

A TRANSMUTAÇÃO DE “O GRANDE INQUISIDOR”

Doutor Andrey Pereira de Oliveira¹ (UFCG)

RESUMO: Um dos pontos mais memoráveis de *Os irmãos Karamázov* (1880), obra-prima de Dostoiévski, é o capítulo intitulado “O Grande Inquisidor”, narrativa hipodiegética narrada por Ivan ao seu irmão Aliócha, cujo enredo relata uma hipotética aparição de Cristo na Espanha inquisitorial do século XVI. Foi nessa passagem polêmica do romance que se baseou o filme “Inquisição” (2002), de Betsan Morris Evans. Nosso objetivo nesse trabalho consiste em analisar o processo de transmutação do texto literário ao texto fílmico, confrontando tanto suas estruturas narrativas quanto seus procedimentos particulares de significação. Apoiando-nos em categorias da semiótica, da teoria literária e da teoria do cinema, observaremos as homologias estruturais que possibilitam a transmutação de “O Grande Inquisidor” da verbalidade da literatura para a iconicidade do cinema.

Palavras-chave: Transmutação literatura-cinema, *Os irmãos Karamázov*, *O Grande Inquisidor*

Introdução

Os irmãos Karamázov é certamente um dos ápices da literatura ocidental. Última obra de Dostoiévski, o romance foi publicado em 1880 e, desde então, tem sido objeto de reflexões das mais diversas ordens. Exemplo de verdadeira obra-de-arte, por conta de suas inovações técnicas e de suas ousadas temáticas que inspiram ângulos de percepção originais², *Os irmãos Karamázov* tem instigado não apenas novas realizações artísticas, mas também reflexões inaugurais nos campos da filosofia, da psicanálise, da teoria da literatura e da lingüística. Os avanços de Freud no estudo sobre o parricídio apresentados em “Dostoiévski e o parricídio” (1928), os conceitos fundamentais de polifonia e dialogismo propostos por Mikhail de Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), bem como a versão “popular” da filosofia existencialista exposta por Sartre em “O Existencialismo é um Humanismo” (1946), são exemplos de construções teóricas geradas nos diálogos de importantes pensadores com o romance dostoiévskiano.

Como já afirmou Otto Maria Carpeaux (2002, p. 8), *Os irmãos Karamázov* é a síntese de todas as possibilidades de arte de Dostoiévski, reunindo num só conjunto a atmosfera de romance policial psicológico, que estrutura *Crime e castigo*, a história de um idealista mal julgado, presente em *O idiota*, as reflexões de um intelectual ateu, que marcam *Os demônios*, e os passos decisivos da formação de um cristão esperançoso, como aparecem em *O adolescente*.

O livro traz como epígrafe a seguinte citação do Evangelho de São João: “Em verdade, em verdade vos digo que, se o grão de trigo que cai na terra não morrer, fica infecundo: mas, se morrer, produz muito fruto” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 13). Esta alegoria bíblica aponta-nos para três elementos-chave que se fundem no romance: a descendência, a morte e a religiosidade.

A relação de descendência entre o grão de trigo e os seus frutos apresenta certa analogia com o relacionamento filial entre os protagonistas da obra, o velho Fiódor Pávlovitch Karamázov e os seus quatro filhos: Dimítri, fruto do primeiro casamento, Ivan e Aliócha, frutos do segundo, e Smierdiákov, fruto bastardo. Essas confusas relações de parentesco geram ou agravam o ódio mútuo e uma série de conflitos entre os personagens, principalmente as desavenças “mundanas” entre Fiódor e o filho mais velho (a briga pela herança deixada por Adelaida Ivânovna, a falecida mãe de Dimítri, e a disputa pela mesma mulher, a cortesã Grúnhchenka), e os embates intelectuais e

¹ Professor Adjunto de Teoria literária e literaturas de língua portuguesa da Unidade Acadêmica de Letras da Universidade Federal de Campina Grande. E-mail: andrey2oliveira@hotmail.com

² Não por acaso, em um dos parágrafos iniciais de um ensaio dedicado a Dostoiévski, Georg Lukács (1968, p. 156) afirma que “(...) a verdadeira missão da poesia sempre foi, e o é ainda, a de levantar novos problemas sob a forma de novos tipos e de novos destinos humanos”.

