



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGÜÍSTICA
APLICADA

ANA CLÁUDIA BARBOSA GIRAUD

LE SILENCE DE LA MER TRADUZIDO DO TEXTO PARA AS
TELAS: A REPRESENTAÇÃO DA OCUPAÇÃO
E DA RESISTÊNCIA

FORTALEZA - CEARÁ

2009



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
ANA CLÁUDIA BARBOSA GIRAUD

***LE SILENCE DE LA MER* TRADUZIDO DO TEXTO PARA AS
TELAS: A REPRESENTAÇÃO DA OCUPAÇÃO
E DA RESISTÊNCIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Lingüística Aplicada. Área de concentração: Estudos da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira

FORTALEZA - CEARÁ

2009

G522s Giraud, Ana Claudia Barbosa

Le Silence de la mer traduzido do texto para as telas: a representação da Ocupação e da Resistência/ Ana Cláudia Barbosa Giraud. – Fortaleza, 2009.
187p.

Orientador: Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira.

Dissertação (Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades.

1.Tradução. 2.Representação. 3.Literatura e Cinema.
4. História. I.Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades.

CDD: 410

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE MESTRADO ACADÊMICO EM LINGÜÍSTICA
APLICADA

Título do trabalho: *Le Silence de la mer* traduzido do texto para as telas: a representação da Ocupação e da Resistência

Autora: Ana Cláudia Barbosa Giraud

Defesa em: 15/04/2009

Conceito obtido:_____

Banca Examinadora

Raimundo Ruberval Ferreira, Prof. Dr.

Vera Lúcia Santiago Araújo, Prof^a. Dra.

Martine Suzanne Kunz, Prof^a. Dra.

EPÍGRAFE

A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. (Mikhail Bakhtin. In *Arte e Responsabilidade*).

A Jean-Michel, Charlotte e Juliette.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Ruberval Ferreira, meu orientador, pela dedicação e seriedade com que conduziu a orientação desse trabalho e pela confiança e incentivo.

Às Prof^{as}. Dras. Vera Santiago e Martine Kunz pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação.

Ao cineasta Pierre Boutron, que muito gentilmente me forneceu, por meio de correspondência eletrônica, informações valiosas acerca do processo de concepção e produção de seu filme.

A meus pais Cosme (*in memoria*) e Leny por terem me dado vida, amor e exemplos de retidão, determinação e perseverança.

A Jean-Michel, meu melhor amigo e marido, pela paciência, companheirismo e apoio incondicional.

Às minhas irmãs Christine e Cristiane, à minha cunhada Sidna e aos meus irmãos Carlos e Damião, por me ajudarem a cuidar de Charlotte e Juliette, criando no âmbito familiar, as condições para que eu pudesse estudar e escrever esta dissertação.

Às amigas Noélia Victor, Glória Hamelack e Carolina Alves pelo incentivo constante.

A Marilac Sucupira, amiga e colega de profissão, pelas importantes sugestões que me deu ao longo dessa pesquisa, pelo lume com que sempre ilumina os meus momentos de escuridão, e por sempre torcer pelo meu sucesso.

A Maria das Neves Alencar, colega de mestrado que se tornou amiga do coração, que esteve sempre ao meu lado, nos momentos bons e ruins.

Aos amigos Álvaro Fernando de Araújo e Christine Garcia pelas traduções dos diálogos em alemão em um dos filmes que compõe meu *corpus*.

Às Prof^{as}. Dras. e amigas Rozânia Moraes e Luciana Eleonora Deplagne, pelas importantes sugestões e palavras de incentivo.

A Elida Gama Chaves e Alexandra Seoane, bolsistas do Laboratório de Audiovisual MIDIACE, pela paciência, generosidade e gentileza com que sempre me receberam nas incontáveis tardes em que legendamos os trechos dos filmes integrantes do CD que acompanha essa dissertação.

A todo o corpo docente do Programa de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará, pela generosidade e dedicação com que transmitem seus conhecimentos.

Aos colegas do Programa de Mestrado, pela amizade e incentivo, em especial à Beatriz Alencar Furtado, Cristiane Rodrigues e Edmar Cialdine, por me apoiarem durante os desafios dessa inquieta e prazerosa travessia.

RESUMO

Considerando que há uma estreita relação entre representação, cultura, ideologia e linguagem, discuto a partir de uma análise comparativa da forma como a Ocupação e a Resistência estão representadas no conto *Le Silence de la mer* e em suas adaptações cinematográficas homônimas, que ressignificações do texto de partida essas traduções construíram. Apesar de os três textos apontarem para a mesma fábula, o que configura uma relação dialógica e intertextual, foram produzidos em contextos socio-culturais distintos, por autores cujos posicionamentos éticos, estéticos, políticos e ideológicos se distinguem, o que naturalmente implica a construção de significações diversas. O conto *Le Silence de la mer* (Vercors, 1942), lança um olhar sensível sobre o aspecto dramático das relações humanas durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Tendo sido escrito e publicado clandestinamente durante a ocupação alemã, a trama de Vercors constrói uma representação alegórica da Ocupação e conclama os cidadãos franceses a resistirem à tentativa de colaborar com os nazistas. O autor tece sua narrativa envolvendo-a em um ambiente sugestivo em que a ambivalência e o sentido simbólico são abundantes, dentre outras formas, explorando os contrastes entre luz e sombra, durante suas descrições. A primeira tradução audiovisual do conto de Vercors foi realizada para o cinema, em 1949, após a Liberação da França, por Jean-Pierre Melville. O cineasta dissipa as ambivalências do texto literário dando outro sentido à sua trama, construindo uma representação cujo intento parece ser o de mostrar ao mundo que a França e os franceses resistiram ao invasor. Produzindo um filme com recursos esparsos, mas muita criatividade, Jean-Pierre Melville tira partido de todos os recursos da linguagem cinematográfica para tornar a tensão e o silêncio que permeiam a trama eloqüentes e visíveis. Em 2004, o diretor Pierre Boutron e a roteirista Anne Giafferi adaptaram o texto vercoriano para a televisão. O filme amplia a narrativa, a partir da criação de subtramas que convergem para a construção de sentido da trama principal, centrada na tomada de consciência da protagonista em relação à Ocupação, e seu conseqüente engajamento na Resistência. Pierre Boutron recria o ambiente sugestivo e a ambivalência presentes em seu texto fonte, mas representa a Ocupação e a Resistência de forma mais abrangente, na medida em que aborda questões relativas aos prisioneiros de guerra, às famílias judias, à propaganda petanista e às organizações clandestinas.

RÉSUMÉ

Considérant qu'il y a un rapport étroit entre représentation, culture, idéologie et langage, je discute à partir d'une analyse comparative de la forme comme l'Occupation et la Résistance sont représentées dans la nouvelle *Le Silence de la mer* comme dans ses adaptations cinématographiques homonymes, quelles ressignifications du texte de départ, ces traductions ont construit. Bien que les trois textes mettent en scène la même fable, ce qui configure une relation dialogique et intertextuelle, ils ont été produits dans des contextes socioculturels distincts, par des auteurs dont les positionnements éthiques, esthétiques, politiques et idéologiques se distinguent, ce qui naturellement implique la construction de significations diverses. La nouvelle *Le Silence de la mer* (Vercors, 1942) jette un regard sensible sur l'aspect dramatique des relations humaines pendant la Seconde Guerre Mondiale (1939-1945). Écrite et publiée pendant l'occupation allemande, l'intrigue de Vercors construit une représentation allégorique de l'Occupation et appelle les citoyens français à résister à la tentation de collaborer avec les nazis. L'auteur tisse son récit l'enveloppant dans une ambiance suggestive où l'ambivalence et les symboliques sont abondantes, entre autres, par l'intermédiaire des contrastes entre l'ombre et la lumière, lors de ses descriptions. La première traduction audiovisuelle du récit de Vercors, a été réalisée pour le cinéma, en 1949, après la Libération, par Jean-Pierre Melville. Le cinéaste dissipe les ambivalences du texte littéraire donnant un autre sens à l'intrigue en construisant une représentation dont l'intention semble être celle de montrer au monde que la France et les Français avaient résisté aux envahisseurs. Produisant un film avec des moyens modestes, mais avec beaucoup de créativité, Jean-Pierre Melville tire parti de tous les recours du langage cinématographique pour que la tension et le silence qui entourent l'intrigue deviennent éloquents et visibles. En 2004, le réalisateur Pierre Boutron et la scénariste Anne Giafferi adaptent le texte vercorien pour la télévision. Le film élargit le récit, à partir de la création de plusieurs réseaux de personnages convergeant vers la construction du sens majeur de l'intrigue, qui est centrée dans la prise de conscience de Jeanne (l'héroïne) par rapport à l'Occupation, et son conséquent engagement dans la Résistance. Pierre Boutron recrée magistralement l'ambiance suggestive et l'ambivalence présentes dans son texte source mais offre une représentation plus vaste de l'Occupation et la Résistance dans la mesure où il montre des questions relatives aux prisonniers de guerre, aux familles juives, à la propagande pétainiste et aux réseaux clandestins.

ABSTRACT

This work considers a close relation among representation, culture, ideology and language, and makes a comparative analysis of the Occupation and Resistance representation in the novel *Le Silence de la mer* and in its homonymous film adaptations. This way, the new meanings brought forth by these translations of the source text are discussed. Although the three texts are based on the same tale, indicating a dialogical and intertextual relation, they were produced in different social-cultural contexts by authors with different ethic, aesthetic, political and ideological views. Those aspects naturally imply the construction of different meanings. The novel *Le Silence de la mer* (Vercors, 1942) directs a sensitive look to the dramatic aspect of the human relations during the World War II (1939-1945). Clandestinely written and published during the German occupation, Vercors' plot creates an allegoric representation of the Occupation and calls the French citizens to resist the temptation to collaborate with the Nazis. The author's narrative is involved in a suggestive environment full of ambivalence and symbolic meanings, exploring, among other ways, the contrast between light and shadow during the descriptions. Vercors' story was first audiovisually translated for the cinema by Jean-Pierre Melville in 1949, after the Liberation of France. The filmmaker dissipates the literary text ambivalences and gives another meaning to his plot. He tries to show the world that France and the French resisted the invader. Producing a movie with sparse resources, but with great creativity, Melville takes advantage of the movie language resources to make eloquent and visible the tension and silence surrounding the plot. In 2004, the film director Pierre Boutron and the screenwriter Anne Giafferi made a television adaptation of Vercors' text. This version extends the narrative, creating subplots that converge towards the construction of the main plot sense, which focus on the protagonist awareness of the Occupation and her subsequent involvement in the Resistance. Boutron recreates the suggestive environment and the ambivalences existent in the source text. In this adaptation, the Occupation and the Resistance are presented in a more comprehensive way, while issues related to war prisoners; Jewish families, Petainist propaganda and clandestine organizations are approached.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Abertura de Melville: a França resistente	95
Figura 2: Invasão alegórica do território francês.....	99
Figura 3: Ângulos e enquadramentos: inspiração em <i>Cidadão Kane</i>	101
Figura 4: O encontro de Werner e a sobrinha.....	103
Figura 5: Severos e inflexíveis diante do invasor.....	106
Figura 6: O tio: incitação à revolta	108
Figura 7: Visão seletiva: Paris e seus monumentos.....	110
Figura 8: O verdadeiro sentido da Ocupação	114
Figura 9: Retorno ao vilarejo.....	115
Figura 10: O silêncio como protesto	120
Figura 11: O silêncio do mar	122
Figura 12: Primeiras sanções contra os judeus.....	123
Figura 13: Propaganda em torno da figura de Pétain	128
Figura 14: A chegada de Werner von Ebrennac.....	132
Figura 15: Jeanne desperta para o amor	135
Figura 16: A música une Werner e Jeanne	137
Figura 17: Gerânios na janela.....	140
Figura 18: O olhar como meio de comunicação alternativo.....	142
Figura 19: Atentado a bomba separa Werner e Jeanne	144
Figura 20: Jeanne se engaja em atividades clandestinas	148

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. TRADUÇÃO E REPRESENTAÇÃO	18
1.1. A atividade tradutora e as relações entre cinema e literatura	18
1.1.1. Adaptação cinematográfica	21
1.1.2. A dialógica da adaptação	24
1.2. Representação e Significação	29
1.2.1. A trajetória de um conceito	30
1.2.2. As teorias das representações sociais	34
1.2.3 Representação e identidade	37
1.2.4 Linguagem cinematográfica e significação	41
2. OCUPAÇÃO E RESISTÊNCIA : DA HISTÓRIA AO CINEMA ...	44
2.1. Panorama histórico da ocupação alemã.....	45
2.1.1. “Collabo” ou resistente: os escritores franceses durante a Ocupação ...	50
2.2. Surgimento e evolução da resistência francesa	53
2.3. Ocupação e Resistência representadas no cinema francês	57
2.4. Vercors, Melville e Boutron : uma rede de arte-engajamento.....	63
3. METODOLOGIA	74
3.1. Constituição do corpus	74
3.1.1. <i>Le Silence de la mer</i> de Vercors	74
3.1.2. O filme de Jean-Pierre Melville	75
3.1.3. O <i>téléfilm</i> de Pierre Boutron.....	76
3. 2. Procedimentos metodológicos	77

4. <i>LE SILENCE DE LA MER</i> TRADUZIDO DO TEXTO PARA AS TELAS: A REPRESENTAÇÃO DA OCUPAÇÃO E DA RESISTENCIA	80
4.1. O hipotexto vercoriano: a representação alegórica da Ocupação e da Resistência	80
4.1.1. Werner von Ebrennac: porta-voz do discurso reconciliador	85
4.1.2. A sobrinha: representação da França e de seus valores.....	89
4.2. O filme de Jean-Pierre Melville: a França resistente representada	94
4.2.1. A invasão alemã	97
4.2.2. O tio e a sobrinha: representação de uma nação que não se dobra diante do invasor.....	102
4.2.3. O desencanto de Werner.....	109
4.3. A tradução de Pierre Boutron: representação da Ocupação e da Resistência no âmbito da vida privada	117
4.3.1. Representação da França dominada: omissão e responsabilidade do povo francês.....	119
4.3.2. Jeanne Larosière e o outro: redefinição de sua identidade pessoal e emergência de uma identidade política	129
4.3.3. Escolhas decisivas	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
BIBLIOGRAFIA	154
FILMOGRAFIA.....	160
ANEXOS	
ANEXO I: Glossário de termos narrativo-cinematográficos	163
ANEXO II: E-mail (traduzido em português) do cineasta Pierre Boutron em 20 de fevereiro de 2007, seguido do texto em francês	164
ANEXO III: E-mail (traduzido em português) do cineasta Pierre Boutron em 13 de setembro de 2008, seguido do texto em francês.....	176
ANEXO IV: Entrevista com o cineasta (traduzida em português) Pierre Boutron em 14 de setembro de 2008, seguida da entrevista em francês	181
ANEXO V: Bibliografia do escritor Vercors	183
ANEXO VI: Filmografia de Jean-Pierre Melville.....	185
ANEXO VII: Filmografia de Pierre Boutron	186

INTRODUÇÃO

A adaptação cinematográfica de textos literários suscita inicialmente a questão da interseção entre as artes. De um lado, a literatura, arte secular, do outro, o cinema, uma arte recente. Dois meios de expressão distintos, que com suas linguagens específicas, dão conta da mesma tarefa: narrar histórias. Esse domínio comum tem aproximado literatura e cinema desde a criação deste último, de modo que a literatura sempre forneceu um vasto material para a produção de filmes. Os exemplos de adaptações cinematográficas são múltiplos e variados, abrangendo todos os estilos, que vão de obras mais clássicas como *Madame Bovary*, *Lolita*, e o recente *Ensaio sobre a cegueira*, até os best-sellers como *Código Da Vinci*, *O Perfume*, ou a premiada trilogia *O Senhor dos Anéis*.¹

Por se tratar de um processo de tradução intersemiótico, logo, de um fenômeno dialógico, a adaptação cinematográfica deve ser apreendida a partir de uma perspectiva intertextual, que considere as especificidades dos dois universos culturais em questão, de cuja união resulta uma nova obra, híbrida, mas autêntica. Assim, é preciso considerar que o processo de tradução de uma obra literária para as telas se realiza a partir da leitura feita pelo tradutor (cineasta) e das escolhas que concernem à transmutação² de um meio (literatura) ao outro (cinema). Isto significa dizer que o filme deve ser apreendido como uma obra distinta daquela no qual foi inspirado e que questões como fidelidade ou busca de equivalências não têm pertinência alguma para a crítica de adaptações.

Por outro lado, é preciso considerar que literatura e cinema constituem linguagens e discursos e que a linguagem, em uma perspectiva bakhtiniana, é intrinsecamente ideológica, de modo que essas artes podem ser consideradas como

¹ O romance *Lolita*, de Vladimir Nabokov, foi adaptado em 1962, por Stanley Kubrick. *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, tem duas adaptações famosas: a primeira, realizada em 1933, por Jean Renoir e a segunda, em 1991, por Claude Chabrol. *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, foi recentemente traduzido para as telas por Fernando Meireles (2008). *Código Da Vinci*, do escritor *Dan Brown*, foi transmutado em 2006 por Ron Howard. *O Perfume*, de Patrick Suskind, foi adaptado por Tom Tykwer, em 2006. A adaptação para as telas de *O Senhor dos Anéis*, de J R R Tolkien, foi assinada por Peter Jackson. Todos esses filmes são homônimos dos livros que lhes deram origem.

² O termo **transmutação** é aqui empregado na acepção de Jakobson (2003), que o considera como sinônimo de tradução intersemiótica, afirmando que esta operação “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais”, portanto, sinônimo ainda, de adaptação cinematográfica.

constructos socio-historicos portadores de determinados valores e ideologias. Isto significa dizer que também os sistemas literário e cinematográfico constituem campos de batalha no qual são travados embates políticos.

Logo, ao representarem o mundo, livros e filmes constroem significados que orientam as praticas sociais dos indivíduos, fixando modelos e contribuindo para a formação de identidades. Porque toda representação envolve escolhas, constitui um ato de intervenção que reflete as predileções ideológicas de quem representa. Ou seja, as representações nunca são discursos neutros, mas porta-vozes dos pontos de vista estético, ético, ideológico e político de seus autores.

Nesta perspectiva, investigo como a Ocupação e a Resistência estão representadas no conto *Le Silence de la mer* (1942), do escritor Vercors, e nas traduções cinematográficas homônimas, realizadas pelos diretores Jean-Pierre Melville, em 1949, e Pierre Boutron, em 2004, buscando identificar, sobretudo, de que forma estas transmutações atualizaram os significados do texto fonte.

