



***The Old Man and the Sea*, de Ernest Hemingway, adaptado para o cinema de animação, por Aleksandr Petrov**

The Old Man and the Sea, by Ernest Hemingway, adapted into animated film, by Aleksandr Petrov

Francisca Maria de Figuerêdo Lima¹

José Wanderson Lima Torres²

Resumo: Esta é uma análise comparativa entre a obra literária *The Old Man and the Sea*, de Ernest Hemingway (1952), e a adaptação para a animação cinematográfica de 1999, realizada por Aleksandr Petrov. Analisamos como ocorre o diálogo entre as obras, com quais intenções significativas o artista russo cria as imagens e incute-as de significados correspondentes. Embasamo-nos em Martin (2005), Stam (2009), McFarlane (1996), e outros teóricos que postulam sobre a linguagem do cinema e a arte da adaptação.

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica. Cinema de Animação. *The Old Man and the Sea*.

Abstract: This is a comparative analysis between Ernest Hemingway's *The Old Man and the Sea* (1952) and the film animation adaptation from 1999 by Aleksandr Petrov. We analyze how the dialogue between these two works occurs, with what intentions and meanings the Russian artist creates the images and instills them with corresponding meanings. The analysis is based on Martin (2005), Stam (2009), McFarlane (1996), and other theorists who postulate on the language of film and the art of adaptation.

Keywords: Film adaptation. Animation Film. *The Old Man and the Sea*.

Neste trabalho, que é um recorte da dissertação de mestrado da autora, consideramos a relação de correspondência entre as obras para destacar como o animador russo Petrov realiza a adaptação, com sua técnica de animação caracteristicamente experimental, a partir de uma criação literária que é rica pelas particularidades de seu escritor. Ambas as obras – livro e filme – fazem parte, cada uma, de meios dotados de linguagem própria, e, devido a suas características inerentes, a adaptação entre elas acarreta implicações criativas que podem agregar camadas significativas ao texto em que se baseia. Essas implicações dizem respeito à recriação da narrativa literária e suas subjetividades em forma de imagens animadas, no caso em questão, pictóricas, que tornam a palavra escrita em algo visual e, conseqüentemente, diferente, porém recíproco, correspondente.

A história escrita por Ernest Hemingway, publicada em 1952 e ganhadora do prêmio Nobel de Literatura em 1954, mostra a trajetória de um velho pescador cubano que está completando 85 dias sem pegar um peixe. Ele, Santiago, conta com o apoio de um pupilo

¹ Mestra em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Professora substituta do Centro de Estudos Superiores de Caxias-MA (CESC/UEMA).

² Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor Adjunto II da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) - Campus Clóvis Moura – Teresina, e do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) - Campus Poeta Torquato Neto – Teresina-PI.

fiel, Manolin, que mesmo nesta fase de insucesso não o abandona, indo contra as ordens de seus pais para se afastar do pescador sem sorte. O velho é astuto e determinado e, embora possa ser considerado fracassado, não deixa de crer na sua capacidade de pescar. É perceptível em toda a obra a sintonia que ele tem com a natureza, principalmente com o mar, que sempre deu-lhe o sustento. Assim, com seu conhecimento factual e também intuitivo, ele embarca mais uma vez ao mar para tentar mostrar seu valor, como uma espécie de paladino eleito por forças superiores a ele.

Santiago decide levar seu barco para uma distância maior do que a dos outros pescadores, maior do que ele próprio já tinha ido. Em alto mar, ele consegue fisgar um marlim, mas o peixe é tão grande que ele demora dias para derrotá-lo. Nesse período, ele luta contra o peixe para tentar capturá-lo, e nos momentos em que há calmaria, ele reflete sobre sua vida e sobre a natureza ao seu redor. Enfim consegue matar o marlim, estando ele já em um ponto de extrema exaustão e com ferimentos causados pela força da linha nas palmas das mãos.