espirituais entre Aliócha, com sua fé ardorosa, e Ivan, com seu ateísmo irônico. Já Smierdiákov, o filho bastardo que vive como um agregado na casa dos Karamázov e que passa boa parte da narrativa como uma figura marginal aparentemente indiferente às disputas dos demais personagens, é, na verdade, a figura que vai condensar em si as duas ordens de conflitos acima apontadas. Encorajado pelas palavras amorais de Ivan e se mascarando com elementos facilmente associáveis a Dimítri (o roubo do dinheiro e a violência), Smierdiákov pratica a ação nuclear do enredo: o assassinato de Fiódor Pávlovitch, que remete ao segundo elemento destacado na epígrafe bíblica. Apesar de não se poder reduzir a obra a um mero romance policial, a morte do velho Karamázov constitui o principal núcleo narrativo do texto e é o desencadeador de toda a segunda parte da fábula, as suspeitas recaídas sobre Dimítri, seu julgamento e a revelação final do verdadeiro assassino.

Já o terceiro elemento, a religiosidade, reverbera no romance de diversas formas: (a) em termos espaciais, certas cenas desenvolvem-se num mosteiro; (b) a religiosidade, ou mais precisamente a sua ausência na forma do ateísmo – que resulta na fórmula “Se Deus não existe, tudo é permitido” – reforçado em Smierdiákov pelos discursos de Ivan, pode ser vista, senão diretamente como causa do assassinato, ao menos indiretamente como o elemento que o possibilita, uma vez que livra o criminoso do temor da punição ético-religiosa; (c) quase todas as questões mais fundamentais do texto são de ordem religiosa, como as discussões sobre as relações entre a igreja e o estado, os conflitos sobre as manifestações da crença, sobre o livre-arbítrio e, acima de tudo, sobre a existência de Deus.

Essas relações percebidas entre a epígrafe e a fábula do romance não inviabilizam que ela também remeta a sua interpretação mais tradicional: a morte do grão é a condição imprescindível para sua frutificação, ou seja, para atingir seu verdadeiro nascimento no paraíso celeste, o homem precisa passar pelas provações terrenas e morrer. Nessa perspectiva, a alegoria bíblica é fundamental no romance por pressupor a crença numa existência após a vida, o que, por sua vez, pressupõe a existência de Deus, fato intensamente discutido e não solucionado na obra.

Apesar do apelo da fábula centrada num assassinato e costurada por um julgamento e por diversas outras situações narrativas típicas de *thrillers* policiais, *Os irmãos Karamázov* transcende a concretude dos atos pela densidade psicológica dos personagens e pela discussão cerrada dos temas polêmicos. Eis um texto complexo que tanto pode ser descrito como um romance de ação entremeado pela discussão profunda de idéias ou como um romance de idéias permeado pela ação dos personagens.

Um dos pontos mais memoráveis da obra, o episódio do Grande Inquisidor, é, em microescala, um dos melhores exemplos dessa ambigüidade estrutural que enforma todo o romance. Trata-se de um poema narrado a Aliócha por seu irmão Ivan, o jovem esclarecido, niilista e ateu, que maneja com rara habilidade e ironia a arte da dialética. Tal poema é uma espécie de narrativa hipodiegética cujo enredo relata uma hipotética aparição de Cristo na Espanha inquisitorial do século XVI. O que parece ser uma narrativa dentro de uma narrativa, resultando numa construção duplamente pautada em ação, pode ser melhor descrito como uma dissertação dentro de outra dissertação, uma vez que Ivan conta sua narrativa não pela fábula em si, mas sim com o intento de extrair dela uma mensagem abstrata que sirva como mais um elo de sua cadeia argumentativa. Além disso, o próprio universo diegético veiculado pelo poema não se constitui propriamente numa narrativa de fatos, consiste antes numa cena composta quase que exclusivamente pelo “diálogo” entre o cardeal inquisidor e Cristo; ou seja, em vez de empreendimentos concretos de natureza épica, temos mais uma vez, a predominância da dissertação, um conflito de idéias abstratas.