O interesse em realizar esta pesquisa surgiu como uma possibilidade de desenvolver um trabalho transdisciplinar envolvendo os domínios da tradução, da literatura, do cinema, da história e dos estudos críticos da linguagem. Acredito que textos literários, bem como filmes, constituem um instrumento valioso e enriquecedor para o aprendizado da língua e da cultura (nacional ou estrangeira) que podem ser utilizados na sala de aula como recursos didáticos.

Este estudo é de consubstancial importância porque vai ao encontro das novas abordagens que concernem aos fenômenos contemporâneos de criação. Em uma era de reciclagem e de remanejamento, cada vez mais se observa a influência dos novos meios de reprodução de linguagens sobre a produção cultural e o aparecimento de obras artísticas ecléticas e híbridas.

Os estudos envolvendo traduções intersemióticas têm, logo, interessado sobremaneira à comunidade acadêmica, pois refletem e configuram o momento histórico atual. Assim, esta pesquisa pode representar a criação de alternativas para a sala de aula, pois a análise de adaptações cinematográficas convida professores e estudantes a penetrarem nos textos e desvendarem a natureza da linguagem em suas formas verbais e não verbais.

O conto *Le Silence de la mer* foi escrito, publicado e distribuído clandestinamente pelo escritor francês Vercors – pseudônimo de Jean Bruller (1902-

1991) – durante a ocupação alemã (1940-1944). Pacifista preocupado com a condição humana, Vercors se decide pelo engajamento intelectual escrevendo *Le Silence de la mer* e criando a editora clandestina *Éditions de Minuit*. Em um sentido geral, o conto de Vercors pode ser interpretado como uma conclamação à resistência civil ao invasor, como uma negação à tentação de colaboração.

O pano de fundo da narrativa de Vercors retrata um momento delicado da História da França: a ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial. Quando Hitler invadiu a França, em 13 de maio de 1940, o país se encontrava extremamente fragilizado em consequência das perdas sofridas com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e de sucessivas crises de ordem política e financeira. Governo, militares e população não estavam preparados para o confronto, o que ocasionou a vitória fácil dos alemães e o posterior apoio massivo ao armistício assinado entre os dois países, bem como à política de colaboração que ora se instalava.

A opinião pública só conseguia enxergar o fim da guerra e da desordem. Pensava-se que a ocupação seria provisória, mas, pouco a pouco, descobriu-se que o governo colaboracionista colocara a França e os franceses sob o jugo nazista. Nesse primeiro momento da Ocupação, a população partilhava um misto de vergonha pela derrota e subserviência e uma tentação em colaborar com os nazistas. Contudo, os franceses puderam optar entre a submissão aos alemães ou a luta contra o regime nazista e o governo colaboracionista francês.

É durante essa primeira fase da Ocupação que a trama de Vercors é tecida. O exército alemão requisita um quarto da casa onde vivem um homem e sua sobrinha para destiná-lo ao oficial Werner Von Ebrennac. Os donos da casa, uma vez forçados a aceitarem a presença do invasor, impõem-lhe um silêncio implacável desde o primeiro dia. Os personagens franceses não têm nome e a narração é feita pelo tio que relata a estada do oficial alemão em sua casa. Sensível e culto, porém ingênuo o bastante para acreditar que da guerra derivaria uma espécie de casamento, ou seja, uma união entre a Alemanha e a França, o personagem alemão tenta estabelecer uma relação amigável. Todas as noites, com o pretexto de se esquentar ao pé da lareira, vai ao encontro dos franceses e revela sua paixão pela França. Estes permanecem silenciosos apesar de sensibilizados com sua cortesia.

Traduzido em mais de quarenta línguas e reeditado dezenas de vezes, *Le Silence de la mer* foi transmutado inúmeras vezes para o teatro, para a ópera e duas vezes para

as telas. No que concerne à transmutação para as telas, a primeira versão do conto adaptada para o cinema (1949), contou com roteiro e montagem do diretor Jean-Pierre Melville. Em 2004, foi realizada por Pierre Boutron outra adaptação, desta vez para a televisão, a partir do roteiro de Anne Giafferi, no qual o conto dialoga com outra narrativa de Vercors – *Ce Jour-là* (1943). São essas duas adaptações cinematográficas e o conto *Le Silence de la mer* que constituem o *corpus* de minha pesquisa, material sobre o qual será concentrada a análise da forma como os processos Ocupação e Resistência foram neles representados e que significados essas representações constroem.

Esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo abordo questões envolvendo tradução e representação. A primeira parte discute a atividade tradutora e as relações entre literatura e cinema. Apreendendo a tradução como uma atividade que requer um gênio criador, sobretudo em razão da impossibilidade de existir equivalências absolutas entre as línguas, e entre os meios, utilizo principalmente aportes teóricos de estudiosos como Jakobson (2003), Lefevère (2007), Stam (2000; 2006), Bazin (1991), Truffaut (2005) e Xavier (2003). Ressalte-se que como estes autores, considero a importância incontestável da cultura para o processo tradutor, levando em conta que o caráter mutável dos padrões culturais e literários exerce sobre ele uma influência substancial.

A segunda parte do primeiro capítulo é dedicada ao exame das teorias que abordam a questão da representação. Para tanto, recorro a fontes como Shoat et Stam (2006), Soares (2007), Bakhtin (1986), Hall (1997; 2001), Rajagopalan (2000; 2002; 2003) e Ferreira (2007). A partir das contribuições desses teóricos, penso as representações como construções sócio-históricas portadoras de uma determinada ideologia. Logo, o estudo de representações literárias e cinematográficas também pode revelar os posicionamentos éticos, políticos e ideológicos de seus autores. No que concerne à análise de significados construídos a partir da linguagem cinematográfica, utilizo os trabalhos de Martin (2007), Aumont et al. (2007), Vanoye e Goliot-Lété (2006) e Campos (2007).

No segundo capítulo, apresento um panorama histórico-cinematográfico da Ocupação e da Resistência. Em um primeiro momento, construo um quadro histórico-social da ocupação alemã e da criação e evolução da resistência francesa, recorrendo aos estudos de Miquel (1976), Prost e Vincent (1992), Silva (2007a), Muraccioli (2004) e Ferro (2003). Em continuação, me apoio nos trabalhos de Langlois (2001) e Jacquet

(2004), no intuito de construir uma síntese visando elucidar de que forma a Ocupação e a Resistência foram representadas no cinema francês. O objetivo de evidenciar como esses processos foram descritos por historiadores e cineastas é a busca de suas possíveis influências no processo de criação do conto e dos filmes que compõem o *corpus* de minha pesquisa. Encerrando o capítulo, apresento um breve apanhado biográfico dos autores das obras em questão (Vercors, Melville e Boutron), buscando resgatar que laços (estéticos, éticos, políticos e ideológicos) os unem, o que explicaria o interesse dos mesmos pelos temas Ocupação e Resistência.

O terceiro capítulo contém a metodologia utilizada para a realização desse estudo apresentando, inicialmente, um resumo de ação do conto de Vercors e dos filmes de Jean-Pierre Melville e de Pierre Boutron, bem como informações pertinentes à estrutura geral das três narrativas. Em seguida, são listados os procedimentos metodológicos utilizados e os quadros de referencia teórica que apoiaram cada etapa da pesquisa.

Concluindo, o quarto e último capítulo traz a análise do conto *Le Silence de la mer* e de suas traduções cinematográficas homônimas. Este capítulo está dividido em três partes, nas quais cotejo, separadamente, o conto de Vercors, a tradução de Jean-Pierre Melville e aquela de Pierre Boutron. Durante a análise promovo ainda um diálogo tanto entre os filmes e o texto literário, quanto entre os filmes entre si, buscando identificar que significações emergem das representações da Ocupação e da Resistência construídas pelos respectivos autores.

1. TRADUÇÃO E REPRESENTAÇÃO

Neste capítulo discuto questões relativas à tradução, à relação entre Cinema e Literatura e à questão da representação. A primeira parte abre uma discussão acerca de questões que envolvem a atividade tradutora desde os seus primórdios. Construindo um quadro evolutivo que parte da noção de fidelidade até o conceito de *reescritura*, examino suas implicações no que concerne à tradução de textos literários para o cinema. Em seguida, analiso a contribuição de críticos que discutiram a questão autoral no processo de adaptação e a conseqüente mudança de perspectiva para uma visão da adaptação como processo dialógico.

Na segunda parte, ponho em debate o conceito de *representação*, reconstituindo o ponto de vista dos principais pensadores que contemplaram a questão. Meu intuito é apontar aquele(s) que melhor se aplica(m) à análise de representações artísticas, como é o caso do conto *Le Silence de la mer* e de suas traduções para as telas. Em conclusão, examino a importância dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica para a construção de significados na representação fílmica.

1.1. A ATIVIDADE TRADUTORA E AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E LITERATURA

As discussões em torno das questões que permeiam a operação tradutora remontam à antiguidade. Segundo Suzan Bassnett-McGuire (apud RODRIGUES 2000, p.15-16), teriam sido os romanos os iniciadores do debate que concerne à distinção entre tradução “palavra por palavra” e “sentido por sentido”. Apesar dos vários séculos de reflexões originadas a partir da prática tradutória, somente no século XIX viu-se nascer uma reflexão teórica sobre tradução.

No ensaio *A Tarefa do Tradutor*, Walter Benjamin traça os parâmetros para uma nova concepção de tradução questionando *os velhos e tradicionais conceitos* de fidelidade à palavra e comentando: “Eles parecem não mais servir para uma teoria que

procura na tradução algo mais do que a mera reprodução do sentido” (BENJAMIN, 2001, p. 206-207). Para resolver a questão da intraduzibilidade do texto poético, o filósofo alemão conclama o tradutor a abraçar sua tarefa que consistiria em libertar a língua do cativeiro da obra por meio da criação.

Durante o século XX as discussões se multiplicaram e a reflexão teórica sobre tradução fundamentou-se nos estudos lingüísticos até os anos 80. A Roman Jakobson deve-se a classificação dos tipos de tradução (*intralingual*, *interlingual* e *intersemiótica*). Como Benjamin, Jakobson propõe a resolução do impasse quanto à impossibilidade da tradução de textos literários com a saída da tradução criativa. Para o lingüista, “a tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não verbais” (JAKOBSON, 2003, p. 65), ou seja, na passagem de um sistema de signos para um outro sistema de signos diferente.³ Em geral, de um sistema lingüístico a um sistema icônico ou misto, a exemplo das adaptações de textos literários para o teatro, cinema ou televisão; da passagem de tirinhas para jogos eletrônicos; da imagem visual à imagem virtual, dentre outros.

Nos anos 80, a tradução debuta como disciplina e alicerçam-se os estudos de tradutologia. A partir dos estudos descritivos começa-se a analisar uma tradução pela própria tradução e as questões do texto original e da fidelidade são redefinidas. Na década posterior, André Lefevère (2007) concebe a tradução de textos (literários) como um ato de *reescrita* ou *recriação*. Para esta nova concepção de tradução, o texto deve ser considerado como um palimpsesto, que segundo Arrojo (1986, p.24) “passa a ser o texto que se apaga, em cada comunidade cultural e em cada época, para dar lugar a outra escritura (ou interpretação, ou leitura, ou tradução) do mesmo texto”.

Lefevère observa que na sociedade contemporânea os leitores progressivamente lêem menos a literatura escrita e mais a reescrita, sob a forma de resumos de obras de referência, antologias, estudos críticos, resenhas, traduções e adaptações fílmicas. No entanto, o autor chama atenção para o fato de que a escrita e a reescrita estão inseridas em um sistema que lhes impõe vários tipos de restrições – de ordem poética e ideológica – que agem sobre o leitor, o escritor e o reescritor.⁴ Dois fatores principais orientam

³ Nesta pesquisa os termos *tradução intersemiótica*, *transmutação* e *adaptação cinematográfica* serão empregados como sinônimos, por evocarem o mesmo processo.

⁴ Lefevère (2007) esclarece que o termo “sistema” empregado por ele pretende ser “um termo neutro e descritivo, usado para designar um conjunto de elementos interrelacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema”. (LEFEVÈRE, 2007, p. 30).

estas restrições. O primeiro fator está representado, pelos próprios profissionais (críticos, resenhistas, professores e tradutores). No que lhes diz respeito, Lefevère assinala:

Ocasionalmente eles rejeitam alguma obra literária que se oponha de forma muito evidente ao conceito dominante do que a literatura deveria (ser permitido) ser – sua poética – e ao que a sociedade deveria (ser permitida) ser – ideologia. Porém, muito mais freqüentemente eles reescreverão obras literárias, até que elas se tornem aceitáveis à poética e à ideologia de uma determinada época e lugar. (LEFEVÈRE, 2007, p. 33-34)

O segundo fator, gerador de restrições está representado por aquilo que Lefevère chama de “mecenato” e que tem o poder de “fomentar ou impedir a leitura, a escrita e a reescrita de literatura” (ibid,p. 34). De acordo com Lefevère:

O mecenato pode ser exercido por pessoas [...] mas também por grupos de pessoas, uma organização religiosa, um partido político, uma classe social, uma corte real, editores e, por último, mas não menos importante, pela mídia, tanto jornais e revistas quanto grandes cooperações de televisão. Os mecenas tentam regular a relação entre o sistema literário e os outros sistemas que, juntos, constituem uma sociedade, uma cultura. (LEFEVÈRE, 2007, p.35).

Em suma, para o autor, tanto os escritores quanto os “*reescretores* adaptam, manipulam até certo ponto os originais com os quais eles trabalham, normalmente para adequá-los à corrente, ou a uma das correntes ideológica ou poetológica dominante de sua época” (LEFEVÈRE, 2007, p. 23). Dessa maneira, Lefevère convida os estudiosos da tradução a se perguntarem *quem reescreve, por que, sob que circunstâncias e para que público*. Isto significa dizer que é preciso que se leve em conta as considerações sociais, literárias e ideológicas que levaram o tradutor a traduzir de determinada maneira; suas intenções (o que esperaram realizar com aquela tradução); e ainda, como realizou a tradução.

É importante ressaltar que o ponto de vista de André Lefevère sobre reescritura é semelhante àquele expresso nos trabalhos de determinados teóricos (como Stuart Hall, Kanavillil Rajagopalan e Ruberval Ferreira) acerca das questões que envolvem o conceito de representação. Como veremos no item específico sobre o assunto ao final desse capítulo, ambas as abordagens se aproximam na medida em que uma tradução ou

reescritura constitui um constructo portador de ideologias de um determinado grupo político.

Apesar de Lefevère não aprofundar em seus trabalhos considerações mais específicas sobre a tradução intersemiótica, as mesmas premissas de sua teoria podem ser abraçadas neste campo de estudo da tradução, sobretudo no que concerne à adaptação de textos literários para o cinema. Por essa razão, é a concepção de tradução lefeveriana que adotarei nesse trabalho.

1.1.1. A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

As relações que o cinema mantém com a literatura por meio da adaptação não são recentes. É grande o número de clássicos e obras literárias em geral produzidas desde a primeira década do século XX,⁵ e, a partir de então, a adaptação tornou-se um dos motores da história do cinema. As reações da crítica em face à questão da adaptação de textos literários desde os seus primórdios são diversas e variadas. Conceitos como fidelidade e equivalência, ou preconceitos representados pelos vocábulos “traição” e “cópia” animaram por muito tempo os debates em torno da adaptação cinematográfica. No entanto, o que se começa a assistir hoje é um alargamento da visão em direção a uma compreensão da adaptação como um processo criativo cujo produto é um novo texto.

Ao observar-se o termo *transmutação*, apreende-se a idéia de metamorfose, de mudança de um estado a outro, de transformação⁶. No que concerne à adaptação de textos literários para as telas, trata-se de mudar o aspecto da natureza do livro. O adaptador filma para um público determinado, em um contexto sócio-político-histórico-tecnológico diferente daquele do texto fonte. Este, deve levar em conta a atitude do espectador, dos realizadores, do escritor (se vivo), dos críticos e teóricos. Contudo,

⁵ Pode-se destacar as adaptações de George Méliès (*Cinderela*, 1899; *Uma Viagem à lua*, 1902; e *Vinte mil léguas submarinas*, 1907, ambos traduzidos de romances de Jules Verne); *Os últimos dias de Pompéia* (1906), do italiano Enrico Guazzoni, uma adaptação do romance histórico de Edward Bulwer-Lytton; ou ainda, *A Queda da casa de Usher* (1928), do cineasta Jean Epstein, uma adaptação do conto de Edgar Allan Poe.

⁶ Segundo Houaiss (2001) o termo tem origem no século XVI (1552) e vem do vocábulo latino *transmutatio* significando transposição das letras; mudança; alteração; modificação; conversão.

apesar de a tradução para o cinema ser mais livre, ela é igualmente uma tentativa de aproximação com o texto fonte. A vocação do cinema não é, portanto, rivalizar com o romance no que concerne ao seu domínio comum – aquele da narração – mas de inventar formas plástico-estéticas que ofereçam uma nova pertinência ao texto literário, promovendo um diálogo entre as artes.

A crítica da adaptação cinematográfica de textos literários há muito começou a vislumbrar a questão autoral e a independência do cinema em face à literatura. Já em 1948 a concepção sobre o trabalho criador do cineasta era destacada pelo romancista e cineasta Alexandre Austruc, cujo ensaio *Birth of a new avant-garde: The camera-pen* representa o início da reivindicação autoral. Para Austruc, o trabalho de direção não se resumia mais ao ato de ilustrar ou apresentar uma cena, mas a um trabalho de autoria semelhante àquele do escritor, no qual o autor escreve com a câmera do mesmo modo que o escritor se serve de sua caneta. Stam (2006) assinala que “a fórmula da *caméra stylo* (“câmera-caneta”) valorizava o ato de filmar; o diretor era não mais um mero serviçal de um texto pré-existente (romance, peça) mas um artista criativo de pleno direito” (STAM, 2006, p. 103).

Concepção semelhante seria formulada por André Bazin nos anos 50. O crítico francês se pronuncia em defesa da adaptação em vários de seus ensaios que compõem *Qu'est-ce que le cinéma? (O Cinema – Ensaios)*, notadamente em *Por um cinema impuro – Defesa da adaptação*⁷. Bazin (1991) traça uma reflexão sobre “a influência recíproca das artes e da adaptação em geral” e afirma que a atividade exige do cineasta um talento criador. Referido ensaio contribui ainda para a conscientização de que literatura e cinema constituem dois meios distintos, cada um destes composto por especificidades particulares que produzem um efeito singular sobre o público receptor, esclarecendo que:

⁷ O pensador e crítico de cinema André Bazin construiu uma obra consistente e coerente a partir da análise de filmes, ajudando toda uma geração de cineastas a entender e fazer cinema, que ele vislumbrava como uma janela para o mundo, como ‘recriação do mundo à sua imagem’. Em suas análises de adaptações cinematográficas, o cineasta é apresentado não mais como um destruidor da obra literária mas como um criador a quem caberia a tarefa de encontrar equivalências entre a escritura e a imagem a partir dos modos de expressão e de narração específicos de cada meio. Embora a idéia de equivalência não seja mais pertinente para os estudos contemporâneos sobre adaptação, as contribuições de Bazin não podem ser jamais desprezadas em um estudo sobre cinema. O crítico, que faleceu aos 40 anos, não pôde acompanhar o avanço suscitado pelas questões que levantara interrompendo o fluxo evolutivo de suas idéias.

