura 21. *Disco Vinil Mozart*. Site Google Imagens. Disponível em: <https://www.discogs.com/pt_BR/Wolfgang-Amadeus-Mozart-Walter-Giesecking-Mozart-Piano-Solos/release/8547814>. Acesso em: jan. 2019.

Figura 22. *Disco Vinil Mozart*. Site Google Imagens. Disponível em: <<https://lp.reverb.com/albums/complete-works-for-piano-solo-volume-i/listings>>. Acesso em: jan. 2019.

Figura 23 a 29. *Print Screen*. ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). 1985. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (Coleção Cinemateca Veja, v. 14).

Figura 30. BLIXEN, Karen. *Retratos Africanos*. Site Karen Blixen Museet. Disponível em: <<https://blixen.dk/stuerne-bygningen/galleriet/>>. Acesso em: jan. 2019.

Figura 31 a 76. *Print Screen*. ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). 1985. Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Los Angeles, 1985. (160min), colorido. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (Coleção Cinemateca Veja, v. 14).

Entrevistas:

BARRY, John. *Entrevista Menu Bônus*. EUA, dez. 1985. Entrevistador: Não mencionado. *In*: ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Universal Pictures: Los Angeles, 1985. (160min), colorido. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (Coleção Cinemateca Veja, v. 14).

POLLACK, Sydney. *Entrevista Menu Bônus*. EUA, dez. 1985. Entrevistador: Não mencionado. *In*: ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Universal Pictures: Los Angeles, 1985. (160min), colorido. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (Coleção Cinemateca Veja, v. 14).

STREEP, Meryl. *Entrevista Menu Bônus*. EUA, dez. 1985. Entrevistador: Não mencionado.

In:

ENTRE DOIS Amores. (*Out of Africa*). Direção: Sydney Pollack. Roteirização: Kurt Luedtke. Universal Pictures: Los Angeles, 1985. (160min), colorido. São Paulo: Ed. Abril, 2008. (Coleção Cinemateca Veja, v. 14).

On-line

DATABASE. Internet Movie (IMDB). 1990. Amazon.com. Site IMDB: Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0089755/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1>. Acesso em: fev.2019.