Foi possivelmente esse caráter pouco épico do episódio que motivou sua total eliminação na adaptação cinematográfica homônima de *Os Irmãos Karamázov* realizada em 1958 pelo americano Richard Brooks, que optou por seguir a linha mais narrativa do romance, destacando as cenas de ação e os quadros exóticos de uma Rússia arcaica. Proposta diferente foi empreendida, em 2002, pelo diretor e produtor inglês Betsan Morris Evans. Contrariamente ao que fizera Brooks, Evans abstrai a polêmica fábula do Grande Inquisidor do romance de Dostoiévski e o adapta de modo

autônomo no filme “Inquisição”. Com Derek Jakob no papel do Grande Inquisidor e Stephen Billington atuando como o suposto Cristo, “Inquisição” tem aproximadamente cinquenta minutos de duração e foi produzido em alta definição pela The Drama House para o Channel 5.

Reconhecendo que “Sobre este capítulo, o mais enigmático do romance, existe uma bibliografia imensa” (CARPEAUX, 2002, p. 10), o intento desse artigo não é propor mais uma análise literária desse famoso e polêmico episódio, nem mesmo discutir sua temática filosófica fundamental – a questão da liberdade – mas sim empreender um estudo do processo de transmutação (ou tradução intersemiótica) que leva do texto literário do escritor russo ao texto fílmico do diretor britânico, confrontando tanto suas estruturas narrativas quanto seus procedimentos particulares de significação.

1 Literatura e cinema: aspectos básicos

Desde suas origens, o cinema narrativo tem se valido de textos literários como inspiradores temáticos de suas produções. Afirma-se, inclusive, que “na história do cinema o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais” (BRITO, 2006, p. 143). Mais do que isso, teóricos como Robert Richardson (apud BRITO, 2006, p. 132-3) chega a considerar o cinema como um ramificação da literatura, tendo dela assumido diversas heranças técnicas, como a dissolução de uma imagem em outras, o acúmulo de imagens de coisas e lugares sem a presença humana, a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno, o ponto de vista múltiplo sobre um dado, fato ou personagem, a velocidade, a elipse suprimindo o supérfluo, o processo de caracterização do protagonista, e até a trilha sonora, que guardaria relações com certos elementos prosódicos dos textos literários. Acompanhando argumentos próximos aos de Richardson, muitos teóricos afirmam que foi com a literatura que o cinema aprendeu a narrar.

Mesmo reconhecendo as numerosas semelhanças entre os recursos técnicos da literatura e do cinema, João Batista de Brito ameniza a filiação direta e estreita entre estas duas manifestações artísticas, lembrando que o cinema é uma arte heterogênea que reúne em si não apenas aspectos que possam ser relacionados à literatura narrativa, mas também outros que se aproximam de outras modalidades de arte. Segundo o teórico, no compósito cinematográfico percebem-se “a plasticidade da pintura, o movimento e o ritmo da música e da dança, a (pseudo)tridimensionalidade da escultura e da arquitetura, a dramaticidade do teatro e a narratividade da literatura” (BRITO, 2006, p. 135).

Apesar de o cinema compartilhar semelhanças estruturais com essas diversas modalidades de arte, é realmente com a literatura que ele tem sido tradicionalmente associado, pois nesse caso, percebem-se não apenas relações formais mas principalmente temáticas. São numerosos os estudos que discutem os processos de adaptação fílmica de obras literárias. Como bem aponta Randal Johnson (2003, p. 40), alguns desses estudos comparativos tomam como premissa um certa “concepção da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética” e vêm no produto do cinema não mais que um simulacro da autêntica obra literária. Centrados nessa postura hierarquista e normativa, propõem-se a averiguar o grau de “fidelidade” atingido pela obra cinematográfica em relação à obra literária adaptada.

Numa perspectiva diversa, alguns teóricos encaram a adaptação não como uma tentativa de cópia, mas sim como uma espécie de “dialogismo intertextual” (Robert Stam) ou ainda de “transposição” (Alain Garcia), e liberam a obra cinematográfica da obrigação da fidelidade estrita. A favor desta última perspectiva conta a observação de que o cinema e a literatura, a despeito das semelhanças acima citadas, são, de fato, dois universos semióticos distintos, o que torna a exigência da fidelidade uma meta ontologicamente impossível. Segundo João Batista de Brito, entre as duas modalidades de expressão, há um “enorme fosso semiótico”, separando de um lado a iconicidade do cinema e de outro a verbalidade da literatura. Resulta dessa diferença de natureza semiótica o fato de que a literatura “não vai ter nunca a mobilidade plástica do cinema, e este, por sua vez, nunca o nível de abstração da literatura” (BRITO, 2006, p. 131-2). Randal Jonhson, de forma análoga,

defende que, “Se o cinema tem dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz, a literatura também não consegue fazer o que um filme faz”. Isto porque

Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, como toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal (diálogo, narração e letras música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas) (JOHNSON, 2003, p. 42).