O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria é a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras” (BAZIN, 1991, p. 94-95).

As afirmações de Bazin em *O Journal d'un curé de campagne e a estilística de Robert Bresson* (1991, p. 105-122) seriam igualmente contundentes e extremamente importantes para a história da crítica sobre adaptação cinematográfica, constituindo mais um passo para o enfraquecimento das exigências por fidelidade ao texto fonte e para o fortalecimento de uma visão do texto adaptado como uma nova obra. Assim, Bazin salienta que:

Já não se trata de traduzir, por mais fiel, mais inteligentemente que seja, tampouco de se inspirar livremente, com um respeito apaixonado, tendo em vista um filme que copie a obra, e sim de construir sobre o romance, através do cinema, uma obra secundária. Não um filme “comparável ao romance”, ou “digno” dele, mas um ser estético novo que é como que o romance multiplicado pelo cinema. (BAZIN, 1991, p. 121)

No final dos anos 50 o crítico e cineasta François Truffaut se posiciona em defesa de um “cinema de autores”. Em *Adaptação Literária no cinema*, artigo publicado em 1958 na *Revue des Lettres Modernes*, condena violentamente o método dos mais célebres adaptadores franceses Jean Aurenche e Pierre Bost. Truffaut acredita que estes têm uma postura extremamente literária e que seus trabalhos cinematográficos reduzem os romances adaptados a peças de teatro devido à exacerbada busca por equivalências.

Para o crítico, “o único tipo de adaptação válido é a adaptação do diretor, isto é, baseada na reconversão, em termos de direção, de idéias literárias”. (TRUFFAUT, 2005 p. 308). Truffaut destaca que o trabalho de adaptação deve ser feito exclusivamente por profissionais – roteiristas, adaptadores e dialoguistas – que têm a capacidade de pensar visualmente e não por “romancistas frustrados”. E conclui que o sucesso do filme dependerá exclusivamente do trabalho dos autores de filme e de sua política.

No que concerne aos estudos sobre adaptação cinematográfica, de acordo com Silva (2007-b), o livro *Novels into film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema* (1958), de George Bluestone, é pioneiro. Nesse livro “o autor procura entender como se processa a metamorfose de um romance em um filme, evidenciando o transporte de histórias através de formas específicas de representação artística”. (SILVA, 2007-b,

p.5-6). O argumento central de Bluestone é a especificidade de cada meio, que residiria na diferença entre a percepção da imagem visual e a concepção da imagem mental. Apesar de os estudos de Bluestone se limitarem à literatura, e mais especificamente, ao romance clássico realista, seu livro representa um forte avanço, pois, além de abrir um importante campo no estudo interdisciplinar, questionou o discurso por fidelidade que orientava (e em muitos casos ainda hoje orienta) a crítica de filmes adaptados.

1.1.2. A DIALÓGICA DA ADAPTAÇÃO

Em *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, Robert Stam (2000) observa o moralismo implícito nos termos frequentemente usados pelos críticos que contemplam a adaptação fílmica – a exemplo de *infidelidade*, *traição*, *violação* ou *profanação* – e enfatiza seu caráter extremamente pejorativo. No referido artigo, o estudioso discute a fragilidade da noção de fidelidade e afirma que esta não pode ser referendada como único princípio metodológico para a análise de adaptações fílmicas. De acordo com o autor, a fidelidade é uma quimera, pois inúmeros fatores impossibilitam-na, dentre os quais, a *diferença automática* existente entre os dois meios de expressão (literatura e cinema); a diferença de custo e modo de produção entre um romance e um filme; e, sobretudo, a questão do texto literário ser uma obra aberta que alimenta e é alimentado por infinitos intertextos possibilitando infinitas interpretações. (STAM, 200, p. 54-57)

Em sua análise, Stam rebate o discurso moralista sobre fidelidade ao original, voltando-se em direção a uma visão inicial da adaptação como tradução, e, em seguida, como processo dialógico.⁸ No que concerne à concepção de adaptação como tradução, Stam (2000, p. 62) chama a atenção tanto para as “inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução” (idem), quanto para o caráter interpretativo da atividade tradutora.

Assim, a adaptação como tradução constitui, antes de tudo, um processo de leitura do texto fonte. Processo este que pressupõe, dentre outros, escolhas inerentes à

⁸ A questão do dialogismo (relações intertextuais entre obras e autores) foi inicialmente abordada por Mikhail Bakhtin. No entanto, o teórico russo estudou estas relações dialógicas somente em literatura e lingüística, em obras de François Rabelais e Dostoiévski. Mais tarde, outros teóricos, como Julia Kristeva e Robert Stam, aplicaram tais relações em outras mídias como o cinema e as artes plásticas.

passagem de um meio puramente verbal (literatura) a um meio heterogêneo e híbrido (cinema). Logo, ao se analisar adaptações cinematográficas de textos literários, deve-se levar em consideração que “cada meio tem a sua própria especificidade, derivada de seus respectivos materiais de expressão” (ibid, p. 59).⁹ É preciso, portanto, que as obras sejam apreendidas em suas distintas naturezas e analisadas a partir de suas linguagens, técnicas de expressão e de construção narrativa particulares.

Por outro lado, Stam afirma que “da mesma forma que um texto pode gerar infinitas leituras, um romance pode gerar infinitas adaptações” (STAM, 2000, p. 62)¹⁰. Isto significa dizer que a adaptação constitui um processo criativo e transformador e que o filme, fruto da interpretação do tradutor e das transformações exigidas pela especificidade de cada meio, deve ser visto como uma (nova) obra derivada de um texto literário pré-existente, com o qual mantém um estreito diálogo. O autor acrescenta ainda uma interrogação bastante eloqüente levantada por Orson Welles (“se não se tem nada de novo a dizer sobre um romance, porque adaptá-lo?” (ibid, p. 63)¹¹, que corrobora com a noção de que a adaptação se propõe a ser algo mais que uma simples reprodução do texto do qual deriva.

Nesse contexto, pode-se dizer que ao adaptarem *Le Silence de la mer*, tanto Jean-Pierre Melville (1949) quanto Pierre Boutron (2004) tinham algo mais a dizer do que aquilo que está contido no conto de Vercors. No que concerne especificamente à adaptação de Boutron, deve-se ter em mente que os relatos historiográficos e cinematográficos, bem como as evoluções sociais e tecnológicas feitas ao longo dos cinquenta e cinco anos que separam as duas adaptações, certamente influenciaram a leitura do cineasta. Seu desejo de abordar certos aspectos referentes à Ocupação e à Resistência, os quais não tinham sido enfocados no conto de Vercors nem no filme de Melville, levaram-no a um trabalho criador de maior envergadura, confirmando o postulado de Robert Stam, que afirma:

⁹ Todas as traduções referentes a citações em língua estrangeira, com exceção daquelas em língua alemã (no capítulo 3) são de minha autoria. Elas serão apresentadas em língua portuguesa no corpo dessa dissertação, enquanto o texto original constará em nota de rodapé como se segue: “Each medium has its own specificity deriving from its respective materials of expression”. (STAM, 2000, p. 59).

¹⁰ “[...] that just as any text can generate an infinity of readings, so any novel can generate any number of adaptations”. (STAM, 2000, p. 62)

¹¹ “If one has nothing next to say about a novel, Orson Welles once suggested, why adapt it at all?” (STAM, 2000, p. 63)

Adaptações , então, podem ter uma postura ativista (engajada) em relação ao texto fonte, inserindo-o em um contexto muito mais amplo. Uma adaptação, nesse sentido, é menos uma tentativa de ressuscitar o original e mais uma virada em direção de um processo dialógico. (STAM, 2000, p. 64)¹²

No Brasil, os estudos de Ismail Xavier (2003) também contemplam a questão da adaptação cinematográfica, chamando a atenção para o fato de que nas últimas décadas têm-se percebido um deslocamento do foco de atenção da crítica, privilegiando-se a idéia do “diálogo” e não mais a fidelidade ao original. O estudioso prossegue ressaltando que o livro e o filme implicados no processo de adaptação cinematográfica constituem dois extremos separados em função do fator tempo, dentre outros, de forma a engajar naturalmente alterações de sentido. Xavier destaca ainda que se deve distinguir bem mais claramente os papéis do escritor e do cineasta e acrescenta que as comparações entre livro e filme devem ser orientadas no sentido de discernir as escolhas feitas pelo tradutor. Enfim, lembrando que este assume o texto fonte “como ponto de partida, não de chegada” (XAVIER, 2003, p. 62), comenta:

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (XAVIER, 2003, p. 62)

Mascarenhas (2006) investiga como a peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna foi traduzida para as telas. A pesquisadora tece considerações importantes sobre a adaptação de textos literários ao apreender:

... o texto transmutado não como uma obra fidedigna a um texto literário, mas como uma obra independente, que recria, critica e atualiza os significados do texto que lhe deu origem. Partimos, portanto, da idéia de que o texto literário não prescreve o caminho a ser seguido pelo adaptador [...] (MASCARENHAS, 2006, p. 37)

¹² “Adaptations, then, can take an activist stance toward their source novels, inserting them into a much broader intertextual dialogism. An adaptation, in this sense, is less an attempted resus-citation of an originary word than a turn in an ongoing dialogical process”. (STAM, 2000, p. 64).

Do mesmo modo, Ribeiro (2007) discute a relação cinema-literatura a partir de sua análise da construção da simbologia do anel presente nas traduções para o cinema da trilogia de J. R. R. Tolkien. O pesquisador assinala que a análise de uma tradução fílmica deve considerar tanto as particularidades do livro quanto aquelas do filme e lembra que “o texto traduzido faz alusão a outros textos e estabelece com eles uma determinada relação, representando-os de alguma forma”. (RIBEIRO, 2007, p. 44)

Dessa maneira, os estudos críticos sobre a adaptação cinematográfica evoluíram de uma visão redutora e valorativa que tinha a fidelidade como ponto de partida, para a compreensão de que esse fenômeno constitui um processo dialógico intertextual. Considere-se ainda, Stam (2006) ao lembrar que o termo “intertextualidade”, criado por Julia Kristeva nos anos sessenta, é uma transmutação do termo bakhtiniano “dialogismo”¹³, cunhado trinta anos antes cujo conceito adverte que todo texto é produto da intersecção de outros textos.

Os textos são todos tecidos de fórmulas anônimas inscritas na linguagem, variações dessas fórmulas, citações conscientes e inconscientes, combinações e inversões de outros textos. Em seu sentido mais amplo, o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto de práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira dos enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançaram o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. (STAM, 2006, p. 226).

Decorrentes dos conceitos de Bakhtin e de Kristeva, Gerard Genette, em *Palimpsestes*, propõe um termo mais abrangente – *transtextualidade* – que ele define como “tudo aquilo que coloca [um texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. (GENETTE, 2003, p.7).¹⁴ A partir desse conceito, Genette cria cinco categorias de relações transtextuais: *intertextualidade* (co-presença efetiva de dois textos na forma de citação, plágio ou alusão); *paratextualidade* (relação entre o texto e seu paratexto, isto é, título, subtítulo e intertítulo, ou mensagens e comentários acessórios como

¹³ O dialogismo consiste na relação inter-discursiva que se cria em todo o enunciado. Para Mikhail Bakhtin, a noção de que um texto não subsiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição, permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos. Assim, o dialogismo diz respeito tanto ao constante diálogo entre os variados discursos que constituem uma sociedade, uma comunidade ou uma cultura, quanto às relações estabelecidas entre o eu e o outro nos processos discursivos que os sujeitos instauram historicamente. (BAKHTIN, 1986)

¹⁴ « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes ». (GENETTE, 2003, p.7).

prefácios, dedicatórias, ilustrações, etc); *metatextualidade* (relação crítica entre um texto e outro, seja o texto citado explicitamente ou apenas evocado); *architextualidade* (que envolve as taxonomias genéricas sugeridas ou recusadas pelos títulos ou subtítulos de um texto); e, *hipertextualidade* (relação entre um texto, denominado *hipertexto* e um texto anterior, ou *hipotexto*, que é transformado, modificado, elaborado ou expandido). (GENETTE, 2003, p.8-16).

Comentando o trabalho de Genette, Stam (2006) destaca que, relativamente ao cinema, a última categoria, a *hipertextualidade*, tem uma aplicação bastante pertinente, pois evoca a relação existente entre as adaptações cinematográficas (hipertextos) e os textos literários (hipotextos) em que se inspiraram, os quais são “transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e atualização”. (STAM, 2006, p. 233-234).

As categorias de Genette, ao ampliarem o horizonte de análise das relações que um texto pode ter com outro, serão bastante pertinentes para a análise do conto *Le Silence de la mer* e dos filmes homônimos de que trato nesse trabalho. Ressalte-se o fato de que ao adaptarem o conto de Vercors, os cineastas Jean-Pierre Melville e Pierre Boutron, tenham sido influenciados por textos literários, filmes, jornais e outros documentos historiográficos que abordaram os temas Ocupação e Resistência, contribuindo para que suas recriações do passado tenham construído um significado novo.

Desse modo, é sob a ótica do filme adaptado como um novo texto – autêntico e autônomo – que será efetuado o exame do conto *Le Silence de la mer* e de suas traduções. O foco de análise será centrado na forma como a Ocupação e a Resistência estão representadas nos textos. Para tanto, aplicarei o conceito de representação de acordo com as bases especificadas no subitem seguinte.

1.2. REPRESENTAÇÃO E SIGNIFICAÇÃO

O conceito de representação tem sido bastante empregado como apoio teórico de trabalhos cujo foco de análise é a cultura de uma forma geral, ou ainda, em especial, aqueles que tratam de cultura midiática. O termo *representação* não tem um sentido hegemônico, tendo sido pensado a partir de perspectivas variadas, constituindo, desde a antiguidade, o âmago de diversas reflexões aplicadas em áreas distintas, como a filosofia, as artes, a semiótica, a história, a sociologia e a psicologia. De acordo com Shoat e Stam (2006), o termo tem conotações “ao mesmo tempo religiosas, estéticas, políticas e semióticas”. Os autores citam alguns exemplos dessas conotações e destacam que o que todas “têm em comum é o princípio semiótico de que algo “está no lugar” de uma outra coisa, ou de que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos. (SHOAT et STAM, 2006, p. 267-268)

Apesar de figurar com frequência nos estudos contemporâneos, o termo *representação* é muitas vezes empregado sem o devido esclarecimento acerca do quadro de referência a partir do qual está sendo utilizado. Por conseguinte, ao concluir este capítulo, intento fazer um resumo dos principais pontos de vista sobre o referido conceito, em diversas áreas dos estudos sociais, para em seguida, especificar em que perspectiva teórica o conceito de representação está sendo utilizado no estudo das traduções intersemióticas do conto *Le Silence de la mer*.

Não tenho, porém, a pretensão de levantar um inventário completo nem exaustivo. Por outro lado, não gostaria de apresentar uma visão reducionista da questão. No entanto, diante da complexidade do tema, procuro, tão somente reconstituir os principais momentos do percurso traçado por pensadores e estudiosos que refletiram sobre a questão da representação desde a antiguidade. Enfim, embora tendo consciência de que o processo histórico é contínuo, mas não linear, passível de rupturas e fragmentações, opto pela tentativa de uma reconstituição diacrônica da forma como a noção de representação tem sido pensada – desde Platão até os nossos dias – e sua aplicação na análise de textos midiáticos.

1. 2.1. A TRAJETÓRIA DE UM CONCEITO

Soares (2007) adverte que a origem latina do termo *representação* (o vocábulo *repraesentationis*) significava “imagem ou reprodução de alguma coisa”, apontando para uma relação de semelhança entre o objeto e a coisa representada, ou seja, para o caráter mimético do processo de representação. Assim, explica que:

Na sua origem e etimologia, o conceito de **representação** evoca algum tipo de imitação de objetos, eventos, processos e relações por seus representantes, com a finalidade de retratá-los, de modo que as representações teriam basicamente um caráter analógico. A raiz semântica do termo “**representação**” já sugere a idéia de uma re-apresentação, sugerindo uma semelhança, figurativa (imagem), ou uma correspondência estrutural (diagrama), ou processual (narrativa ou encenação), que busca a re-presentificação do objeto, pela sua evocação ou simulação. (SOARES, 2007, p. 2)

Essa idéia de *mimesis* ou de presença que tem origem em Platão perdurou da Idade Média até o Renascimento¹⁵. Nesse contexto, representar significa *stare pro* (estar no lugar de), assemelhar-se com, pôr em cena algo, sempre a partir da idéia de imitação em que o real podia ser representado com exatidão. De acordo com Fiorin (2008), nesse contexto, a linguagem é pensada como algo que está no lugar de outra coisa, ou seja, uma realidade extralingüística em que as palavras são consideradas como “representações das coisas do mundo, de suas qualidades, das ações e dos acontecimentos reais” (FIORIN, 2008, p.198). Em suma, para a teoria clássica:

A linguagem é considerada transparente, as palavras são análogas ao mundo, há uma identidade entre a ordem do mundo e a ordem da linguagem. Assim, a significação não apresenta qualquer problema, pois ela é a própria coisa. [...] A representação não é entendida como um produção do homem, como um sentido gerado por ele, mas é vista como algo inscrito na própria natureza da relação entre linguagem e mundo. (ibid, p. 198-199)

¹⁵ A relação de semelhança entre o objeto representado e sua representação teve um papel primordial para o pensamento e a estética renascentista, guiando principalmente o trabalho de escultores e pintores. O ideal dos pintores renascentistas era um sistema pictórico capaz de representar os objetos no espaço tais como eles se apresentam à vista, ou seja, “a representação do espaço segundo as leis da perspectiva geométrica e as lições de anatomia, zoologia e botânica (FIORIN, 2008, p.198). Assim, desenvolveram a técnica do desenho tridimensional que conferia fidelidade à representação do homem e da natureza.