A jornada do velho não acaba após a vitória, no entanto. A parte mais difícil de sua missão é levar o gigante peixe de volta à costa. Na viagem de volta para casa, o peixe morto e amarrado ao lado do barco atrai tubarões famintos. No decorrer da luta de Santiago contra os muitos tubarões que aparecem, eles comem toda a carne do peixe. No fim, quando Santiago finalmente livra-se deles e chega à costa, resta como prova de seu grande feito apenas o esqueleto do peixe; mesmo assim, todos se surpreendem com o tamanho da carcaça. Esgotado física e emocionalmente, ele deixa o esqueleto na praia, vai para sua casa, cai na cama e adormece.

É uma história curta, com extensão de novela, e tem enfoque nestas três figuras: o velho, o peixe e o mar (natureza), explorando todos os conflitos externos e internos do pescador no decorrer dos eventos narrados. A adaptação fílmica foi feita em forma de curta-metragem e não apresenta, em seu roteiro, modificações significativas com relação a enredo ou diegese, enfocando, então, no caráter abstrato da história.

No filme *The Old Man and the Sea*, lançado em 1999, Petrov demonstra um refinamento artístico, através de uma criação de imagens e sons representam de uma forma individualizada a escrita simples, porém marcante e subjetiva desse romance de Hemingway. O filme, assim como o livro, foi bem recepcionado pela crítica especializada e chegou a ganhar o prêmio cinematográfico Oscar na categoria curta-metragem de animação em 2000. É uma das maiores obras do animador russo, cujo trabalho conta com adaptações de grandes escritores russos, como Fiódor Dostoiévski e Aleksandr Pushkin. Feito quadro a quadro, com a técnica de pintura a dedo com tinta a óleo em chapas de vidro retroiluminadas – que, sobrepostas, formam a cena completa, para então ser fotografada – o curta-metragem possui o total de vinte e nove mil fotogramas e tem cerca de vinte minutos de duração. Devido a todos os detalhes que são característicos da vertente experimental, como produção individualizada e por vezes manual, recursos inovadores etc., a criação do filme demorou quase 3 anos para ser finalizada.

Assim, observados os detalhes essenciais para a compreensão do objeto desse estudo, vemos então a análise de algumas sequências específicas, selecionadas do filme, que melhor permitem a discussão dos aspectos da criação da animação. Apresentamos as construções realizadas por Petrov, relacionando-as com os princípios

técnicos e/ou os motivos intrínsecos que guiam a construção das imagens a partir do texto verbal, e os sentidos que podemos inferir delas.

Logo na sequência de abertura do filme, Santiago aparece como um menino, no barco que está chegando à uma costa onde ele viu imagens que, segundo a narrativa literária, ficariam marcadas em sua memória e seriam rememoradas sempre, principalmente em seus sonhos. O animador escolhe iniciar o filme de uma forma diferente, não com uma apresentação concreta dos personagens, mas com uma cena que se constitui em uma analepse externa³ de fonte onírica, modificando sutilmente o início da narrativa em função da construção de elementos psicológicos do personagem.

Sob a perspectiva de adaptação como uma leitura hipertextual da obra literária, que é seu hipotexto, apresentada por Robert Stam (2009), filmes produzidos a partir de outra obra pré-existente necessariamente apresentarão transformações decorrentes tanto das diferenças entre os meios, quanto do fato de o adaptador ser, antes de produtor, um leitor, cuja visão particular da obra prevalecerá. Dessa forma, Petrov escolhe enfatizar, antes da caracterização concreta, o que é abstrato no personagem.

Logo após o enquadramento no Santiago menino, o plano se abre em uma vista panorâmica da praia, mostrando montanhas ao fundo cobertas de neblina (fotograma 1), em tons de azul e cinza, que se transformam em três elefantes (fotograma 2), na medida em que a imagem das montanhas vai se desmanchando, ao mesmo tempo, vão se dissipando gradualmente os elefantes (fotograma 3) como se essa transmutação se desse por causa da ação dos ventos sobre a neblina, e nela mesma se transformam após saírem de onde estavam (fotograma 4).