Como se percebe, Brito e Johnson caminham no mesmo diapasão, partilhando do princípio de que o cinema e a literatura, pela própria limitação derivada de suas especificidades ontológicas, geram obras que não se sobrepõem e que, conseqüentemente, não podem ser “fiéis” entre si. Portanto, é equivocada a proposta de avaliar a adaptação fílmica segundo valores inerentes ao campo específico da obra literária. O que, de fato, dever-se-ia esperar do cineasta no processo de adaptação era, de acordo com André Bazin, a descoberta de “equivalentes cinematográficos” ao original, pois mais do que uma cópia, uma adaptação é uma “tradução estética do romance para outra linguagem” (apud BRITO, 2006, p. 148).

Este processo de tradução envolvendo a passagem de um tipo a outro de linguagem é previsto por Roman Jakobson num ensaio intitulado “Aspectos lingüísticos da tradução”. Assumindo uma perspectiva que remete à Semiótica peirceana, o lingüista identifica três modos de traduzir/interpretar um signo:

- 1) A tradução intralingual ou *reformulação* (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação dos signos por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1991, p. 64-5).

Observando a adaptação cinematográfica da obra literária à luz da tipologia de Jakobson, percebe-se que tal processo aproxima-se da terceira categoria de tradução, a chamada “transmutação”, uma vez que os signos verbais da literatura são transcodificados em signos não-verbais, mais precisamente audiovisuais.

Com o apoio de categorias da semiótica, da teoria da literatura e da teoria do cinema, serão comentados os procedimentos de transmutação, destacando-se as homologias estruturais que possibilitam a transmutação de “O Grande Inquisidor” da verbalidade da literatura para a iconicidade do cinema.

2 A transmutação de “O Grande Inquisidor”

2.1 As molduras narrativas e a presentificação da cena

Antes de propriamente confrontar o texto literário com o texto cinematográfico em seus códigos específicos, observando o processo de tradução de linguagens, é fundamental verificar em cada caso como a fábula do Inquisidor organiza-se enquanto narrativa.

Como já foi afirmado, em Dostoiévski, a fábula do Grande Inquisidor não é uma narrativa autônoma, mas sim uma passagem de *Os irmãos Karamázov* localizada no capítulo V (“O Grande Inquisidor”) do Livro V (“Pró e contra”). Mais precisamente, trata-se de uma narrativa hipodiegética, ou seja, em vez de ser exposta diretamente pelo narrador principal heterodiegético, é narrada por um dos personagens, no caso, Ivan Karamázov, que assume o papel de narrador frente ao seu irmão Aliócha, num longo diálogo travado num gabinete reservado do botequim A Capital.

Nesse diálogo, iniciado dois capítulos antes, os irmãos debatem sobre questões religiosas e Ivan, a pedido de Aliócha, e com a ironia que sempre estrutura seu discurso, comenta seu

posicionamento acerca da existência de Deus. Nesse momento, mais do que niilista ou ateu, Ivan mostra-se cético. Em vez de se posicionar categoricamente contrário à existência de Deus, como havia feito na véspera, ele, em poucos instantes, nega-a, afirma-a, supõe-na e ainda, em outros momentos, simplesmente desdenha da questão, dizendo a certa altura: “Quanto a mim, desisti há muito tempo de perguntar a mim mesmo se foi Deus quem criou o homem ou o homem quem criou Deus” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 428). É também nesse diálogo que Ivan comenta a crença de que a vida terrena é uma via de purgação, sendo o sofrimento humano uma espécie de preço que se tem de pagar em prol da harmonia eterna e superior. Ele inicialmente admite o sofrimento dos adultos, mas, após lembrar diversos casos de espancamentos de crianças, nega-se a aceitar que também elas tenham que ter seu quinhão de sofrimento. Assim Ivan recusa a harmonia superior, dizendo que “(...) se o sofrimento das crianças serve para completar a soma das dores necessárias à aquisição da verdade, afirmo desde agora que essa verdade não vale esse preço” (idem, p. 257). E ainda mais enfaticamente:

(...) deram realce excessivo a essa harmonia, a entrada custa caro demais para nós. Prefiro devolver meu bilhete de entrada. Como homem de bem, tenho mesmo obrigação de devolvê-lo o mais cedo possível. É o que faço. Não recuso a admitir Deus, mas muito respeitosamente devolvo-lhe meu bilhete (idem, p. 257-8).