Mais tarde, conforme afirma Soares (2007) “o conceito de representação passou a ter um uso freqüente na filosofia, especialmente para se referir ao conhecimento que podemos ter da realidade”. (SOARES, 2007, p.03). O autor destaca que, no entanto, a partir dos estudos de Kant (Século XVIII), a representação é pensada não mais a partir da perspectiva mimética, mas a partir da experiência cognitiva.¹⁶

Sob a perspectiva da crítica da razão, o mundo cognoscível é constituído por representações do real que estão impossibilitadas de projetá-lo com exatidão, pois estão condicionadas pelas limitações de nossos sentidos e das nossas capacidades cognitivas (idem, p. 04). Esta nova perspectiva viria bascular a crença de que há conhecimento direto da realidade, ou seja, que por meio das representações têm-se acesso direto ao real. A consequência disto é que as representações não mais seriam apreendidas como reflexo da realidade, constituindo um passo inicial para a concepção pós-moderna de que, em verdade, representações constituem construções.

Ainda no âmbito da filosofia, e mais especificamente, no que concerne aos estudos dos signos, a noção de representação constitui um conceito-chave. Entretanto, Santaella e Nöth (2005) atentam para o fato de que na semiótica geral há definições muito variadas do conceito de representação e que as tentativas de delimitá-lo se revelam muitas vezes um tanto quanto vagas. (SANTAELLA e NOTH, 2005, p. 16). Não obstante, observam que “já na escolástica medieval *representação* é definida, de maneira geral, como o processo de apresentação de algo por meio de signos.” (ibid, p. 17).

Os autores continuam lembrando que em um primeiro momento, o filósofo Charles Sanders Peirce, em 1865, caracterizou sua teoria como a “teoria geral das representações”, tendo, mais tarde, definido “*representar* como estar para, quer dizer, algo que está numa relação tal com um outro, que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro”. (SANTAELLA e NOTH, 2005, p. 17). Ao longo de seus escritos, Peirce elaborou dezenas de definições de signo, dentre as quais se destaca aquela na qual o filósofo afirma que:

¹⁶ O professor Manfredo de Oliveira salienta que a partir da “*revolução copernicana* no pensamento proclamada por Kant” a reflexão filosófica, em oposição ao pensamento clássico, apreende a consciência humana como uma mediação necessária no processo do conhecimento. (OLIVEIRA, 2006, p. 35-36)

Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto, implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determina naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediata é o objeto pode ser chamada de interpretante. (Apud. SANTAELLA, 2005, p.42-43).

É interessante observar que a teoria de Peirce, de base fenomenológica, está relacionada à maneira como as coisas se apresentam à consciência, independente de sua condição de realidade, nos levando a pensar não como o mundo é, mas como o mundo pode ser, a partir do modo como ele aparece à nossa mente¹⁷. Isto significa dizer que, para Peirce, o que importa é o modo como um dado fenômeno aparece à mente e é por ela experienciado. Por fim, à teoria peirciana não interessa somente a classificação dos signos, mas também as suas semioses possíveis, os seus processos significativos, ou seja, o seu poder de representar.

Contribuições fundamentalmente importantes para a construção da noção de representação podem também ser encontradas ao longo dos trabalhos de Mikhail Bakhtin. Stam (1992, p. 11) ressalta o quão difícil é classificar Bakhtin, uma vez que seus trabalhos contemplam tanto lingüística quanto crítica literária, de forma a sugerir que é mais adequado considerá-lo simplesmente um dos maiores pensadores do século XX. Em sua obra, Bakhtin lança as bases de uma nova lingüística, chamada de *translingüística*, “uma teoria do papel dos signos na vida e no pensamento humanos e da natureza do enunciado da linguagem” (ibid, p. 30) que, ao invés de reduzir o espaço em que a linguagem era então apreendida, o amplia consideravelmente, levando em conta o contexto social em que está inserida¹⁸.

¹⁷ De acordo com Santaella (2005) a fenomenologia é “uma quase ciência que tem por função fornecer o fundamento observacional para o restante das disciplinas filosóficas” (p.35). Cabe à fenomenologia a generalização das características de tudo aquilo que, correspondendo ou não à realidade do mundo, incide sobre a mente e pode moldar sua conduta. Ela constitui a base de todo o pensamento filosófico de Peirce, fornecendo os fundamentos das grandes classes ou categorias peircianas (primeiridade, secundidade e terceiridade) e a conseqüente classificação dos signos em *ícones*, *índices* e *símbolos*.

¹⁸ A palavra “translingüística” se aproxima da “semiologia” de Ferdinand de Saussure. No entanto, Bakhtin contesta veementemente a concepção de linguagem saussuriana (visão que ele denomina de objetivismo abstrato), na medida em que o lingüista suíço e os estruturalistas privilegiam a *langue* e suas características formais. A concepção bakhtiniana, ao contrário, enfatiza a heterogeneidade da língua com sua multiplicidade de manifestações em situações sociais concretas. Ou seja, compreendendo a linguagem como uma criação coletiva, Bakhtin se interessa pelo discurso, pelo diálogo entre o *eu* e o *outro*, pela *interação verbal*. (BAKHTIN, 1986)

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, escrito em 1929, o teórico soviético trata das relações entre linguagem e sociedade. Nessa obra, Bakhtin alarga a noção marxista de ideologia ultrapassando o nível da estrutura social para considerar que a ideologia constitui, antes de tudo, um signo. Para Bakhtin (1986), tudo que é ideológico tem um valor semiótico. A consciência só toma forma por meio de algum tipo de material semiótico, o que se dá, principalmente, no processo de interação verbal com os outros, ou ainda, sob a forma de discurso interno.

Os signos, por sua vez, são criados por um grupo organizado, no curso das relações sociais. Assim, as leis da ideologia, na medida em que equivalem às leis da comunicação semiótica, são determinadas pelo conjunto de leis sociais e econômicas que nos regem. (BAKHTIN, 1986). Ou seja, a consciência não entra em contato direto com o real, mas por meio de canais ideológicos. Sob este prisma, a palavra constitui “o fenômeno ideológico por excelência”, portadora de um significado variável que depende de um contexto extraverbal ilimitado. Para Bakhtin:

As palavras são tecidas a partir de um multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. (BAKHTIN, 1986, p. 41).

Isto significa dizer que, sob a ótica bakhtiniana, a linguagem é intrinsecamente ideológica, configurando-se como um campo de batalha social no qual os embates políticos são travados por meio de construções e codificações do discurso. Os escritos de Bakhtin são, portanto, extremamente pertinentes para a questão da representação, na medida em que revelam a inexistência do “real” ou do “verdadeiro” e evidenciam a ubiquidade da linguagem. Enfocando a reformulação bakhtiana da noção de representação, Shoat e Stam (2006) sublinham:

A literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao “mundo”, mas representam linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma visão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é

texto e discurso. [...] Para Bakhtin, a arte é inegavelmente social não porque representa o real, mas porque constitui uma “enunciação” situada historicamente – uma rede de signos endereçados por um sujeito ou sujeitos constituídos historicamente para outros sujeitos constituídos socialmente, todos imersos nas circunstâncias históricas e nas contingências sociais. (SHOAT e STAM, 2006, p. 264-265).

Desse modo, para Mikhail Bakhtin, os sujeitos não representam a realidade de forma isenta. Porque está constantemente imbricada com o poder, a linguagem constitui sempre um construto sócio-histórico-ideológico. Essa premissas são bastante pertinentes para o estudo da representação da Ocupação e da Resistência no conto e nos filmes *Le Silence de la mer*, na medida em que também escritores e cineastas, ao representarem o mundo, estão apresentando a realidade a partir de uma ideologia específica, a partir dos interesses de um determinado grupo.

1.2.2. AS TEORIAS DAS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Nas últimas décadas, os estudos sociais têm utilizado bastante o conceito de *representação social*, cuja origem se encontra na teoria proposta por Émile Durkheim, fundador da escola francesa de sociologia, considerado um dos pais da sociologia moderna. Seus estudos visavam à diferenciação entre representações individuais e coletivas. Com a teoria das *representações coletivas* Durkheim fixava que as categorias do pensamento teriam origem na sociedade e que o conhecimento só poderia ser encontrado na experiência social, a partir de conceitos formados na coletividade e partilhados pelos membros do grupo. (ALEXANDRE, 2004, p. 131)

Mais tarde, o sociólogo abandona a noção de representação coletiva para se interessar pelas *representações sociais*, examinando como a produção intelectual dos grupos influencia a prática social, concluindo que as representações se materializam nas instituições por meio de regras sociais, morais e jurídicas que impõem ao indivíduo maneiras de pensar e de agir.

A partir dos estudos de Durkheim muitos teóricos pós-modernos lançaram mão dos conceitos de *representação coletiva* ou *representação social* aplicando-os não só no campo da sociologia mas em disciplinas como a história e a psicologia social. O que esses aportes contemporâneos trazem de novo é sobretudo o enfoque dado à importância da dimensão cultural, ou seja, o papel desempenhado pela cultura no que envolve os fenômenos sociais.

Segundo observa Junqueira (2005, p. 46), “foi a história que na década de 80 deu o pontapé inicial no que diz respeito à noção de representações, colocando no centro de seus estudos a avaliação social a partir da cultura”. Assim, o historiador francês Roger Chartier pensa o conceito de representação no sentido de construir um projeto para a história cultural sob a ótica das *representações coletivas*.

Para o historiador, o estudo das representações assinala “como, em lugares e momentos distintos, uma determinada realidade é construída, pensada e dada a ler” (CHARTIER, 1990, p.16) por diferentes grupos sociais. Chartier busca compreender como os indivíduos e a sociedade representam a realidade, e de que maneira essas representações orientam suas práticas sociais. Carvalho (2005) destaca que o conceito de representação proposto por Chartier está baseado nas contribuições do sociólogo Pierre Bourdieu e que para ambos:

As representações são entendidas como classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real. As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. (CARVALHO, 2005, p 149)

O sociólogo Pierre Bourdieu acredita que as representações se materializam nas práticas sociais e nas instituições. Sua noção de *representação social* é construída, sobretudo a partir de alguns conceitos fundamentais dentre os quais : o *poder simbólico*, o *campo* e o *habitus*. De acordo com Correia (2002, p.02), grosso modo, o *poder simbólico* refere-se a “todo o poder que consegue [infligir] significações e impô-las como legítimas”; o *campo* surge como uma configuração de relações socialmente distribuídas” cuja estrutura é composta pela história, as instituições, as tradições e a

hierarquia de posições; enquanto o *habitus* concerne às disposições adquiridas pelos indivíduos “que lhes permite agir de acordo com as possibilidades existentes no interior dessa estrutura objetiva”. É o *habitus* quem rege as representações por ser o conceito que articula as idéias e as práticas sociais. Desse modo:

Na sua teoria da representação, Bourdieu propõe a superação da dicotomia entre representação e realidade, para incluir a luta de representações no real. Essas são entendidas como enunciados performativos que pretendem fazer acontecer o que eles enunciam, ou seja, produzir atos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento da realidade social de forma naturalizada, conforme a natureza das coisas. (GRILO, 2003, p.9).

A psicologia social, mediante os trabalhos de Serge Moscovici, constitui na atualidade um outro campo que repensa o conceito de representação, conferindo ao indivíduo um papel ativo e autônomo no processo de construção da sociedade. Para Moscovici, as *representações sociais* se configuram “como um conjunto de conceitos, frases e explicações originadas na vida diária durante o curso das comunicações interpessoais” (apud ALEXANDRE, 2004, p.131). Porque são socialmente construídas e compartilhadas, as representações têm um papel crucial no processo de construção de uma realidade comum, possibilitando a comunicação entre os indivíduos. Desse modo:

A representação social torna-se um instrumento da Psicologia Social, na medida em que articula o social e o psicológico como um processo dinâmico, permitindo compreender a formação do pensamento social e antecipar as condutas humanas. Ela favorece o desvendar dos mecanismos de funcionamento da elaboração social do real, tornando-se fundamental no estudo das idéias e condutas sociais. (ALEXANDRE, 2004, p.130).

Essa perspectiva da Psicologia Social atrai correntes de inúmeras disciplinas que pesquisam sobre questões da realidade e do conhecimento, a exemplo da Sociologia, Antropologia, História e Comunicação Social. A realidade é então apreendida de forma transdisciplinar, o que possibilita a compreensão de que “o que é real para uma determinada cultura pode não ser para outra [...] Conhecimento e realidade [são] compreendidos dentro de contextos sociais específicos, e suas relações analisadas a partir destes contextos”. (idem, p. 132)

1.2.3. REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE

No âmbito da ciência política, Stuart Hall e os estudos culturais situam as representações como base das identidades culturais e políticas. Tendo origem nos anos 60, na Inglaterra, os chamados estudos culturais são resultado das pesquisas de estudiosos como Raymond Williams, Stuart Hall e pesquisadores vinculados ao *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*. “Conscientes dos aspectos agressivos do sistema de classes britânico [...] procuravam por aspectos de nominação ideológica e por novos agentes de mudança social”. (STAM, 2006, p. 248). Partindo do princípio de que “todos os fenômenos culturais são dignos de estudo” (ibid, p.249), os autores dos estudos culturais fundamentam-se em uma diversidade de conceitos e fontes intelectuais, como as teorias de Antonio Gramsci, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin e Pierre Bourdieu.

Para Hall (1997), há uma estreita relação entre representação, cultura e linguagem. O autor compreende a cultura como um conjunto de conhecimentos construídos e partilhados socialmente. É por meio da linguagem que se tem acesso aos significados, e que os conhecimentos são produzidos e/ou intercambiados.

A linguagem funciona, assim, como um sistema representacional, uma vez que os indivíduos se utilizam de signos – verbais ou não verbais – para representar seus conceitos, idéias e sentimentos. Não obstante, para o autor, é capital a noção de que “o significado não é inerente às coisas, ao mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significativa – uma prática que *produz* sentido, que *faz com que as coisas signifiquem*. (HALL, 1997, p. 9).¹⁹ Desse modo, segundo o autor britânico, representar é produzir significados através da linguagem. Contudo, adverte:

[...] não devemos confundir o mundo material, onde as coisas e as pessoas existem, as práticas de simbolização e os processos mediante os quais funcionam a representação, o significado e a língua. [...] não é o mundo material quem transmite o significado: é o sistema lingüístico ou qualquer

¹⁹ “[...] el sentido no esta inherente *en las cosas*, en el mundo. Es construido, producido. Es el resultado de una practica significativa – una practica que *produce* sentido, que *hace que las cosas signifiquen*”. (HALL, 1997, p. 9)

que seja o sistema que estejamos utilizando para representar nossos conceitos. São os atores sociais que usam os sistemas conceituais de sua cultura, os sistemas lingüísticos e os demais sistemas representacionais para construir significado, para fazer do mundo algo significativo, para comunicarem-se com os outros, significativamente, sobre esse mundo. (HALL, 1997, p. 10).

20

As representações se originam, dessa maneira, em práticas discursivas, em convenções sociais e em articulações da linguagem. Estas, de acordo com Hall, revelam lutas pelo poder, o que significa dizer que representações são construções determinadas pelos interesses daqueles que as constroem. A razão pela qual o autor se interessa pelo conceito de representação é, sobretudo, sua aplicação no que tange ao exame da forma como este significado é construído. Assim, o cerne de suas investigações se concentra em quais são os efeitos e/ou conseqüências da representação, e como o conhecimento produzido pelos discursos influencia as condutas e corrobora para a manutenção e/ou para a construção de identidades individuais e coletivas.

O autor discute esse assunto em seu livro *Identities culturais na pós-modernidade*. Nessa obra, Hall (2001) assinala que o declínio das velhas identidades que orientavam o mundo social, tem provocado o surgimento de novas identidades, e, como conseqüência, a fragmentação do indivíduo moderno. Conseqüentemente, afirma, o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa. Ela é, ao contrário, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. (HALL, 2001, p.13).

Hall preocupa-se particularmente com a questão da identidade nacional, pois, como argumenta, uma de nossas fontes primordiais de identidade cultural são as culturas nacionais em que nascemos. Entretanto, apesar de serem vistas “como se fossem parte de nossa natureza essencial”, lembra o autor, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”. (ibid, p. 47-48). Nesse contexto, suas considerações sobre a nação vão além da apreensão desta como entidade política, salientando que:

²⁰ “[...] debemos no confundir el mundo material, donde las cosas y la gente existen, y las practicas simbólicas y los procesos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje actúan. [...] no es el mundo material el que porta el sentido: es el sistema de lenguaje o aquel sistema cualquiera que usemos para representar nuestros conceptos. Son los actores sociales los que usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas linguisticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre esse mundo”. (HALL, 1997, p.10)

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. [...] As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos, estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. (HALL, 2001, p. 49).

No tocante a esta pesquisa, o enfoque dos estudos culturais sobre o conceito de representação e suas implicações quanto à construção de identidades se configura como um eixo fundamental. Isso se explica em virtude de a literatura e o cinema, não obstante serem meios de expressão artísticos, funcionarem como veículos do conhecimento e dos valores culturais de uma sociedade, contribuindo para fixar modelos que norteiam práticas sociais e identitárias. Além disso, acrescenta-se que, especificamente no que se refere à análise de textos midiáticos:

Hall [...] ressalta que os meios de comunicação são agentes significantes, produtores de sentidos que não apenas reproduzem a realidade, mas também a definem. Estudar as representações e as percepções acerca de um grupo social compreende pensar sobre construções que comumente são determinadas pelos interesses daqueles que as constroem, levando-se em conta que a linguagem é fruto de um processo de lutas pelo poder no qual as identidades são construídas. (LAZARINI, 2004, p 4-5).

Kanavillil Rajagopalan é outro estudioso cujo ponto de vista sobre a questão da representação é tão útil para esta pesquisa quanto aquele dos estudos culturais. Sob sua ótica, a representação é entendida ao mesmo tempo como uma questão política e lingüística. Política porque envolve escolhas, constituindo um ato de intervenção:

... toda representação [...] é uma questão eminentemente ideológica e responde aos interesses políticos que norteiam seus defensores. Não há, em outras palavras, como escapar do jogo da ideologia. Ela está presente em toda atividade humana ... (RAJAGOPALAN, 2000, p.93).

O mencionado lingüista observa que a responsabilidade da lingüística crítica é atuar como um espaço de discussão no qual a língua é pensada historicamente e apreendida como “um palco de lutas sobre representação”. (apud FERREIRA, 2007, p. 12). Prosseguindo, Rajagopalan sublinha: “Observe-se que o próprio conceito de representação, que outrora era entendido quase exclusivamente em seu sentido mimético, passa a assumir sua dimensão *política*, a qual lhe fora própria desde sempre”. (idem).