Aqui se evidencia um elemento da criação do artista que também aparece em outras sequências ao longo do filme: a interligação entre fotogramas, nos quais os elementos das imagens vão se revelando no decorrer da transmutação através da montagem dos fluxos da imagem. Considerando os conceitos da linguagem cinematográfica postulados por Marcel Martin (2005), essa construção de Petrov é um tipo de fusão encadeada realizada através de sutis sobreimpressões:



Fotograma 1 – Montanhas (Uso para fins educacionais)



Fotograma 2 – Elefantes (Uso para fins educacionais)

³ Parte da Ordem da narrativa, uma das categorias de análise sugeridas por Stam (2009), tomando como base os conceitos de Genette em *Discurso da Narrativa* (1983). Configura-se na narração de algo que acontece antes da narrativa principal, um flashback.



Fotograma 3 - Elefantes se dissipando (Uso para fins educacionais)



Fotograma 4 - Neblina (Uso para fins educacionais)

Esta primeira fusão, em que a forma das montanhas e dos elefantes se misturam por um instante, pode ser entendida como uma ligação fundamentada em uma analogia tanto plástica, quando psicológica: plástica porque, em um sentido material a grandeza das monstanhas refere-se à grandeza do porte dos elefantes; enquanto no sentido dinâmico ela liga o movimento da neblina, através da ação do vento, ao movimento do caminhar dos animais. E analogia psicológica porque a ligação se dá a partir “daquilo que o personagem procura ver” (MARTIN, 2005, p. 113), que nada mais é do que o pensamento, neste caso, o inconsciente onírico, derivado da tensão mental do personagem.

Essa construção é possível também graças à técnica de animação usada por Petrov. Como apontam os estudiosos de animação belgícos Tom Laerhoven *et. al.* (2011, p. 325), ao misturar a tinta a óleo com os dedos e formar as imagens, movendo-as diretamente sob a câmera, para gravar cada quadro, o artista faz com que cada imagem funda-se com a anterior e pareça desmanchar-se na próxima, resultando em um movimento bastante fluido e natural, quase como um processo contínuo de metamorfose; muitas vezes, inclusive, deixando manchas de tintas de um quadro para o outro.

Quanto ao cenário, as montanhas mostradas no fotograma 1 não são castanhas como as descritas no livro, mas sim cobertas por uma neblina cinza ou azulada, que servirá para o propósito metafórico que Petrov tentou implicar nestas; em vez de desenhar montanhas com seu sentido concreto, ele utiliza a liberdade do cenário onírico para transformá-las em elefantes. De acordo com a concepção dada por Martin (2005), esse cenário como um todo pode ser considerado impressionista: “o cenário (a paisagem) é escolhido em função da dominante psicológica da ação, condiciona e reflete, ao mesmo tempo, o drama das personagens; é a *paisagem-estado da alma* [...]” (MARTIN, 2005, p. 79). É importante destacar que a figura dos elefantes não aparece no texto, eles são acréscimos do cineasta, conforme sua interpretação da subjetividade do personagem e os efeitos que deseja alcançar.

Na continuidade do cenário do sonho, há um momento em que Petrov faz a transição da imagem do leão para a do menino Santiago, quando a criança sobe a escada de cordas do navio, e cria uma breve sobreimpressão (fotograma 5). Entre esses breves instantes vemos os dois elementos – menino e leão – no mesmo enquadramento, sendo que a imagem do Santiago criança no topo do barco coincide no mesmo espaço em que aparece a imagem do leão no topo da montanha.



Fotograma 51 - Santiago criança e o leão (Uso para fins educacionais)

Quanto à significação dessa passagem, levamos em consideração o conceito de Martin (2005) acerca de metáfora: “[é] a justaposição, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer exprimir” (MARTIN, 2005, p. 118). Assim, consideramos que a construção justaposta das imagens do leão e do menino suscita uma metáfora, especificamente plástica, que nesse caso é feita a partir de uma analogia psicológica. Ela nos sugere a comparação entre o homem e o animal, implicando que ambos compartilham características tais como a força e/ou ferocidade. Os leões são predadores imponentes da maioria dos outros componentes do reino animal, como as gazelas que são vistos correndo no mesmo plano da neblina, na montanha de onde surge um grupo de leões; e Santiago, embora velho e cansado, tem força de vontade e sabedoria, sendo assim um como predador em seu ofício.