É nesse contexto que Ivan passa a contar a Aliócha sua fábula intitulada “O Grande Inquisidor”.

No romance de Dostoiévski, o significado da fábula do Inquisidor vem condicionado pelos eventos que a antecedem na estrutura do texto. Sendo uma narrativa um sistema simbólico em que cada parte acaba por “contaminar” as demais por conta de uma espécie de solidariedade de significação, o significado da fábula não se restringe à história narrada no capítulo “O Grande Inquisidor”. Todo o contexto narrativo anterior e posterior (este, obviamente, apenas numa leitura retroativa) acaba, de alguma forma, reverberando-se na interpretação da fábula. Ao se deparar com ela, o leitor já conhece, de antemão, a ironia e o ceticismo de Ivan, sua propensão para a polêmica, suas afirmações nada ortodoxas sobre assuntos religiosos, éticos e familiares. Sabe, além disso, o desconforto que causa em Aliócha os discursos do irmão, e o quanto a questão das relações entre religião, estado e vida social fazia-se presente não apenas no mosteiro e na casa do velho Karamázov, mas em toda uma Rússia que se percebia demasiadamente arcaica em relação à Europa.

Estando inserido nesse contexto narrativo, o episódio envolvendo o Inquisidor e a figura de Cristo não tem autonomia nem estrutural nem semântica. Segundo Ivan, o que ele se propõe a narrar ao seu irmão é um esboço de um poema que pensara em escrever, com cujo enredo havia sonhado. Antes de iniciar a narração, mais uma vez valendo-se de sua ironia, alerta: “é um absurdo, mas quero que o conheça” (idem, p. 258); e, após concluí-la: “É apenas um poema destituído de sentido, obra de um fedelho estudante que jamais fez versos” (idem, p. 274). Fruto do “sonho irônico” de Ivan, o episódio não adquire “*status* de verdade”, é apenas um devaneio absurdo, mais uma de suas provocações ou mais um de seus hipotéticos argumentos retóricos.

Reforçando o caráter de subordinação entre as narrativas dos níveis diegético e hipodiegético, em alguns momentos Ivan e Aliócha interrompem a narrativa sobre o Inquisidor para comentá-la, explicando-a melhor, no caso de Ivan, ou contestando-a, no caso de Aliócha. Essas interferências acabam por quebrar a ilusão ficcional, lembrando ao leitor que a fábula não passa de uma hipótese criativa de Ivan.

Já na versão fílmica as coisas são bem diferentes, a história do Inquisidor tem valor em si mesma, deixa de ser uma parte de um todo maior e adquire autonomia, identificando-se com a totalidade da moldura narrativa. O que antes compunha um segundo plano hipodiegético passa a compor a própria diegésis; deixa de ser o conteúdo do poema de Ivan para ser a “verdade da história”. Em consequência, não apresenta nenhuma relação com Ivan, Aliócha ou qualquer outro elemento contido no primeiro nível diegético do texto do romancista russo.

Diferentemente do que ocorre no romance, no filme não há mediações; em lugar de Ivan narrando a cena inquisitorial, a cena expõe-se diretamente. Em um caso, a fábula do Inquisidor é duplamente mediada: um primeiro narrador heterodiegético expõe uma situação em que um personagem que vive na Rússia do século XIX adquire a função de narrador intradiegético e, por sua vez, expõe a cena do Inquisidor, passada na Espanha do século XVI. No outro caso, a cena apresenta-se diretamente, sem qualquer mediação, o telespectador é lançado imediatamente na Espanha inquisitorial.