Em *Por uma lingüística crítica* (2003) Rajagopalan assinala que quase todas as teorias lingüísticas conservam a idéia de que a principal função da linguagem é a de representar o mundo, e que, em verdade, ao participarmos da atividade lingüística estamos todos nos comportando politicamente. Isto significa dizer que toda representação reflete as predileções ideológicas de quem representa.

O autor partilha das premissas de Stuart Hall acerca da noção de identidade, por ele apreendida como “um construto [...], algo em constante processo de (re)construção” (RAJAGOPALAN, 2002, p.77), questionando as concepções homogênicas, imutáveis e invioláveis de identidade. Essas concepções refletiriam escolhas políticas que visam a atender determinados interesses da classe dominante ao longo da história.

Ainda segundo Rajagopalan (ibid, p.86) “é nesse sentido que a questão da política de representação adquire suma importância, pois é através da representação que novas identidades são constantemente afirmadas e reivindicadas”. Assim, nesse contexto, afirma a importância que deve ser dada à vontade do sujeito e à ação social dos grupos, pois é no embate do sujeito com o mundo, em seus confrontos quotidianos, que as identidades se constroem.

Ferreira (2007), em continuação a esse debate, considera que os processos de significação são impulsionados por tensões históricas e por lutas pela hegemonia dos sentidos. Em suas discussões, o autor pensa a questão da representação, a partir dos processos de referenciação, destacando as tensões sociais e culturais, que, segundo ele, também condicionam os processos de representação. Desse modo, o sentido é visto por ele como uma construção sócio-histórica, de onde resulta o fato de sermos responsáveis pelos sentidos que construímos para as coisas. O autor destaca que:

Assim como a linguagem verbal resulta da necessidade de se estabelecer com o mundo uma relação de domínio (de poder) pela significação, a palavra, o signo, o *logos*, assume um caráter de ação, gesto sobre o mundo, que manifesta, pois, três dimensões: uma dimensão ideológica, no sentido que encerra uma idéia, uma tentativa de *representar* algo dado como real; uma dimensão política, no sentido de que essa idéia resulta de uma *vontade de representação*; e, finalmente, uma dimensão ética, no sentido de que essa idéia não é dada epifanicamente, mas resulta de uma *decisão*, de uma *escolha*, motivada evidentemente por diversos elementos. (FERREIRA, 2007, p. 37)

No contexto dessa pesquisa, no entanto, é importante considerar, como ressalta Rajagopalan (2000), que “enquanto representação não há como distinguir uma obra de ficção de um texto que relata acontecimentos verídicos. Ou seja, a diferença não está visível no produto final. Ela está nas intenções comunicativas de quem produz o discurso” (ibid, p. 91-92). Deste modo, o texto artístico é apreendido sob a perspectiva bakhtiniana, como uma orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas.

No entanto, para a análise do texto fílmico, por exemplo, é necessário considerar os códigos cinematográficos, pois estes são portadores de sentidos. Por essa razão, no item que conclui este capítulo discuto a relevância dos elementos que compõem a linguagem fílmica para o estudo dos significados construídos por representações cinematográficas.

1.2.4. LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA E SIGNIFICAÇÃO

Vários estudiosos forneceram bases teóricas para a análise do texto fílmico a partir dos elementos técnicos e estéticos que o constituem. Nos anos 40, o cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein, em ensaios reunidos em “O sentido do filme” e “A forma do Filme” empreende esforços visando a legitimar o cinema como linguagem e como arte. Para Eisenstein:

[...] um plano adquiria sentido principalmente em suas relações com outros planos no interior de uma sequência de montagem. A montagem era, pois, a chave tanto para o domínio estético como ideológico. (apud STAM, ibid, p. 58).

As contribuições de Eiseinstein estão orientadas, sobretudo, no sentido de que o filme pode ser compreendido não como representação do real, mas como discurso articulado, que atribui ao real um certo juízo ideológico. A montagem assume um papel que vai além da função narrativa, desempenhando um papel argumentativo.

Na década seguinte, os estudos de Marcel Martin corroboram para o fortalecimento da visão do cinema como “uma linguagem que é preciso decifrar” (MARTIN, 2007, p. 29). Martin destaca, dentre outros, o papel criador da câmera, a montagem, os fenômenos sonoros e os procedimentos narrativos. Para o teórico, “a câmera deixou de ser apenas a testemunha passiva, o registro objetivo dos acontecimentos, para tornar-se ativa e atriz” (ibid, p. 32). O autor apresenta e analisa os elementos que, segundo ele, atuam no processo de participação criadora da câmera: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos da câmera. Apesar dos estudos de Martin terem sido efetuados nos anos 50, o que representa meio século de decalagem do momento atual, muitos de seus conceitos e definições referentes a elementos da expressão cinematográfica serão utilizados na presente pesquisa, em função de seu caráter objetivo e didático.

Aumont et al. (2007) em *A Estética do Filme*, elaboram um balanço didático sobre as correntes que refletem os diversos arcabouços teóricos sobre cinema e estética do filme. Os autores discutem temas como o espaço fílmico e seus componentes visuais e sonoros, a montagem, narração e linguagem. Noções como enquadramento, campo, profundidade de campo, movimentos de câmera, e a função do som também são apreendidos sob a perspectiva de suas implicações enquanto construtores do sentido fílmico. No capítulo “Cinema e Narração” os autores apresentam os objetivos de estudo do cinema narrativo e distinguem, entre outros elementos, a questão da representação social contida nos filmes. Aumont et al. destacam que em um estudo desta natureza, o “cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma” (ibid , p. 98).

Vanoye e Goliot-Lété (2006) traçam igualmente um percurso reflexivo sobre a evolução das formas cinematográficas, apresentam questões que concernem às ferramentas narratológicas do cinema e discutem as possibilidades e limites da interpretação. Para os autores, analisar um filme ou um fragmento deste é sobretudo *examiná-lo tecnicamente*, decompondo-o em seus elementos constitutivos.

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a “olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (VANOYE & GOLLOT-LÉTÉ, 2006, p.15)

Convém lembrar que Vanoye & Goliot-Lété destacam que nessa etapa o analista adquire um certo distanciamento do filme, para, em um segundo momento, estabelecer elos entre as partes os quais farão “surgir um todo significativo” representativo do filme. Apesar de esses estudos repousarem sobre bases estruturalistas, os autores não descartam o fato de que o filme “ é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico” (ibid, p. 54) e que, portanto, não pode ser distanciado dos outros setores de atividade da sociedade que o produz.

Concluindo este capítulo, é fundamental insistir no fato de que a literatura e o cinema, como artes da representação e da significação, são porta-vozes contundentes de certos valores culturais e de certas ideologias que contribuem para a fixação de estereótipos e para a construção de identidades que ora perpetuam, ora edificam novas representações. A partir dessas premissas, portanto, durante a análise do conto *Le Silence de la mer* e de suas traduções, observarei como os autores dos três textos representam o embate travado entre Alemanha e França em suas obras e que significados são construídos por essas representações.

Como constructo teórico sobre as noções de representação me apoiarei, sobretudo, nos quadros de referência de Mikhail Bakhtin, Stuart Hall, Ruberval Ferreira e Kanavillil Rajagopalan. No que concerne especificamente aos filmes que compõem o *corpus*, aplicarei os conceitos, definições e sugestões de procedimento de análise fílmica fornecidos pelos estudiosos da linguagem cinematográfica citados neste último item.

2. OCUPAÇÃO E RESISTÊNCIA: DA HISTÓRIA AO CINEMA

A representação do que foi a França e de como os franceses agiram durante a Segunda Guerra Mundial tornou-se um importante elemento da identidade francesa contemporânea. Ao longo dos anos essa representação alimentou-se por vezes de estereótipos que construíram uma imagem idealizada do país e de seus habitantes. A conduta do povo francês foi de certa forma traçada a partir de uma visão hagiográfica que transformava indiscriminadamente toda a população em heróis resistentes.

Com o passar do tempo, a distância dos acontecimentos permitiu que os historiadores descrevessem a Ocupação a partir de uma perspectiva mais próxima da realidade e as posturas de herói ou colaborador foram nuançadas. Esta mudança de perspectiva da historiografia também é observada na produção cinematográfica e os filmes sobre esse tema evoluem igualmente de uma tendência à idealização para a apresentação dessas nuances. Assim, os personagens e suas histórias passam a ser representados sob uma ótica a partir da qual os franceses não são, por exemplo, somente heróis intrépidos, mas seres humanos passíveis de dúvidas, hesitações políticas e falhas morais.

Visando à compreensão satisfatória dos acontecimentos que envolvem a ação do conto de Vercors e das adaptações cinematográficas de que trata este estudo, neste capítulo apresento uma descrição dos processos de Ocupação e de Resistência. Para tanto, apresentarei, inicialmente, um panorama do quadro histórico-social da ocupação alemã, seguido de um esboço contemplando os principais fatos que envolvem a criação, a evolução e a atuação da Resistência contra o ocupante. Em continuação, apresento um breve percurso da representação da Ocupação e da Resistência pelo cinema francês a partir de 1944.

Concluindo, traço um esboço biográfico de Vercors, Jean-Pierre Melville e Pierre Boutron (autores do conto e dos filmes que compõem meu corpus) com o intuito de evidenciar de que forma esses três autores apreenderam os temas Ocupação e Resistência, expressando-os em suas obras e formando uma espécie de rede de arte-engajamento.

2.1. PANORAMA HISTÓRICO DA OCUPAÇÃO ALEMÃ

Ocupação Alemã é o nome dado ao período durante o qual as Forças Armadas Alemãs ocuparam a França durante a Segunda Guerra Mundial. A invasão do território francês se iniciou em 10 de maio de 1940, mas, oficialmente, a Ocupação só começou em 22 de junho daquele ano, data de assinatura do armistício entre a França e a Alemanha. Seu término começa em 6 de junho de 1944 – data do desembarque das forças aliadas na Normandia –, e finda em 8 de maio de 1945, quando da rendição dos alemães. Apesar de a Ocupação ter durado mais de quatro anos, o período no qual se desenvolve a ação do conto e dos filmes que compõem este estudo compreende somente o período entre novembro de 1941 e a primavera de 1942. Por essa razão, este capítulo apresentará especialmente os fatos significativos que circundaram esse período da Ocupação da França.

O primeiro deles data de setembro de 1939, quando Hitler invadiu a Polônia e a França declarou guerra contra a Alemanha honrando um tratado assinado entre França e Polônia, em 1921. No entanto, esta declaração de guerra não seria acompanhada de nenhuma ação militar. Em 9 de maio do ano seguinte, após a invasão da Holanda e da Bélgica, é a vez da Inglaterra declarar guerra à Alemanha. Apesar das declarações de guerra, nem os franceses nem os ingleses queriam consumir o inevitável e esperavam ainda negociar, mas foram surpreendidos pela ofensiva nazista.

Prost (1979) traça a cronologia da derrota francesa frente aos alemães e analisa suas causas. O historiador salienta que o processo de invasão engloba apenas algumas semanas que se estendem de 10 de maio de 1940, até a assinatura do armistício, em 22 de junho de 1940. Nesse ínterim, as tropas do III Reich penetraram no território francês pela Bélgica, em uma manobra de ataque coordenado concomitantemente pelo Oeste (Ardenes) e pelo Leste (Dunkerque) formando um rápido cerco – com o avanço de blindados – que neutralizou os exércitos belga, inglês e francês.

As causas da derrota são múltiplas e de naturezas variadas. Em primeiro lugar é preciso considerar que a França sofria de malthusianismo²¹ demográfico, o que

²¹ O termo refere-se à teoria do economista inglês T. R. Malthus (1766-1834) segundo a qual as guerras contribuiriam para o equilíbrio entre os meios de subsistência e o crescimento da população, constituindo uma espécie de “seleção natural”. No contexto em questão, é preciso observar-se que a Primeira Guerra Mundial tinha provocado milhões de perdas em toda a Europa.

ocasionou a inferioridade numérica do contingente militar francês. Este, dispunha de somente 94 divisões, às quais se adicionavam 10 divisões britânicas, contra 130 divisões alemãs. À inferioridade numérica do contingente se somava a fragilidade do material bélico francês e das concepções estratégicas para emprego do mesmo. Por outro lado, o estado-maior alemão, doutrinário de uma ofensiva que combinava todas as armas, superava em muito o exército francês, que recuado sob a proteção da linha Maginot²², carecia de iniciativa, de organização e de planejamento demonstrando uma total imperícia. (PROST, 1979, p. 47)

A invasão alemã gerou um clima de desorientação geral e pânico. Os franceses, mal informados sobre as questões de política internacional, sobretudo no que dizia respeito às ambições da vizinha Alemanha, ficaram surpresos com a fragilidade de seu exército e atormentados pelas trágicas lembranças da Primeira Guerra Mundial. Temerosos, recorreram então, ao êxodo. Para escapar dos alemães, entre 8 e 9 milhões de homens e mulheres – a maioria a pé – fugiram ao longo das estradas bombardeadas pela aviação inimiga, em uma fúria desesperada, prejudicando o movimento das tropas francesas. Conforme atesta Miquel (1976):

Viam-se colunas de soldados perdidos, fugindo em direção ao Sul a pé, em carroças [...]. Qualquer movimento de tropas tinha se tornado impossível pelo afluxo de civis nas estradas e pelos ataques contínuos da aviação. [...] As pessoas comiam e dormiam ao acaso, nas estradas. (MIQUEL, 1976, p. 215-216)²³.

O presidente do Conselho Nacional e chefe do governo francês Paul Reynaud, partidário da idéia de transferir a sede do governo para a África do Norte, de onde a França poderia continuar a guerra, abandona a sede do governo em Paris e, sem obter apoio para seus propósitos, é substituído pelo Marechal Philippe Pétain. Herói da Primeira Guerra Mundial, Pétain, cercado de um prestígio místico, obtém o apoio da maioria dos franceses. Desamparado, o povo via no ilustre marechal a solução imediata

²² Sistema de fortificações construído na fronteira nordeste da França, batizado com o nome do ministro que o idealizou.

²³ « On voyait des colonnes de soldats perdus, fuyant vers le sud à pied, en charrettes [...]. Tout mouvement de troupes était rendu impossible par la ruée des civils sur les routes et les attaques continuelles de l'aviation. [...] Les gens mangeaient et couchaient au hasard des rues. » (MIQUEL, 1976, p. 215-216).

que aliava a expressão de seu patriotismo à sensatez que a situação exigia: salvar aquilo que podia ser salvo permanecendo em solo nacional. (MURACCIOLE, 2004, p.6).

A primeira medida de Pétain como presidente do Conselho Nacional é o pedido formal de armistício aos alemães, assinado em 22 de junho de 1940, no mesmo vagão em que o estado alemão reconheceu e assinara a derrota na Primeira Guerra Mundial. Em seguida, viria a instauração, na cidade de Vichy, de um governo anti-republicano que duraria de junho de 1940 a agosto de 1944, conhecido como Regime de Vichy. Com o armistício, “o que se inaugura, mais do que um pacto de paz, é o início de uma ruptura com os princípios republicanos” (SILVA, 2007-a, p.78). Pouco a pouco, o Regime de Vichy se revelará fascista e anti-semita, praticando uma política de colaboração oficial ao invasor e se engajando em justificar a dominação nazista. O autor observa:

Visto por muitos como um parêntese na história francesa do Século XX, o Regime de Vichy marca um trauma na história do país e uma profunda crise na identidade nacional. O fim das referências políticas da maioria dos franceses e o medo do caos concorrem para que se confie o governo à esperança de um retorno à normalidade, representada numa confiança quase cega, num primeiro momento, no *vencedor de Verdun*. (SILVA, 2007-a, p. 79)

Na verdade, o armistício impõe consequências muito amargas: os prisioneiros (1.850.000) não são liberados como os franceses esperavam. Uma enorme indenização de ocupação é devida a cada dia – os alemães fixam o montante de 400 milhões de francos diariamente. O território francês é dividido: as regiões Alsace e Lorraine são anexadas à Alemanha; as regiões Nord e Pas-de-Calais são integradas à Bélgica sob administração alemã; uma zona proibida a todos os habitantes que participaram do êxodo, composta por sete departamentos, é instaurada; uma zona de ocupação direta (compreendendo oito departamentos) é controlada pelas autoridades alemãs. Apesar de funcionários da administração e da polícia francesa permanecerem em seus postos, estavam submetidos à autoridade ocupante. O sul da França constitui uma zona livre. (PROST, 1979, p. 40-51)

Passado o primeiro impacto da invasão, os franceses se deram conta de que o armistício não representara o término das hostilidades, mas uma aceitação da derrota, e perceberam que haviam se tornado prisioneiros em seu próprio país. Em Paris e em

todas as cidades da Zona Ocupada a bandeira nazista pairava sobre os edifícios públicos. As restrições vieram em seguida, resultado da desorientação econômica e das exigências dos alemães que reorientaram a produção industrial e agrícola francesa para satisfazer as necessidades da população e do exército alemão (produtos agrícolas, artigos de moda, carvão e outros combustíveis).

De fato, a população sofreu bastante com a penúria e a escassez de produtos de necessidades básicas (carne, leite, manteiga, ovos, pão, etc), pois tudo era racionado. Recebiam-se cartões que limitavam a compra dos produtos e as filas diante das mercearias abundaram durante o período de 1940 e 1941. A penúria atingia também outros setores além do alimentício. Não havia carvão para a calefação nem combustível para os automóveis. Até mesmo a eletricidade era estritamente racionada. Reapareceram os carros puxados a cavalo, as carroças e, sobretudo, as bicicletas. (MIQUEL, 1976, p 225-226). Faltava couro e solados para a fabricação de calçados, além de peças de vestimentas, como meias e outros artigos. Cedo, um mercado clandestino se estabeleceu e muitos franceses (pessoas comuns, industriais, banqueiros) aproveitaram a ocasião para ganhar dinheiro com o tráfico ou com a especulação, em detrimento do sofrimento de seus compatriotas.

Marc Ferro (2003) destaca que a divisão do país, a ausência dos homens (mobilizados, presos ou mortos) e a existência de uma zona livre, com sua linha de demarcação constituem as primeiras características desse período de ocupação. O historiador salienta que entre os anos de 1940 e 1941, a população francesa, de um modo geral, entrou em um estado de letargia, absorta pelo choque da invasão, pela amplitude da derrota e suas conseqüências.