Observando os processos subjetivos da construção narrativa, a escolha de iniciar a história com uma sequência onírica evidencia a importância da subjetividade do personagem, de como ele se sente do início ao fim da história. Ao mesmo tempo, indica um conflito interno com a oposição de forças no decorrer de seu ciclo de vida. Nos sonhos, a imagem dos leões pode ser associada à juventude de Santiago quando ele se sentia como os leões predadores; agora já velho e com sua aparência de cansaço e fragilidade, seus sonhos são a lembrança dessa força física, e por isso são tão importantes na história.

O artista desenvolve essa sequência narrativa de um sonho que representa exatamente, embora de forma diferente, as características do protagonista que mais se destacam. Ele consegue ilustrar esse sentimento de dualismo entre a força de espírito, no plano da subconsciência, do sonho, e a fraqueza do corpo com a qual o personagem lida no mundo real. Vale apontar que na obra literária esses aspectos são apresentados diversas vezes, principalmente nas reflexões de Santiago, quando faz declarações como esta: “I may not be as strong as you think. But [...] I have resolution” (HEMINGWAY, 2016, p. 15); ou quando, em muitos momentos da luta para capturar o peixe, ele o provoca, querendo mostrar confiança, ousadia: “How do you feel, fish? [...] I feel good” (HEMINGWAY, 2016, p. 50), embora a colocação posterior do narrador revelasse a verdade: “he did not truly feel good, ‘but I have had worse things than that’, he thought” (HEMINGWAY, 2016, p. 56).

Compreendemos que Petrov escolheu desenvolver nesse início as funções integracionais da narrativa, descritas na teoria de Brian McFarlane (1996) como a apresentação do ser dos personagens, quanto à atmosfera da história e às representações psicológicas daqueles; e são complementadas também com as informações de significação concreta, como nome, idade, características físicas em geral. O artista russo, embora nem sempre siga a ordem do enredo do livro, constrói exatamente a mesma questão que Hemingway faz nesse ponto, que é a essência dos personagens.

Ainda nessa mesma perspectiva da recriação dos aspectos que constroem o personagem, a próxima sequência selecionada no filme não corresponde a uma ação em particular, mas retrata a atmosfera e a representação psicológica de seu ser. É uma construção da adaptação que estabelece uma agregação de sentido aos dois maiores componentes da história – céu e mar – que, colocados em perspectiva com o personagem, representam a relação homem *versus* natureza, a grande característica da história. A natureza que é tanto a provedora quanto a inimiga do homem Santiago.

Durante toda a narrativa literária há descrições do ambiente, dos efeitos que a passagem do tempo, das horas, refletem ao seu redor, mas a partir do momento em que Santiago se encontra sozinho sem terra a vista, cercado apenas pela natureza, vemos os efeitos ou sensações que tudo isso causa *nele*. Na narrativa literária, logo após o velho fisgar o marlin, falhando na tarefa de dominá-lo e matá-lo de imediato, ele passa então a ter seu barco rebocado pelo peixe para ainda mais longe, dentro do alto mar. “He looked behind him and saw that no land was visible” (HEMINGWAY, 2016, p. 16); ele percebe que está muito longe e não poderia fazer nada além de segurar firme a linha e esperar até que conseguisse finalizar a captura. Toda essa sequência ocupa grande parte da narrativa, quando o personagem se encontra sozinho em sua missão ele começa a analisar sua situação e sua condição de ser humano diante dos outros seres.