Além dessas motivações relacionadas à estruturação narrativa, a própria natureza da linguagem cinematográfica, por si só, já possibilita que, no filme, o episódio do Inquisidor apresente-se ao receptor com maior “força de verdade”, pois tal episódio “mostra-se”, presentifica-se. Isto porque, enquanto na literatura, pelo seu caráter simbólico (no sentido peirceano!), conceitual e mediatizante, o processo de recepção exige operações mentais mais complexas que interpõem-se entre a diegésis e o receptor, no cinema, pelo seu caráter icônico, o processo de recepção é mais imediato. Ou seja, “(...) o que em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta)” (BRITO, 2006, p. 146). Em consequência, no capítulo de Dostoiévski, as palavras remetem às imagens do Inquisidor e de Cristo, ao passo que, no filme, as imagens do Inquisidor e de Cristo apresentam-se diretamente, valendo-se da maior força que o mostrado tem em relação ao dito, uma vez que “estimula a identificação com a diegese e apaga os elementos de discurso” (BRITO, 2006, p. 162).

2.2 Subtítulo (preâmbulo... sumário tornado cena... acréscimos de personagens...)

Antes de propriamente iniciar sua narrativa, Ivan diz ser necessário um “preâmbulo literário” e, demonstrando grande erudição, enquadra sua narrativa no gênero dos poemas e espetáculos ingênuos e edificantes que se multiplicavam pela Europa e Rússia no século XVI, em que “se punham em cena Nossa Senhora, os anjos e os santos, o Cristo e Deus Pai”. Exemplificando esse gênero, Ivan comenta *La Vierge chez les damnés*, segundo ele, um poema monástico traduzido do grego que apresentava “quadros de uma audácia dantesca”. Tal poema trazia como enredo uma visita da Virgem ao inferno, onde ela se deparava com os “esquecidos pelo próprio Deus”, expressão que na visão cética e irônica de Ivan era “de uma profundidade e de uma energia notáveis”. Compadecendo-se os tormentos dos condenados, a Virgem ajoelhava-se diante do trono de Deus e, num diálogo que para o Karamázov é “de um interesse extraordinário”, suplica-lhe o perdão a todos, sem distinção. Por fim, ela “obtem a cessação dos tormentos, cada ano, da Sexta-Feira Santa a Pentecostes” (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 259). Com o resumo do *La Vierge chez les damnés*, Ivan prepara Aliócha para escutar sua fábula, dizendo que se seu poema tivesse sido elaborado àquela época, teria sido do mesmo modo.

Finalmente Ivan começa a expor sua narrativa, inicialmente com um sumário narrativo em que a situa na Sevilha do século XVI, “época mais terrível da Inquisição, quando todos os dias no país ardiam as fogueiras à glória de Deus e *Em esplêndidos atos de fé/ Queimavam-se horríveis heréticos*” (idem, p. 260-1)³. Ainda nesse sumário narrativo inicial, Ivan faz uma breve menção à reforma protestante, ao indicar que “Naquele momento nascia na Alemanha uma terrível heresia que negava os milagres” (idem, p. 260).

Contextualizado em linhas gerais seu episódio, Ivan narra Cristo andando pelas ruas ardentes de Sevilha, em meio às fogueiras em que na véspera, por ordem do grande inquisidor, havia sido queimada uma centena de heréticos. É nesse lugar que, diante de uma multidão que o reconhecia, ele pratica dois milagres: faz um velho, cego de infância, enxergar e, na frente do adro da catedral de Sevilha, ressuscita uma menina de sete anos que jazia em um pequeno ataúde branco. Este último ato é presenciado de perto pelo padre que saía a receber o ataúde, cujo olhar ficou perplexo e

³ Mantivemos em itálico as passagens que no romance representam fragmentos do esboço do poema de Ivan, que vez por outra ele insere em sua narração.

o cenho franzido, bem como, de longe, pelo cardeal, o grande inquisidor, que, diante da cena da ressurreição, fica com o rosto sombrio. Este, que, “Franze as espessas sombrancelhas e [cujos] olhos brilham com um clarão sinistro” (idem, p. 262), no uso de sua autoridade e se valendo do temor que causa em todos, ordena que prendam o homem milagroso, que é então conduzido ao edifício do Santo Ofício.

É justamente dentro de uma cela do Santo Ofício que se desenrola quase todo o episódio do poema de Ivan Karamázov. Neste momento, o espaço diegético cinge-se à cela, as ações dão lugar ao diálogo, o ritmo da narrativa diminui e a técnica do sumário narrativo dá espaço à cena apresentada, em que o tempo da narração identifica-se com o da narrativa. Nesse sentido, o poema, mais do que um texto épico, é um exemplar do gênero dramático.