Durante meses o povo preocupou-se mais com os problemas da vida quotidiana – intensificados pela separação de seus entes queridos, pelo desemprego, as restrições, o mercado negro etc. – do que com o que se passava em Vichy. A vitória alemã parecia a seus olhos irreversível, e a idéia de resistência ficava somente no plano moral, como atesta a citação de um relatório alemão que tratava da exploração da economia francesa no início de 1941: “Nossos melhores aliados [...] são o cansaço e a indiferença de uma população que não se dá ao trabalho de falar de política e se satisfaz em ter pão e trabalho”. (FERRO, 2003 p. 547)²⁴

²⁴ « Nos meilleurs alliés [...] c'est la fatigue et l'indifférence d'une population qui ne prend pas la peine de discuter de politique et se satisfait d'avoir du pain et du travail. » (FERRO, 2003, p. 547).

Por outro lado, o Regime de Vichy contava com a confiança e a simpatia da população. Esse apoio quase que incondicional se devia como foi visto, sobretudo, à incontestável popularidade do Marechal Pétain, resultado tanto de seu prestígio como herói de guerra, como também de uma campanha de propaganda maciça. Dentre outras medidas, “ele instaura um culto em torno de si puxado pelas crianças, e multiplica as atenções para com os prisioneiros [...] e para com os agricultores e artesãos com os quais se identifica”. (FERRO, 2003, p. 537-538)²⁵.

Como os partidos políticos tinham sido dissolvidos, afastando a esquerda da cena política francesa, não havia nenhuma oposição a Pétain. Prefeitos de departamentos e altos funcionários que não apresentassem fidelidade ao marechal eram afastados e substituídos por militares mais simpáticos ao regime.

Sob o olhar passivo da maioria dos franceses, o Regime de Vichy iniciou progressivamente uma luta contra os judeus, os maçons e os comunistas, a quem era atribuída – além da ingerência dos segmentos políticos da sociedade – a culpa pela derrota e pela situação atual do país (SILVA, 2007-a, p.82). Assim, os professores de ensino fundamental e médio foram destituídos e as escolas normais fechadas. Os judeus franceses foram afastados das funções públicas e do exército. Em outubro de 1940 foi promulgado o primeiro estatuto dos judeus, no qual uma das leis proibia-lhes não somente os empregos públicos, mas também o acesso aos quadros da imprensa e da indústria. (MIQUEL, 1976, p. 221).

Em 1941, é programada a arianização das empresas judias; em 1942, a menção “judeu” é colocada nas carteiras de identidade e lhes é exigido que portem a estrela amarela. A lei de 11 de agosto de 1941 sobre as sociedades secretas permitiu a dissolução da maçonaria e a perseguição de seus integrantes. Com essas medidas, o marechal Pétain visava construir uma França “sã, disciplinada e solidária” calcada sobre os valores tradicionais. (FERRO, 2003, 536).

Os motivos que explicariam a letargia e o silêncio dos franceses nos primeiros anos da ocupação alemã também são discutidos por Prost e Vincent (1992). Os pesquisadores lembram que o papel do historiador não é aquele do advogado ou do promotor, mas o de tentar “compreender as escolhas pessoais de milhões de homens e mulheres recém-saídos do pânico da debandada para se depararem com uma total

²⁵ « ... il instaure un culte de sa personne que chantent les enfants, il multiplie les attentions envers les prisonniers [...], envers les paysans et les artisans auxquels il s'identifie. » (FERRO, 2003, p. 537-538).

estupefação” (ibid, p.213). Ainda que busquem entender essas escolhas pessoais, os historiadores não deixam de levantar questões importantes acerca da colaboração²⁶, a exemplo do que concerne à questão judaica, indagando: “Quanto ao holocausto, os franceses sabiam? (PROST e VINCENT, 1992, p. 215). E seguem sugerindo que se o destino dos judeus (a solução final) era inimaginável, por outro lado, “vendo os judeus desaparecerem, eles sabiam da deportação” (ibid, p. 218). Entretanto, mesmo assim os franceses calaram-se, compactuando com o Regime de Vichy. Azêma e Wieviorka (1998) observam:

Sem ser o autor da exterminação, o Estado francês foi, então, o cúmplice. Por conveniência ideológica e interesse político (...) Vichy colocou seu aparelho de Estado a serviço do Reich, permitindo-lhe capturar e depois deportar 80.000 judeus – dos quais 24.500 cidadãos franceses. 2500 somente retornaram dos campos da morte. (Apud SILVA, 2007-a, p. 85)

Muitas questões que se reportam aos primeiros anos da Ocupação são relatadas ou evocadas nos textos que compõem o *corpus* deste estudo. Exemplificando, cite-se: os sentimentos de vergonha e revolta que a presença alemã suscitava junto à população; a colaboração e o silêncio; a questão dos prisioneiros de guerra; a penúria e o racionamento de víveres; ou, ainda, o anti-semitismo.

2.1.1. “COLLABO” OU RESISTENTE: OS ESCRITORES FRANCESES DURANTE A OCUPAÇÃO

Durante a ocupação alemã a produção literária esteve sob um controle ostensivo. Os alemães instituíram um comitê de censura ao qual deviam ser submetidas as novas obras. Somente aquelas que conseguiam passar pelo seu crivo tinham permissão para publicação. Quanto às obras já consagradas, o comitê estabeleceu a chamada “lista

²⁶ A colaboração é definida por Glaydson Silva (2007-a) “num sentido amplo, como o auxílio dado por franceses aos invasores do país durante o período da guerra”. Direta ou indiretamente, os colaboradores ajudaram o Regime de Vichy, dentre outras atrocidades, a executar uma “perseguição autônoma e ostensiva aos judeus”. (p.84).

Otto” que baniu obras escritas por autores judeus ou anti-hitleristas. De acordo com Miterrand (1989), cerca de 2.242 toneladas de livros foram literalmente reduzidas às cinzas pelos nazistas. Diante deste quadro nefasto, o meio literário se dividiu, tendo-se: de um lado, os escritores que colaboram com o regime de Vichy, e de outro, aqueles que se engajam em atividades clandestinas contra o ocupante. Muitos escritores de direita venderam-se ou se sujeitaram espontaneamente ao regime colaboracionista, como listam Prost e Vincent (1992):

Colette, Paul Morand, Jacques de Lacretelle, Mac Orlan escrevem em *Combats*, o jornal da milícia; Alfred Fabre-Luce publica em 1942 uma *Anthologie de l'Europe Nouvelle* [Antologia da nova Europa], onde celebra autores franceses pioneiros do nacional-socialismo; [...]; Drieu La Rochelle, Brasilach, Thérive e Chardonne vão se encontrar com Goebbels em Nuremberg. (PROST e VINCENT, 1992, p.214)

No entanto, de uma maneira geral, uma grande parte dos escritores lutaram da forma como puderam contra o ocupante. Neste período, a literatura francesa evoluiu para uma literatura de testemunho e de combate. Fascículos ou revistas, mais fáceis de publicar, em razão das restrições de papel, proliferaram. A poesia configurou-se como “um instrumento de combate, [pois] sua forma alusiva permitia dizer – e publicar – aquilo que a censura alemã ou vichyzense, teria impiedosamente suprimido”. (MAJALULT et al., 1966, p.235). Nomes como Aragon, Paul Éluard ou Robert Desnos despontam e alguns de seus poemas permanecerão inesquecíveis, como atesta o trecho do poema Liberdade, de Paul Éluard:

Nos meus cadernos escolares
Na minha carteira e nas árvores
Na areia e na neve
Escrevo teu nome
[...]
Em todo corpo possuído
Na frente de meus amigos
Em cada mão que se estende
Escrevo teu nome,
Liberdade.²⁷

²⁷ Sur mes cahiers d'écoliers/Sur mon pupitre et les arbres/Sur le sable sur la neige/J'écris ton nom/Sur toute chair accordée/Sur le front de mes amis/Sur chaque main qui se tend/J'écris ton nom/Liberté. (Apud. MAJALULT e al. 1966, p. 234)

A imprensa clandestina proliferou e várias dessas publicações contavam com a participação anônima, porém ativa de nomes como Albert Camus (editor-chefe de *Combat*) e Jean-Paul Sartre, autor de inúmeros artigos contra o ocupante e editor das *Lettres Françaises*.

A vigilância nazista, a falta de papel, o perigo de ser descoberto apesar dos pseudônimos, nada foi obstáculo para a literatura da Resistência. Romances, contos e ensaios recorreram às gráficas clandestinas. De acordo com Mitterand (1989) duas formas de resistência se distinguem:

A resistência que reside no interior da obra e que somente uma leitura atenta permite detectar (*Les Voyageurs de l'impériale*, de Aragon, 1942; *Les Mouches*, de Sartre, 1943); uma resistência aberta que se configura como publicações clandestinas (*Le Silence de la mer*, de Vercors, 1942; *Le Cahier noir*, de François Mauriac, 1943; *Les Amants d'Avignon*, d'Elsa Triolet, 1943). (MITTERAND, 1989, p. 435).

Mitterand (idem) conclui lembrando que as *Éditions de Minuit* nasceram dessa prática de “camuflagem literária”. O autor se refere à editora clandestina fundada em 1942, por Pierre de Lescure e Jean Bruller. As *Éditions de Minuit* acolheram sob pseudônimos: François Mauriac (Forez); Aragon (François La Colère); Jean Guehenno (Cervennes) e o próprio Jean Bruller que sob o pseudônimo Vercors, publicou o conto *Le Silence de la mer* (SIMON, 1957). O conto de Vercors marcou o início das atividades clandestinas da editora, que publicará 25 títulos entre 1942 e 1944.

Muitos escritores franceses foram exilados, fuzilado ou deportados durante a Ocupação e não puderam assistir à liberação da França. Jean Prévost, por exemplo, foi fuzilado pelos alemães, Robert Desnos e Max Jacob foram deportados. Outros se exilaram voluntariamente, como Jules Romain e André Malraux (ambos judeus) ou André Breton e Georges Bernanos, o primeiro exilado nos Estados Unidos, e o segundo, no Brasil.

Com o desembarque dos aliados, comandado pelos Estados Unidos, nas praias da Normandia, em 06 de junho de 1944, começa o processo de liberação do país que só chegaria ao fim em dezembro de 1944 quando os alemães definitivamente deixaram a França. Em 5 de maio de 1945, Adolphe Hitler se suicida pondo um termo à Segunda Guerra Mundial.

Após a Liberação, a França assistiu à *Épuração*²⁸, quando muitos franceses foram condenados à morte ou presos por terem colaborado com os alemães. Outros ainda, se suicidaram. No meio literário pode-se citar o suicídio de Drieu La Rochelle, a condenação de Robert Brasilach e o encarceramento de Céline em uma prisão dinamarquesa. (BRÉE e MOROT, 1996).

O *Conseil National des Écrivains* proibiu as obras de centenas de escritores colaboradores, estabelecendo uma lista de 148 nomes indesejáveis. Ferro (2003) observa que nesse clima de “caça às bruxas”, também editores foram perseguidos (como Grasset e Gallimard) por terem publicado obras de colaboradores. O historiador chama atenção para o fato de que os processos que apuravam a responsabilidade dos intelectuais muitas vezes foram mais rigorosos do que aqueles que acusavam, por exemplo, empresários que forneceram matérias-primas para os alemães.

Por fim, a conduta dos intelectuais franceses durante a Ocupação selou seus destinos literários e mesmo pessoais. Os rótulos “Collabo” ou “resistente”, marcariam suas vidas e carreiras para sempre e escritores saídos da Resistência como Louis Aragon, Paul Éluard, André Malraux, François Mauriac, Jules Romain, Vercors, Jean-Paul Sartre e Albert Camus (citando somente alguns) despontariam merecidamente. Seus nomes seriam escritos definitivamente nas páginas da história da literatura francesa

2.2. SURGIMENTO E EVOLUÇÃO DA RESISTÊNCIA FRANCESA

A história da resistência é uma história que reflete a imagem de um país dividido, um esboço de todas as tendências da sociedade francesa, com seus paradoxos e desacordos. Pessoas vindas de todos os horizontes políticos, muitas vezes militando em movimentos com os quais não partilhavam sequer a ideologia, uniram-se em um combate comum que foi-se organizando pouco a pouco.

²⁸ Período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial consistindo em ações de repressão legal (grandes julgamentos que ocorreram entre 1944-1947), ou execuções sumárias contra os colaboradores do regime nazista. Ferro (2003) afirma que essas execuções atingiram o número oficial de 10.000 (dez mil), mas que a imprensa calculava que elas teriam chegado a 150.000 (cento e cinquenta mil) e que o direito de defesa dos réus não teria sido assegurado como deveria. (FERRO, 2003, p.557).

No momento da assinatura do armistício com a Alemanha os atos de resistência à invasão alemã são, além de isolados, pouco numerosos. Algumas figuras da cena política francesa e até do exército, tentam exprimir seu repúdio, a exemplo de Jean Moulin, *préfet* de Eure-et-Loire, que prefere tentar o suicídio a assinar um texto desonroso destinado aos soldados franceses, o qual foi imposto pelos alemães. Um outro exemplo é o socialista J. Texcier, que difundiu os panfletos clandestinos *Conseils à l'occupé* (Conselhos ao ocupado), em que o povo francês era convidado a ignorar os alemães. Pode-se citar ainda, o general Cochet, em Saint-Étienne, que apesar de anunciar seu apoio a Pétain, assina um apelo à resistência destinado ao exército do armistício. (MURACCIOLE, 2004, p.7)

O nascimento oficial da *Resistência* data de 18 de junho de 1940, quando, de Londres, o General Charles de Gaulle, ex-secretário de estado do governo de Paul Reynaud, lança o *Appel du 18 juin*, através da emissora de rádio BBC. Inconformado com o armistício e recusando-se a obedecer-lho, o oficial exilado na Inglaterra conclama: “o que quer que aconteça, a chama da resistência francesa não deve apagar-se e não se apagará”, instaurando a *France Libre*²⁹. Mediante esse apelo, De Gaulle exprime não só sua vontade de lutar militarmente contra o ocupante, mas também de opor-se politicamente contra o governo que aceita o armistício. (ibid, p.11).

É possível afirmar que os primeiros resistentes foram impulsionados, sobretudo, por motivações de ordem nacionalista, alimentadas por reflexos patriotas e anti-alemães que respondiam ao apelo de De Gaulle, em defesa da “France éternelle”. Porém essas respostas não formavam um único bloco, pois inicialmente, coexistiram duas resistências distintas: uma “resistência exterior”, dirigida, de Londres, com o apoio dos ingleses, pelo general Charles De Gaulle; e uma “resistência interior”, que nascera da iniciativa de pessoas comuns, de inúmeros anônimos não afiliados a organizações que desenvolveram, de forma espontânea e isolada, ações contra o ocupante.

Diversas foram as formas pelas quais a população civil expressou sua insatisfação contra o ocupante, como por exemplo, por meio do método passivo, mas efetivo, do silêncio como forma de protesto. Jacques Samelin fez um esboço das formas

²⁹ “Quoi qu’il arrive, la flamme de la résistance française ne doit pas s’éteindre et ne s’éteindra pas”. (MIQUEL, 1976, p. 217). Raros são os franceses que escutam o apelo de De Gaulle, em 18 de junho de 1940, mas pouco a pouco, a *France Libre*, se transformará de um simples agrupamento informal de voluntários a um organismo forte que terá influência decisiva na organização da resistência como um todo e no processo de Liberação.

que demonstram diferentes manifestações de repúdio ao invasor. Essas manifestações possuem graus distintos que variam desde a saída de um restaurante quando um alemão ali chegasse, à recusa em participar de cerimônias em que o ocupante estivesse presente ou ainda, a proteção a crianças judias (apud, FERRO, 2003, p. 550).

O ato de resistir era no início individual, um tipo de salto no escuro, a reação de uma consciência contra a vergonha da derrota, a subserviência, a miséria da colaboração. Havia *resistentes* em todos os meios, em todas as classes sociais [...] as redes se constituíam lentamente e com cautela [...] Na maioria das vezes resultava de engajamentos individuais e espontâneos. (MIQUEL, 1976, p. 230-231).³⁰

Pierre Miquel (1976) destaca que já em 1940 os atos individuais de sabotagem eram numerosos e que estes tinham provocado uma dura repressão por parte dos alemães, de modo que assim surgiram os primeiros mártires da resistência. Aos poucos as manifestações populares foram-se estendendo e atingindo dimensões coletivas. O primeiro sinal de que a opinião pública tinha acordado para a Ocupação se deu em 11 de novembro de 1940. Uma grande manifestação em Paris reuniu cinco mil estudantes – entre universitários e alunos de ensino médio – em protesto à prisão de um estudante que distribuía panfletos anti-nazistas e pro De Gaulle.

Nos anos seguintes grandes greves – maio de 1941 e outubro de 1942 – marcam um degrau a mais das manifestações de revolta contra a Ocupação. A grande greve de 1941 em que cem mil mineiros da região *Nord*, liderados por militantes comunistas, desafiavam o patronato e os alemães, foi uma greve notável por sua organização, unidade e repercussão. Em fins de 1942, a instituição do STO (Serviço do Trabalho Obrigatório) provoca uma desobediência em massa, constituindo uma forma mais geral de resistência que vai povoar o “maquis”³¹. Ali, encontrar-se-á uma população mista compreendendo militares do antigo exército do armistício, jovens, e voluntários estrangeiros – sobretudo espanhóis e poloneses.

³⁰ « L’acte de résister était au départ individuel, une sorte de saut dans l’inconnu, la réaction d’une conscience contre la honte, l’agenouillement, la misère de la collaboration. Il y avait des résistants dans tous les milieux, toutes les classes sociales [...] les réseaux se constituaient prudemment, lentement [...] Le plus souvent ils résultaient d’engagements individuels et spontanés. (MIQUEL, 1976, p. 230-231).

³¹ Formação vegetal típica da floresta mediterrânea. Durante a Ocupação, passou a designar lugar de difícil acesso onde se agrupavam os resistentes.

Esse desabrochar da consciência para uma união coletiva foi, sem dúvida, impulsionado pela criação e presença de movimentos de resistência organizados tanto na zona ocupada quanto na zona livre. Na zona ocupada havia cinco grandes movimentos, dentre os quais *OCM* (Organização Civil e Militar), *Libération-Nord* e o *Front National*. O *OCM* foi fundado a partir da fusão de dois grandes grupos já existentes. Tinha grande influência junto a industriais e altos funcionários públicos da maioria dos departamentos da zona ocupada e mantinha um estreito laço com a *France Libre* de De Gaulle. O movimento *Libération-Nord*, formado principalmente por uma militância sindicalista e socialista, desenvolvia uma atividade dupla: a propaganda – garantida pelo periódico *Libération*, que em 1942 tinha uma tiragem de 50.000 exemplares – e ações militares que inicialmente mostravam-se frágeis, mas que se intensificaram a partir de 1943. O *Front National*, criado em 1941 pelo Partido Comunista Francês, abrigava integrantes de origens diversas.