He looked across the sea and knew how alone he was now. But he could see the prisms in the deep dark water and the line stretching ahead and the strange undulation of the calm. The clouds were building up now for the trade wind and he looked ahead and saw a flight of ducks [...] and he knew no man was ever alone on the sea. (HEMINGWAY, 2016, p. 45)

Logo que começa a viagem guiada pelo peixe, Santiago percebe que está sozinho e longe de tudo. Questiona se foi um erro ter decidido ir além do limite, apenas para provar que conseguiria, e agora tem que finalizar o que começou. Porém, basta ele se atentar para o que está ao seu redor para lembrar que ele, na verdade, é parte de algo maior do que si; não está sozinho, está exatamente no meio ao qual pertence. A conexão que ele sente com a natureza é, assim, uma grande parte de sua personalidade, é também o que o torna competente.

A construção da ideia de integração entre o personagem e os elementos exteriores através das palavras é feita nesses momentos de reflexão, instigados pela situação de espera. Em seus monólogos e pensamentos, o velho demonstra estar em plena sintonia com esse meio no qual trabalha, sabe interpretar seus sinais, identifica os momentos certos de agir e os de deixar que siga seu curso sem interferir, é consciente de sua miudeza em meio à imensidão em que se encontra.

Na recriação dessas ideias sugeridas pela narrativa literária, então, Petrov decide usar sua liberdade para representar de uma forma diferente essa conexão, criando através da montagem uma verdadeira transcendência de espaço.



Fotograma 62 - Esquife em alto mar (Uso para fins educacionais)



Fotograma 8 - Reflexo das nuvens (Uso para fins educacionais)



Fotograma 7 - Esquife à distância/Nuvens (Uso para fins educacionais)



Fotograma 9 - Céu e mar (Uso para fins educacionais)

O artista faz novamente uma composição de analogias plásticas, desta vez com um paralelo entre a grandeza do mar e do céu, ele une os opostos para mostrar a minúscula figura do velho em meio a toda essa imensidão, conforme vemos no fotograma 6. Este plano panorâmico também traz a implicação de isolamento. Na construção imagética de Petrov, a grande semelhança perceptiva entre as nuvens do céu e as águas do mar são usadas como recurso para implicar significados além do concreto. Quando o barco começa a ser rebocado pelo peixe, vemos em destaque a miudeza do barco do velho adentrando à imensidão do mar (fotograma 7) até que, em determinado ponto, a imagem faz uma verdadeira fusão entre as águas e as nuvens. Ora se tem a impressão de que é um simples reflexo do céu no mar (fotograma 6), ora parece que o velho navega no próprio céu (fotograma 9). Entendemos, ainda, que essa construção pode ser capaz de provocar um sentimento de envolvimento também no espectador, como se estivesse no barco com Santiago e junto com ele perdesse não só a terra de vista como também a noção de espaço e tempo.

Assim como aquele momento de passagem na saída dele para a sua grande pesca, esse se torna fundamental para a composição do personagem, pois, na narrativa, esse sentido de pertencimento, de unidade entre ele e o mar, os animais e tudo que o cerca, complementam o sentimento de humildade do velho, mostrando sua figura não como

um antagonista externo, egoísta, que está ali para tirar ou destruir, mas como uma pequena parte de um todo imenso, a cujas forças eles está submetido. Mesmo com todo o conhecimento que detém sobre a natureza e seu papel de pescador, ele reconhece: “Man is not much beside the great birds and beasts” (HEMINGWAY, 2016, p. 51).

Quando se encontra com o grande peixe preso em seu anzol, Santiago diz: “Fish, I love and respect you very much. But I will kill you dead before the day ends” (HEMINGWAY, p. 40). Ele demonstra amor e respeito, até mesmo para esse animal que na ocasião é seu inimigo, e o considera como um irmão, porém, segundo a ordem natural, apenas um deve sair vitorioso do embate. Essa é uma representação da coexistência do orgulho e da humildade. Sabe que no grande esquema das coisas ele é quase nada, mas ele tem seu papel como pescador, predador daquele animal, e deve cumpri-lo, para isso utiliza toda a determinação e as habilidades que possui.