No filme de Evans, na ausência de um narrador explícito (que poderia constituir-se em *voz-over*), as informações contextuais que no livro são expostas no sumário narrativo de Ivan são veiculadas mediante alguns expedientes próprios da linguagem cinematográfica: (a) a localização espacial e temporal dos fatos são indicados por uma legenda que, logo após o término da primeira cena, aparece na parte central da tela: “SPAIN 1680”, (b) o ambiente sombrio, terrível e opressor da Inquisição é sugerido pela tensão causada pelos “infinitos” segundos de tela negra do começo do filme, bem como pela a trilha sonora inicialmente composta por longos acordes graves de sintetizadores e por uma percussão de ritmo acelerado e tenso, (c) já as informações sobre as ações praticadas por Cristo anteriores a sua prisão e sobre as torturas e execuções da véspera são veiculadas por Martin em três diálogos iniciais, com o torturador, com a criança e com o próprio cardeal inquisidor.

Martin, o torturador e a criança são adições que o filme empreende em relação ao texto literário. Enquanto a função narrativa do torturador e da criança quase limita-se ao fato de serem os interlocutores passivos de Martin, este último exerce um papel fundamental na trama fílmica, e não apenas por ser o responsável por trazer a contextualização da fábula.

Espécie de auxiliar do cardeal, Martin, por duas vezes faz contraponto à posição do seu superior, desvelando a natureza ambígua de ambos, e, metonimicamente, as incertezas e incoerências de toda a igreja inquisitorial. Num primeiro momento, quando o cardeal, antes de interrogar o prisioneiro, mostra-se inseguro, sem saber exatamente como deveria agir no caso do suposto Cristo, Martin incita-o a não tolerar dissidências, a não permitir qualquer possibilidade de desordem do poder estabelecido pela Igreja. Pouco depois, quando o cardeal já se mostra mais seguro de si e ordena que, depois do interrogatório, ao seu sinal, Martin conduza o prisioneiro à execução, ele é quem parece titubear, aventando a possibilidade de o prisioneiro arrepender-se e ser poupado da fogueira. Ou seja, ora Martin, ora o cardeal parecem representar a postura mais radical ou mais moderada do clero. Nesse jogo de ambigüidades, não fica realmente claro se eles duvidam, acreditam ou têm certeza sobre a natureza divina do prisioneiro.

A função fundamental de Martin, todavia, reside no fato de sua presença possibilitar uma mudança importante do desfecho da trama do filme em relação à trama do texto literário. No poema de Ivan, após defender argumentativamente que a nova vinda de Cristo só trazia desordem, desestabilizando o “pacto” secular que protegia os fiéis de se depararem com a terrível condição de homens livres, o inquisidor afirma que, no dia seguinte, ao seu sinal, o prisioneiro será levado à fogueira, dizendo: “Se alguém mereceu mais que todos a fogueira, foste Tu. Amanhã irei queimarte, *Dixi*” (idem, p. 272). Encerrando sua narrativa, Ivan conclui:

(...) o inquisidor se cala, espera um momento a resposta do Prisioneiro. Seu silêncio lhe pesa. O Cativo escutou-o o topo todo, fixando-o com Seu olhar penetrante e calmo, decidido a não lhe dar resposta. O velho queria que Ele lhe dissesse alguma coisa, até mesmo palavras amargas e terríveis. De repente, o Prisioneiro aproxima-se em silêncio do nonagenário e beija-lhe os lábios exangues. É toda sua resposta. O velho estremece, seus lábios tremem, vai até a porta, abre-a e diz: ‘Vai-te e não voltes mais... nunca mais!’. E deixa que Ele se vá pelas trevas da cidade. O

Prisioneiro sai. (...) O beijo queima-lhe o coração, mas ele [o cardeal inquisidor] persiste na sua idéia (idem, p. 274).

Já no filme, o final da fábula é diferente, estendendo-se um pouco mais. Após o beijo recebido de Cristo, o inquisidor, que até então dominara toda a cena com a sua interminável argumentação acusatória, fica perplexo, sem reação, perde a fala. Não é ele quem permite ou ordena a retirada do prisioneiro. É o próprio Cristo quem toma a iniciativa de partir, saindo por uma porta que, simbolicamente, encontra-se no topo de um lance de escadas, e que se abre sozinha, inundando a cela de uma intensa luz branca. Recuperando-se, o inquisidor despe-se de suas vestimentas eclesiásticas e se cobre completamente com as vestes e o capuz negros dos sentenciados. Toca então o sinete que, segundo combinara com Martin antes de iniciar a entrevista com o prisioneiro, serviria para informá-lo que deveria conduzi-lo à execução. O auxiliar entra na cela, percebe que sob a túnica escura está o cardeal inquisidor, mas, mesmo assim, cumpre as ordens, conduzindo-o pelos corredores escuros do edifício do Santo Ofício.