Na zona livre três grandes organizações são criadas: *Combat*, *Libération et France-Liberté*. O Movimento de Liberação Francesa, mais conhecido pelo nome de seu periódico *Combat*, foi fundado em novembro de 1941 pelo militar Henry Frenay. No início do ano seguinte, *Combat* seria o mais forte e mais bem estruturado dos movimentos de resistência. Em julho de 1941 o grupo *Libération* foi fundado em Clermont-Ferrand, por d'Astier. Contando com o apoio de um grande número de sindicalistas, *Libération* diferia de *Combat* por ser, antes de tudo, um movimento político que exprimia “um repúdio à Vichy muito mais radical que *Combat* e afirmando-se cada dia mais revolucionário e mais marcado à esquerda” (MURACCIOLE, 2004, p.26). No final de 1940, em Lyon, fora fundada a organização *France-Liberté*, cuja expressão maior era seu periódico clandestino *Franc-Tireur*, que contava em 1941, com uma tiragem em torno de 6.000 exemplares.

De acordo com Muracciole (2004), as duas resistências – exterior e interior – seguiram a mesma evolução, e como resultado de uma lenta maturação, até fins de 1941, recusaram a luta armada privilegiando a ação política e a propaganda. Por essa razão, a primeira tarefa das organizações de resistência interior era a propaganda clandestina. Para tanto, todos os meios disponíveis eram utilizados: “boca a boca”; pichações; panfletos; textos literários – a exemplo do conto de Vercors *Le Silence de la mer*, que integra o *corpus* desta pesquisa; pequenos jornais de circulação efêmera ou os grandes periódicos clandestinos mantidos pelos movimentos de resistência acima citados. Sua

segunda tarefa era a espionagem, com a criação de redes coordenadas por De Gaulle, de Londres. Desse modo, o general mantinha um contato permanente com os membros da resistência interior, podendo mais facilmente acompanhar as ações desenvolvidas em território francês.

A partir do outono de 1941, as organizações resistentes que possuíam grupos militares começam a intensificar a manifestação de sua hostilidade tanto aos alemães quanto ao governo de Vichy, defendendo ações cada vez mais efetivas como atentados contra alemães e colaboradores, organização de fugas de prisioneiros e sabotagens de todo gênero. À medida que a resistência aumentava o número de seus efetivos e ações violentas, o ocupante e o governo de Vichy reagiam duramente com ações que se traduziam em “prisões espetaculares, deportações, reforço considerável da aparelhagem policial, e maciça propaganda pro-alemã exposta no rádio, nas ruas, nos jornais”. (MIQUEL, 1976, p. 253).

As questões que envolvem as manifestações de resistência efetuadas pelos franceses contra a ocupação alemã, no período que concerne à ação do conto e dos filmes *Le Silence de la mer*, serão consideradas durante esta pesquisa. Dentre outros aspectos, observarei como os autores dos textos representaram as diversas formas de resistência e quais as significações construídas por meio delas.

2.3. OCUPAÇÃO E RESISTÊNCIA REPRESENTADAS NO CINEMA FRANCÊS

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e os temas dela decorrentes têm exercido até hoje um grande fascínio sobre o cinema, servindo de inspiração para muitos filmes. Obras-primas como *O Grande Ditador* (Charles Chaplin, 1942); *A Lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1994), *A Vida é bela* (Roberto Benini, 1997), *O Paciente Inglês* (Anthony Minghella, 1996) ou *O Pianista* (Roman Polansky, 2002)³²,

³² Essas duas últimas produções são adaptações de obras literárias homônimas. *O Paciente Inglês* é a tradução do romance de Michael Ondaatje, enquanto *O Pianista* é baseado no livro autobiográfico de Wladyslaw Szpilman.

emocionaram o público e a crítica em diversos países e ganharam vários prêmios, sendo referência quando se fala em cinematografia da Segunda Guerra.

No que concerne ao cinema francês, convém frisar que a Ocupação e a Resistência foram representadas de várias formas ao longo das últimas seis décadas. Seja sob a perspectiva do herói do pós-guerra, do retorno do indivíduo confinado nos campos ou da reconciliação franco-alemã, muitas produções cinematográficas retrataram este período da história da França. Aqui, apresento um breve resumo sobre a representação da Ocupação e da Resistência no cinema francês com o objetivo de firmar alguns parâmetros que serão de grande importância para a análise das adaptações de *Le Silence de la mer*.

Enquanto a França se encontrava sob a dominação alemã, é evidente que o cinema francês não pôde abordar questões referentes à colaboração ou à resistência ao invasor. Por essa razão, foi nos Estados Unidos que foram realizados os primeiros filmes abordando a resistência que começava a se organizar, graças a cineastas franceses exilados em Hollywood³³. Destinados ao público americano, esses filmes contêm uma imagem bastante estereotipada dos franceses, em especial dos resistentes, a exemplo de *Joan of Paris* (1941), de Robert Stevenson, inspirado no personagem de Joana Darc. Um outro exemplo é *This land is mine* (1943), de Jean Renoir. Trata-se de um filme de propaganda cuja intenção é divulgar a situação dos franceses nos Estados Unidos, que, à época, não estava diretamente implicado no conflito. Esse filme de Renoir foi bastante criticado após a Liberação por representar a Ocupação e a Resistência a partir de uma visão idealista e caricatural.

Ao final da guerra, o cinema francês reflete o estado de espírito da sociedade glorificando seus heróis, aqueles que participaram da Liberação. Com exceção dos filmes documentários e filmes de montagem utilizados pelo exército, exaltando as grandes figuras políticas e militares, os filmes de ficção celebraram as pessoas comuns. Os personagens do cinema do pós-guerra representam, desse modo, os homens e mulheres que se engajaram na Resistência. Segundo Langlois (2001)³⁴, naquele

³³ Nos primeiros anos da ocupação alemã um grande número de intelectuais e artistas optaram pelo exílio voluntário, dentre os quais vários cineastas famosos como Jean Renoir, René Clair e Marcel Ophüls que se instalaram nos Estados Unidos. (JEANCOLAS, 2007, p.49).

³⁴ Suzanne Langlois é historiadora e professora de História da Europa na Universidade de Québec. Ela é autora de *La Résistance dans le cinéma français – 1944-1994: de La Libération de Paris à Libération*, (Paris, L'Harmattan, 2001) obra que resultou de sua tese de doutorado e que serviu como base de orientação para este capítulo.

momento há um consenso entre a reflexão intelectual, moral e social no que concerne ao filme. A opinião comum era de que o cinema, recorrendo a esse momento único, havia encontrado uma temática – a Resistência – à altura de todo o seu potencial.

Para Michel Jacquet (2004), esta primeira fase do cinema do pós-guerra, pode ser considerada como aquela da reconstrução identitária e moral de uma nação. É possível perceber-se algumas grandes linhas que vão orientar o cinema do imediato pós-guerra. Os filmes em cartaz entre 1945 e 1946, contemplam a resistência interior e corporativa, mostrando os grandes riscos que os resistentes correram, a exemplo de *La Bataille du Rail* (1945), de René Clément. Este filme, grande sucesso de público e de crítica³⁵, e ícone do cinema da Resistência, é dividido em duas partes: a primeira, um documentário sobre a resistência dos ferroviários, e a segunda, a narrativa da sabotagem de um trem blindado. (LANGLOIS, 2001).

Os valores expressos pelos filmes desta época são valores coletivos que enobrecem os resistentes, como patriotismo, solidariedade e espírito de coletividade. Coragem, audácia e espírito de sacrifício são qualidades dos personagens dos filmes deste período, as quais estão representadas em diversas ações, como: sabotagens, atentados, espionagem. A existência de Vichy, a colaboração, e o mercado negro que se estabeleceu durante os anos de ocupação, são em geral, ignorados. Tudo converge para a construção de uma imagem gloriosa dos franceses e da Resistência.

De 1947 até os anos 50 abrem-se novas perspectivas de representação. Os atos gloriosos da resistência interior são deixados de lado e mesmo questionados. O trabalho da resistência exterior e militar e da resistência estrangeira são enfatizados. *La Bataille de l'eau lourde* (1948), de Jean Dréville, narra uma missão de sabotagem dirigida por um comando norueguês; a adaptação de *Le Silence de la mer* (1949), de Jean-Pierre Melville, ilustra outra forma de resistência, expressa por um repúdio silencioso de civis ao ocupante; *Nous sommes tous des assassins* (1952), de André Cayette, expõe o lado sombrio da Resistência abordando temas como execução de traidores e assassinato de alemães, muitas vezes efetuados por militantes que não tinham nenhuma motivação política, pois eram contratados para o serviço sujo.

À medida que a historiografia da Ocupação evolui mediante a abertura de arquivos, testemunhos, publicações literárias e documentos em geral, a representação

³⁵ *La Bataille du Rail* ganhou o prêmio especial do júri e o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes de 1946.

cinematográfica deste período também evolui em direção ao interesse pelo indivíduo em meio à guerra. Temas como a deportação de judeus (*Nuit et Brouillard* (1956), de Alain Resnais); os prisioneiros de guerra (*Um condamné à mort s'est échappé* (1956), de Robert Bresson; e o mercado negro (*La Traversée de Paris* (1956), de Claude Autant-Lara) entram em cartaz. Sobre a produção desta época, Jacquet (2004) destaca:

Se o cinema dos anos 50 desejava conferir uma verdadeira autenticidade à sua abordagem da Ocupação, devia igualmente apreender sua banalidade, a cotidianidade, tentando compreender o que tinha sido o comportamento dos humildes, dos anônimos, daqueles que, embora não figurassem nem nos manuais de história nem nas reportagens edificantes, constituíram o tecido real da nação e o indicador das mentalidades. (JACQUET, 2004, p.27).³⁶

Em 1958 o General De Gaulle retorna ao governo trazendo com ele ecos do passado que vão suscitar um novo interesse do cinema pelo tema. O período de 1958 a 1971 é fértil de filmes sobre a Resistência. Do filme de espionagem à comédia, da epopéia ao drama, todos os gêneros são permitidos. Além da variedade de gêneros, novos olhares são lançados sobre o tema e o papel da mulher na Resistência ganha espaço na filmografia do período.

Até então, as mulheres tinham sido negligenciadas pelo cinema, não tendo o mesmo destaque que os homens, ocupando nas telas papéis secundários. Somente com Jean-Pierre Melville e sua adaptação de *Le Silence de la mer* (1949), um personagem feminino havia sido protagonizado nas telas³⁷. A partir de filmes como *La Chatte* (Henri Decoin, 1958), *Marie-Octobre* (Julien Duvivier, 1959); *Le Jour et l'heure* (René Clément, 1962); *La Ligne de démarcation* (Claude Chabrol, 1966), a importância da contribuição feminina para a Resistência interior organizada é assinalada. As mulheres são representadas não mais como simples coadjuvantes, mas como personagens

³⁶ « Si le cinéma des années 50 souhaitait donner une véritable authenticité à son approche de l'Occupation, il devait également en appréhender la banalité, la quotidienneté, en essayant de saisir ce qu'avaient été le comportement des humbles, des anonymes, de ceux qui, pour ne figurer ni dans les manuels d'histoire ni dans les reportages édifiants, n'en avaient pas moins constitué le tissu réel de la nation et l'indicateur des mentalités ». (JACQUET, 2004, p. 27).

³⁷ Jean-Pierre Melville assina a direção de dois outros filmes sobre a Ocupação em que personagens femininos se destacam : *Léon Morin, prêtre* (1961) e *L'Armée des ombres* (1969). O primeiro aborda o tema da grande solidão das mulheres durante a guerra, enquanto que o segundo se configura como uma homenagem à resistência.

implicadas em diversos setores: organização dos grupos de resistência; planejamento e execução de atentados; estruturação de abrigos para refugiados, e outros.

Saindo um pouco do terreno da ficção, merece destaque o documentário *Le Chagrin et la Pitié* (1971), de Marcel Orphuls. Ferro (2005) destaca que ao utilizar o recurso da entrevista, o diretor confronta os personagens com seu passado, provocando igualmente o confronto entre a realidade e a representação da Ocupação que eles guardam na memória. De uma maneira geral, *Le Chagrin et la Pitié* demonstrou que a grande maioria dos franceses não tinham sido resistentes, contrariamente ao mito construído até então, mas que muitos se tinham deixado convencer pela política de colaboração. Por essa razão esse filme representa uma ruptura e sua influência sobre as representações cinematográficas posteriores seria decisiva.

A partir de então a representação dos “anos negros” não seria jamais a mesma. Com *Le Chagrin et la Pitié* nascia uma nova abordagem que se estenderia durante a década de 70, em que a presença do passado de colaboração se faria mais intensa e mais dolorosa, pois com o documentário:

Todo mundo se achava conduzido a refletir sobre as noções de engajamento, de passividade e de responsabilidade individual. O cinema se revelava como uma testemunha feroz da história e dos comportamentos. (JACQUET, 2004, p. 73)³⁸.

Ao longo dos anos 80, a presença de François Mitterrand na Presidência da República Francesa continua a suscitar o interesse do cinema por Vichy e pela face obscura da Ocupação³⁹. *Le Dernier métro* (François Truffaut, 1980), *Papy fait de la résistance* (Jean-Marie Poiré, 1983) e *Au revoir les enfants* (Louis Malle, 1987) constituem testemunhos embaraçosos dos excessos cometidos pelo estado e por certos franceses, abordando questões como a colaboração e a deportação de judeus. Segundo Jacquet, (ibid, p. 92) o filme de Louis Malle marca, provisoriamente, o final do período de remorso da sociedade francesa preparando-a para outras formas de expressão.

³⁸ « Tout le monde se trouvait conduit à réfléchir sur les notions d’engagement, de passivité, et de responsabilité individuelle. Le cinéma se révélait être un témoin féroce de l’histoire et des comportements. » (JACQUET, 2004, p. 73).

³⁹ François Mitterrand foi combatente da Segunda Guerra Mundial. Ferido e capturado em 1940, fugiu da prisão na Alemanha em 1941. No ano seguinte instalou-se em Vichy onde ficou até 1943 ocupando um cargo na *Légion des Combattants*. Após este período petanista, Mitterrand pediu demissão e engajou-se na Resistência onde teve uma atuação significativa até a Liberação.

A década de 90 debuta com o humor negro de *Uranus* (1990), de Claude Berri, que expõe as traições e as contradições de personagens movidos por conflitos de ordem pessoal, e critica a Resistência expondo o jogo dominante das influências gaullistas e comunistas. A história de *Un héros très discret* (1995), de Jacques Audiard, é a de um impostor. Indiferente ao que se passa ao seu redor, o personagem que vive durante a Ocupação se faz passar, após a Liberação, por um integrante ativo da Resistência. Através desta impostura individual, o diretor critica a impostura coletiva que pairou sobre a França do pós-guerra.

A transmissão de poder e a morte de François Mitterrand marcariam o fim de uma época. Uma das primeiras medidas tomadas por seu sucessor, Jacques Chirac, foi o reconhecimento oficial da responsabilidade do Estado francês sobre o destino de milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial, congelando no passado os ritos comemorativos ligados à Ocupação e à Resistência. (JACQUET, 2004). O cinema acompanharia este estado de espírito, calando-se durante sete anos.

Somente em 2001 vê-se uma nova produção que dá início à renovação completa do ponto de vista do cinema sobre os anos 40. É possível afirmar que no terceiro milênio o cinema demonstra muito mais deferência ao representar os anos de Ocupação e a Resistência. *Laissez-passer* (2001), um filme de Bertrand Tavernier, é o primeiro filme que representa o período com uma nostalgia respeitosa. *Monsieur Batignole* (2002), de Gerard Junot pode ser visto como uma reconstituição das angústias pelas quais passaram os franceses no que concerne às escolhas que se lhes apresentavam, aos engajamentos de cada um. Jaquet (2004) lembra que as posições moralistas e os julgamentos negativos tinham desaparecido deixando lugar a uma abordagem “mais intimista, mais lúcida e mais respeitosa dos indivíduos, quaisquer que tenham sido seus erros”. (ibid, p. 114)

É nesse clima de reconstituição desapaixorada da Ocupação que Pierre Boutron realiza, em 2004, a nova adaptação do conto *Le Silence de la mer*. Fugindo a clichês e estereótipos, o cineasta demonstra um profundo respeito pelo tema e por aqueles que viveram sob a Ocupação, colocando em cena alguns dos tipos de indivíduos que marcaram a época. Dessa maneira, o filme contempla, sem emitir juízos de valor, os prisioneiros de guerra, os resistentes, os judeus, os colaboradores do regime de Vichy, e a população que, em geral, só queria continuar sua vida, apesar da guerra.

Consciente de que os filmes sobre a Ocupação não cessaram, saliento que com esta síntese busquei, sobretudo, evidenciar a evolução historiográfica e as transformações temáticas da cinematografia francesa relativas à Ocupação e à Resistência. Assim procedi com o intuito de elucidar as possíveis influências que os acontecimentos contidos nesses relatos tenham exercido sobre o processo de criação das narrativas de Vercors, Melville e Boutron.

2.4. VERCORS, MELVILLE ET BOUTRON: UMA REDE DE ARTE-ENGAJAMENTO

Neste subitem promovo um diálogo entre os três autores, buscando resgatar os laços que estes mantêm, tanto do ponto de vista estético quanto no tocante aos seus posicionamentos políticos e ideológicos em face da Ocupação e da Resistência. Início por Vercors, autor do conto *Le silence de la mer*, texto de partida para as adaptações cinematográficas de que ora me ocupo. Em seguida, trato sobre a vida e a obra dos cineastas Jean-Pierre Melville e Pierre Boutron, diretores das referidas adaptações.

Vercors é o pseudônimo de Jean Marcel Adolphe Bruller, que nasceu em Paris, em uma data bastante sugestiva: 26 de fevereiro de 1902, dia do centenário de nascimento de Victor Hugo. A exemplo do grande astro da literatura francesa, Jean Bruller construiria uma obra diversificada – desenhos, textos literários, ensaios, peças de teatro – que aliaría preocupação estética e engajamento pessoal.

Em 1922 Jean Bruller se forma em engenharia elétrica, mas não se volta para esta área, preferindo dedicar-se às artes gráficas como chargista em pequenas revistas locais e como criador publicitário. O sucesso de seu primeiro álbum, *21 recettes pratiques de mort violente* (uma falsa e irônica defesa do suicídio), em 1926, lhe abre caminho para uma carreira que seria rapidamente reconhecida por integrantes do meio artístico e mesmo pelo público amador. É a partir de 1927 que ele começa a elaborar uma obra pessoal e original, composta de álbuns temáticos que abordam uma grande variedade de pontos de vista (RIFFAUD, 2002).