Há diversas sequências do filme, correspondentes às do livro, que permitem análises do processo de adaptação da palavra e sua pluralidade de significados para as imagens, que são igualmente plurais; estas são apenas algumas das que foram observadas no trabalho de dissertação realizado pela pesquisadora. Embora seja um recorte conciso, os apontamentos feitos aqui mostram que *The Old Man and the Sea*, com a narrativa de Hemingway, dotada de grande sugestão imagética e de atmosfera poética, foi o objeto perfeito para um artista como Petrov, cuja arte plástica permite, e até mesmo exige, liberdade e sensibilidade, fatores essenciais para produzir o efeito intentado pelo artista anterior.

O animador russo foi capaz de construir imagens que revelam todo o percurso físico e emocional do pescador de uma forma interligada; formando em imagens as metáforas que a palavra apenas sugere. As imagens que Petrov desenvolveu em seu trabalho de adaptação cinematográfica partem de uma identificação do que as poucas palavras de Hemingway apenas sugerem. É notório na prosa de Ernest Hemingway uma narrativa cheia de conversas breves, porém cuidadosas, que constroem os significados em lugar da descrição de sentimentos. O autor apresenta muito mais o que está em volta dos personagens, as cores e os cheiros dos lugares e das coisas, as circunstâncias em que vemos os personagens, que formam uma riqueza de detalhes sugestivos. Essas singularidades de sua escrita encontraram correspondente à altura na recriação apurada do animador russo.

A animação, toda ela, tem como origem referencial a busca da forma da sensibilidade afetada pela realidade envolvente do animador, que a faz num contexto em que tanto a realidade quanto a sensibilidade são funções também das tecnologias que medeiam quer os processos da produção de objetos e acontecimentos, quer os processos da percepção (GRAÇA, 2006, p. 145)

O realizador chega ainda a ir além, pois Aleksandr Petrov como leitor de Ernest Hemingway considera o universo da obra completo e, assim, desafia a si mesmo a ir além de uma simples transposição do enredo. Ele diz que, assim como o velho lutou com

todas as suas forças para realizar seus objetivos, ele também trabalhou bastante para que o filme fosse forte, poderoso e belo como o peixe⁴.

Petrov cria em cada imagem do filme um algo a mais, uma ampliação de significado que provém da sua própria interpretação, mas que também não limita a dos espectadores. A própria natureza do meio pressupõe acréscimos, com a movimentação que no texto não existem, por exemplo, ou com a montagem que constrói o sentido entre múltiplas camadas imagéticas, e até mesmo a fluidez desse sentido, em que as fronteiras são oscilantes. Tudo isso, somado à experiência sensível, gera um produto completamente novo, visto que o animador leva para o filme aquilo que ele absorve como sendo de maior importância na história e faz isso refletir na imagem pintada, através tanto dos traços quando da montagem.

A análise dos processos de criação desta adaptação, bem como o resultado obtido através deles, mostram que, de fato, esta adaptação foi capaz de complementar os sentidos e transpor o produto da sua imaginação em uma imagem polissêmica, assim como a polissemia da literatura em que se baseia, e cria um trabalho recíproco, que acrescenta ainda muito mais possibilidades interpretativas.

Bibliografia

GENETTE, Gerard. **Narrative Discourse: an essay in method**. New York: Cornell University Press, 1983.

GRAÇA, Marina Estela. **Entre o olhar e o gesto: elementos para uma poética da imagem animada**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

HEMINGWAY, Ernest. **The Old Man and the Sea**. Charleston: Createspace Independent Publishing, 2016.

LAERHOVEN, Tom Van et al. "**Paint-on-glass animation: the fellowship of digital paint and artisanal control**." *Journal of Visualization and Computer Animation* 22 (2011): 325-332.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

McFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. New York: Oxford University Press, 1996.

STAM, Robert. **Teoría y Práctica de la Adaptación**. México: Textos de Difusión Cultural / UNAM, 2009.

THE OLD Man and the Sea. Direção: Aleksandr Petrov. Produção: Bernard Lajoie Tatsuo Shimamura. Fotografia: Sergei Rechetnikoff. Japão: Direct Source Label, 1999. 1 DVD (20 minutos).

⁴ Making Of Aleksandr Petrov. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ZsQoXGqWyk. Acesso em: 17/02/2018.