É fundamental perceber que a morte do inquisidor ocorrida no desfecho do filme é o único momento em que a obra cinematográfica dialoga não com o nível hipodiegético do romance – ou seja, com a fábula contada por Ivan –, mas sim com o nível diegético principal. Isto porque a morte, ou mais precisamente, o suicídio do inquisidor, se não está presente no poema de Ivan, remete à hipótese que, ao fim do relato, Aliócha levanta em relação ao seu irmão. Ao terminar de ouvir o relato do Grande Inquisidor, Aliócha associa Ivan ao cardeal espanhol, sugerindo que também ele pensava que Cristo não tinha mais espaço no mundo. Ivan, nega tal vínculo e, querendo mostrar-se indiferente exclama: “Pensa que vou agora meter-me com os jesuítas, juntar-me àqueles que corrigiram Sua obra? Oh, Senhor, que me importa? Já lhe disse: assim que atingir os meus trinta anos, quebrarei a taça” (idem, p. 274). É então que Aliócha afirma: “Pode-se viver com tanto inferno no coração e na cabeça? Sim, você vai juntar-se a eles... se não, se suicidará, desesperado” (idem, p. 274). Confrontando-se o filme ao texto literário, pode-se afirmar que, no processo de adaptação, o filme desloca para sua moldura, que a princípio restringe-se ao nível hipodiegético do romance, um elemento que fazia parte do universo da diegese principal.

2.3 Um quadro barroco

O caráter icônico presentificador é certamente uma das principais peculiaridades da linguagem do cinema. A fotografia, o cenário, o figurino, a iluminação, entre outros elementos do mesmo campo, são ingredientes que interagem e se associam, resultando na composição visual da obra. No filme “Inquisição”, a composição visual não apenas remete ao contexto religioso e obscuro do Santo Ofício ao presentificar membros e símbolos da cristandade num ambiente sombrio e em meio a imagens de chama, mas também remete, de modo mais preciso, à estética da pintura barroca.

Reflexo artístico das contradições históricas e espirituais do início da Modernidade ocidental, a arte barroca é marcada por uma série de paradoxos semânticos e estruturais. “Dámaso Alonso define o barroco como ‘uma enorme *coincidentia oppositorum*’: arte de impressionantes oposições dualistas, de antíteses violentas e exaltadas” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 413). O jogo de claro/escuro fundamental na pintura barroca, a exemplo das principais telas de Caravaggio ou Velázquez, faz-se presente no decorrer de todo o filme. Contrasta sempre o ambiente sombrio da cela e da noite com a claridade das chamas das velas, com o brilho do ouro e da prata dos utensílios religiosos, como crucifixos e cálices, e ainda com as partes alvas das vestes do cardeal. Esta mesma “antítese visual” é recorrente em diversos momentos, quando, num mesmo enquadramento ou no movimento de plano e contra-plano, vê-se um personagem com o rosto escuro e outro com o rosto iluminado. Ou ainda mais intensamente quando o rosto de um mesmo personagem é repartido em duas metades, o que também sugere uma certa “ambigüidade espiritual”.

Não apenas o contraste claro/escuro, mas também a paleta de cores mais presente no filme é a mesma que caracteriza a pintura barroca de temática religiosa: o preto, o branco, o amarelo e o

vermelho. Assim como nas telas barrocas, também na película essas cores portam uma rica simbologia, remetendo o preto ao mal e à morte, o branco ao bem, ao divino e à paz, o amarelo à luz divina e o vermelho à paixão de Cristo.

Referências Bibliográficas

- [1] AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- [2] BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- [3] CARPEAUX, Otto Maria. O reino dos Karamázov. In: DOSTOIÉVSKI. *Os irmãos Karamázov*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 5-10.
- [4] DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Trad. de Natália Nunes e Oscar Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- [5] HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- [6] LUKÁCS, Georg. Dostoievski. In: *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 155-73.
- [7] PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003.