Seus desenhos eram sempre acompanhados de textos e traziam por trás do tom irônico e bem humorado uma reflexão sobre os males que afligiam o homem moderno. *Un homme coupé en tranches* (1929) e *Visions intimes et rassurantes de la guerre* (1936) são álbuns que portam por meio do humor uma crítica voraz às atrocidades da Primeira Guerra Mundial. *L'Enfer* (1936) é um mergulho em direção à meditação sobre a condição humana e *La Danse des Vivants* (1932 a 1938) aborda temas que retratam quase todas as preocupações que acompanham o homem contemporâneo (DENIZEAU, 1999). O desenho era, para Vercors, o porta-voz de suas convicções, a expressão maior de suas idéias, como afirmou o próprio autor:

Eu nunca desenhei por desenhar. Jamais fui um desses para quem o desenho, a pintura, é uma paixão de todos os instantes. Nunca fiz um esboço inspirado na natureza, nem nunca me aventurei por estudos de uma estética nova. Eu sempre desenhei para dizer algo. (Apud RIFFAUD, 2002, p. XIV)⁴⁰

No início dos anos 40, o talento e a carreira de Jean Bruller já estavam reconhecidamente solidificados. Além de seus álbuns pessoais, ele ilustrava obras de escritores célebres a exemplo de Edgar Allan Poe e mesmo textos de Shakespeare. A Segunda Guerra Mundial e a Ocupação provocariam, contudo, mudanças definitivas em sua vida. Convocado pela infantaria francesa em 1939, Jean Bruller tem a perna ferida acidentalmente ao pé do maciço do Vercors (nome que ele adotará na clandestinidade), no sudeste da França, e é dispensado, em agosto de 1940.

Indignado com o comportamento geral de simpatia que os franceses demonstravam pelos alemães e com a postura covarde de intelectuais que contribuíam com a imprensa colaboracionista, decide não publicar nenhum desenho sequer enquanto os alemães permanecessem na França. Em seguida, ele se engaja em uma organização clandestina (*Intelligence Service*), mas esta é desfeita, vítima de delação. A partir de então o artista decide escrever *Le Silence de la mer* (outubro de 1941). Jean Bruller muda o seu modo de expressão, abandonando o desenho pela literatura e substitui o modo irônico e amargo de ver o mundo pela crença na importância do ato de resistir.

⁴⁰ Je n'ai jamais dessiné pour dessiner. Jamais été de ceux pour qui le dessin, la peinture, est une passion de tous les instants. Je n'ai jamais pris de croquis sur le vif, ni ne me suis essayé à des études d'une esthétique nouvelle. J'ai toujours dessiné pour dire. (Apud RIFFAUD, 2002, p. XIV)

O conto deveria ser publicado pela revista *Pensée Libre*, mas esta é fechada pela Gestapo. Vendo-se na pele de escritor sem editora, Jean Bruller funda juntamente com Pierre de Lescure as *Éditions Minuit*, editora clandestina que publicaria grande número de textos literários durante toda a Ocupação. A primeira obra publicada seria *Le Silence de la mer*, cuja impressão é concluída em 20 de fevereiro de 1942. O autor estava com 40 anos mas já contava com 20 anos de desenhos e um nome reconhecido no meio artístico e editorial.

Doravante Jean Bruller tornou-se Vercors – pseudônimo que ele adotaria até o final de sua vida em 1991 e que marca sua carreira literária – em oposição à carreira de desenhista e ilustrador – e seu primeiro livro, uma obra lendária. Sua verdadeira identidade permaneceria uma incógnita até a Liberação quando finalmente a comunidade literária e a população em geral tomou conhecimento de quem era o autor do *Silence de la mer*. A única pessoa que conhecia a identidade de Vercors era o seu amigo Pierre de Lescure, pois fora ele quem tinha lhe sugerido escrevê-lo. Mais tarde, o escritor registraria todos os acontecimentos que determinaram o seu engajamento durante a ocupação alemã em um livro intitulado *La Bataille du Silence* (1967). Nesta obra, Vercors relata todo o processo de gênese, escritura, impressão, encadernação e distribuição de seu conto e dá um testemunho de como respondera à barbárie da guerra e à colaboração de seus compatriotas através da “pluma”. O autor afirma que:

no coração da Resistência francesa nascendo no sofrimento, [...] tinha encontrado [seu] lugar e [sua] vocação: não na ação, em suas violências e por vezes erros; mas na salvaguarda, persistência e exatidão do pensamento, a partir da opressão, da escravidão, da intolerância, e das provocações do mal, e das ciladas da ira. (VERCORS, 1967, p.190).⁴¹

Vercors demonstra em seu conto *Le Silence de la mer* a mesma preocupação com os males humanos que retrata em seus trabalhos gráficos. Temas como a absurdidade da guerra, a solidão, a opressão, a angústia e a incomunicabilidade entre os seres são evocados pela narrativa. Esta primeira edição teve uma tiragem de 350

⁴¹ « au cœur de la Résistance française en train de naître dans la douleur, j’avais trouvé ma place et ma vocation : non dans l’action, dans ses violences et parfois ses erreurs ; mais dans la sauvegarde, la persistance et l’exactitude de la pensée, à travers l’oppression, l’asservissement, l’intolérance, et les provocations du mal, et les embûches de la colère ». (VERCORS, 1967, p.190).

exemplares. O conto ganhou em seguida notoriedade, sendo prontamente acolhido pelos leitores em geral, de modo que os 350 exemplares da primeira edição foram multiplicados pelos próprios leitores que o transcreviam a mão ou a máquina. Mais tarde, foi propagado pela Resistência, reeditado em Londres, publicado em folhetim pelo jornal gaullista “La Marseillaise”, traduzido em várias línguas⁴² e até lançado sobre vários países em papel bíblia, através de pára-quedas, pela aviação inglesa (CRESSEAU, 1999, p.38).

Protegido pelo que Gide classificou como “o único verdadeiro segredo da guerra” (RIFFAUD, 2002), Vercors prosseguiu com suas atividades junto às *Éditions de Minuit* durante toda a Ocupação, desempenhando um papel fundamental na organização do processo de fabricação e difusão das diversas obras confiadas à editora clandestina. Ainda durante a Ocupação, Vercors escreverá outros contos dedicados à guerra e à Resistência, mas muitos deles só serão publicados após a Liberação. São exemplos, os contos *La Marche à l'étoile*, (1943); *Désespoir et Mort* (1943); *L'Impuissance* (1944) ; *Le Songe*, (1945); *L'Imprimerie de Verdun*, (1945) e *Ce Jour-là* (1947).

Após a Liberação Vercors continuará seu percurso literário. As obras dessa segunda fase (1946-1961) são resultado de reflexões levantadas pelas revelações atrozes relativas aos campos de concentração. Essas revelações fazem com que o escritor se questione e tente fundar uma ética relativa à natureza humana. A partir de 1961, o escritor abandona a escritura de conteúdo filosófico optando por narrativas de natureza mais realista.

Na verdade, Vercors não combateu somente o nazismo, ele continuou sua luta em favor dos direitos humanos, assinando, por exemplo, o *Manifesto dos 121*⁴³ contra as torturas na Argélia, e se manifestando contra as guerras na Indochina e no Vietnã. O escritor deixou uma obra vasta e variada (contos, romances, ensaios, memórias, peças de teatro, poemas e crônicas) que confirmam o engajamento de toda uma vida. Sua bibliografia completa encontra-se no Anexo V dessa dissertação. O escritor morreu aos 89 anos, em Paris, em 10 de junho de 1991.

⁴² Em língua portuguesa *Le Silence de la mer* foi publicado tanto no Brasil quanto em Portugal. No Brasil, foi traduzido por Hamílcar de Garcia e publicado em 1955, pela editora Difusão Européia do Livro. Em Portugal conheceu inúmeras publicações desde a Liberação. Seus direitos são reservados desde 1986 (data da primeira edição) à Editorial Presença. Com tradução de Maria Jorge Vilar e Maria Teresa Belo, o conto é facilmente encontrado nas livrarias de todo o país.

⁴³ O *Manifesto dos 121* foi um documento assinado, em 1960, por 121 intelectuais franceses que se opunham veementemente contra a Guerra da Argélia e reivindicavam o cessar imediato dos combates.

Jean-Pierre Melville, diretor da primeira adaptação cinematográfica do *Silence de la mer* tem muito em comum com Vercors. Ambos foram mobilizados pelo exército francês em 1939, engajaram-se em organizações resistentes, adotaram um pseudônimo e construíram uma nova carreira após a guerra. Melville é o pseudônimo de Jean-Pierre Grumbach, que nasceu em 20 de outubro de 1917, em Paris. Aos seis anos ganhou uma filmadora (Pathé Baby) com a qual filmava tudo o que lhe passava pela frente. Como a câmera era acompanhada de um projetor, o garoto pôde ver “em casa, todos os filmes do mundo”, que ele locava a partir do catálogo de filmes Pathé Baby. O cinema se transformava, assim, em uma paixão que ele nutriria para sempre. (NOGUEIRA, 1996)

Em 1940, após a derrota francesa frente à invasão alemã, o jovem Grumbach se engaja nas forças de resistência *France Libre* e vai ao encontro do general Charles de Gaulle em Londres, adotando como pseudônimo o nome do autor de *Moby Dicky* (Herman Melville). Ao retornar à França após a guerra, Melville decide dedicar-se à carreira de cineasta. Sua primeira experiência é um curta-metragem (o único de sua carreira) intitulado *Vingt-quatre heures de la vie d'un clown* (1946), que ele engavetou por considerar o resultado monstruoso, um “erro de juventude”, seu “pecado original”.

Melville havia decidido que seu primeiro longa-metragem seria a adaptação do *Silence de la mer* no mesmo dia em que lera a versão inglesa do conto (*Put out the light*, 1943), ainda em Londres. Em entrevista a Rui Nogueira, o cineasta confessaria mais tarde, que o conto de Vercors lhe atraía, sobretudo, pelo lado anti-cinematográfico da narrativa, conforme a seguinte citação:

O que me agradara enormemente no *Silence de la mer* foi esse lado anti-cinematográfico da narrativa, que me levou imediatamente a pensar em fazer dele um filme anti-cinematográfico. Eu queria experimentar uma linguagem constituída unicamente de imagens e de som, em que o movimento e a ação seriam praticamente banidos. (NOGUEIRA, 1996, p. 36)⁴⁴

Melville teria que vencer muitas outras dificuldades durante a realização de seu filme homônimo, em 1947. Como Vercors, o cineasta produziu sua obra na

⁴⁴ «Ce qui m'avait énormément plu dans *Le Silence de la mer*, c'était ce côté anti-cinématographique du récit qui m'avait immédiatement porté à penser en faire un film anti-cinématographique. Je voulais essayer un langage constitué uniquement d'images et de son, d'où le mouvement et l'action seraient pratiquement bannis. » (NOGUEIRA, 1996, p. 36)

clandestinidade, pois não conseguiu a autorização do CNC (Centre National de la Cinématographie)⁴⁵, nem a permissão do próprio autor do conto. Para Vercors, seu conto pertencia ao patrimônio da França tendo sido para muitos “um livro de cabeceira – uma espécie de emocionante e admirável bíblia – durante a guerra”. (NOGUEIRA, 1996). Por essa razão, o escritor se comprometera perante muitos resistentes a jamais vender os direitos de adaptação do conto. Melville só conseguiu com que Vercors voltasse atrás em sua decisão, após ter assumido, por escrito, um termo de compromisso no qual se comprometia, uma vez terminado o filme, a apresentá-lo a um grupo de resistentes escolhidos por Vercors. Se acaso um deles sequer fosse contra o lançamento do filme, Melville queimaria o negativo.

Dispondo de meios técnicos e financeiros reduzidos e tendo que comprar o filme no mercado negro – ele utilizou 19 tipos diferentes de películas – o cineasta debutante desafiou as estruturas sindicais da produção francesa que ele considerava “onipresentes e ditatoriais”, realizando seu filme sem a devida autorização do CNC, o que lhe custou uma multa de cinquenta mil francos. O filme é rodado em 27 dias, com um magro orçamento e uma equipe reduzida, tendo como cenário a própria casa de Vercors, emprestada pelo autor. Por causa de sua postura diante dessas circunstâncias, Melville é considerado por muitos como o precursor da *Nouvelle Vague*⁴⁶, na medida em que antecipou as preocupações de seus futuros adeptos em imprimir a um filme seu estilo pessoal.

Como havia sido acordado, Melville apresenta seu filme para um júri composto por 24 nomes escolhidos por Vercors, no *Studio des Champs-Élysées*, em uma tarde de outubro de 1948 obtendo apoio unânime do júri. *Le Silence de la mer* é lançado em abril de 1949. Distribuído por uma grande empresa do ramo de distribuição, é projetado em grandes salas do país, sendo um grande sucesso de público. O filme de Melville explora a ambigüidade das relações humanas e dos posicionamentos ideológicos durante a Ocupação, mostrando como o nazismo infligiu a Werner sua implacável dominação a

⁴⁵ O Centro Nacional da Cinematografia é um órgão público francês criado em 26 de outubro de 1946, responsável, ainda hoje, pela legislação e regulamentação da indústria cinematográfica, pela gestão dos recursos financeiros estatais reservados ao cinema e ao audiovisual e pela produção e divulgação do patrimônio cinematográfico. (JEANCOLAS, 2007, p. 56).

⁴⁶ Também chamado de *Cinema d'auteur*, a *Nouvelle Vague* foi um movimento cinematográfico surgido na França no final dos anos 50. Criado por críticos e cineastas da revista *Cahiers du cinéma* – dentre eles François Truffaut, Jean-Luc Goddard, Claude Chabrol –, o movimento visava à romper com a letargia do cinema tradicional francês transgredindo leis do cinema narrativo clássico e preconizando o toque pessoal do diretor. (JEANCOLAS, 2007, p. 68-80).

ponto de fazê-lo abrir mão de suas aspirações essenciais. Por outro lado, mediante o comportamento dos personagens franceses, afirma que é sempre possível resistir e que essa postura deve ser mantida apesar da cortesia do oficial alemão.⁴⁷

Em 1949, tendo apreciado bastante seu primeiro filme, Jean Cocteau lhe confia a adaptação de *Les Enfants Terribles*, seu segundo sucesso. No que concerne ao período da Ocupação, Melville realizará ainda dois outros filmes (ambos adaptações cinematográficas) de sucesso: *Léon Morin, prêtre* (1961) e *L'Armée des ombres* (1969). *Léon Morin, prêtre* é a adaptação de um romance de Béatrix Beck. O filme conta a história de Barny (viúva de um judeu comunista) que ao decidir batizar sua filha na igreja católica, conhece o padre Léon Morin. O clérigo, que contará com a cumplicidade de Barny, sem pertencer a uma resistência organizada, acolhe judeus em fuga e outros clandestinos perseguidos pelos nazistas. Mantendo um relacionamento platônico, baseado, sobretudo, na carência que a solidão da guerra provoca, os personagens conhecerão a separação ao final da guerra. O filme é protagonizado pelos atores Jean-Paul Belmondo e Emanuelle Riva.

Em *L'Armée des ombres*, adaptado do romance de Joseph Kessel, Melville retrata algumas lembranças pessoais da Resistência. A história apresenta um grupo de resistentes cuja função, entre outubro de 1942 e fevereiro de 1943, era a espionagem e a evasão de clandestinos. Igualmente como em *Le Silence de la mer* e *Léon Morin, prêtre*, um dos protagonistas é um personagem feminino. Trata-se de Mathilde, braço-direito do chefe de uma organização resistente. Os alemães a prendem e ao soltá-la dão-lhe um prazo para que escolha entre sua filha e sua organização. Mathilde relata a seus companheiros a difícil escolha que deve fazer. Com o intuito de evitar que Mathilde os delate, um dos integrantes do grupo convence seus parceiros que a melhor saída é eliminá-la. Assim, ela é morta por quatro integrantes de sua organização. Estes, serão igualmente assassinados pelos alemães antes do final da guerra. O filme aborda questões como a delação, e a colaboração.

Apaixonado pelo cinema *noir* americano, Melville produz inúmeros filmes de gangster e policiais de sucesso em que explora o suspense, trabalhando com grandes

⁴⁷ De acordo com Langlois (2001) o filme permaneceu esquecido durante um longo período, só voltando às salas do circuito cinematográfico em 1987. Ainda segundo a historiadora, o longa-metragem foi transmitido por canais de televisão em quatro ocasiões (em 1958, 1964, 1974 pela ORTR e em 1990, pelo canal Antenne 2).

nomes do cinema como Lino Ventura, Jean-Paul Belmondo e Alain Delon. Seu último filme, *Un Flic*, é rodado em 1971. Melville era também ator, atuando em alguns filmes como *Orphée*, de Jean Cocteau, *Deux hommes dans Manhattan* (1959), de sua autoria; *À bout de souffle* (1960), de Jean-Luc Godard e *Landru* (1963), de Claude Chabrol. Jean-Pierre Melville morreu em 1973, com 56 anos, deixando uma rica filmografia (disponível no Anexo VI desse trabalho) que desperta a admiração de espectadores e outros cineastas, como Pierre Boutron, diretor da segunda adaptação do conto *Le Silence de la mer*.

Pierre Boutron mantém laços estreitos com o período da Ocupação, e, por conseguinte, com Vercors e Melville. Nascido em 1947 (ano em que Melville produzia seu filme) é filho de um grande resistente, Jean Boutron, oficial da Marinha Nacional Francesa. Em 1941, Jean Boutron foi nomeado adido militar da Embaixada da França em Madri pelo governo de Vichy. O militar aproveita a ocasião para intensificar na Espanha, as ações que desenvolvia junto à *Alliance*, organização resistente que criara na França em 1940, ao lado de Georges Loustau-Lacau e Marie-Madeleine Fourcade. Certas imprudências de alguns integrantes da *Alliance* levaram à sua descoberta e à prisão de Jean Boutron⁴⁸. Tendo terminado a guerra coberto de honras, foi chefe de gabinete do Ministro da Defesa da França e levou, em seguida, uma carreira essencialmente diplomática.

Assim, Pierre Boutron cresceu em uma atmosfera ritmada pela carreira diplomática de seu pai, viajando muito entre a Espanha, a França e a Itália, estudando em estabelecimentos escolares sucessivos até fixar-se definitivamente em Paris, onde completou o ensino médio, ingressando em seguida, no Conservatório de Arte Dramática.

O diretor iniciou sua carreira logo após os acontecimentos de Maio de 68, como assistente de Jean-Louis Barrault⁴⁹. O futuro cineasta se encontrava, assim, no coração

⁴⁸ Para proteger seus cúmplices, Jean Boutron assumiu sozinho toda a responsabilidade. Destituído de seu posto na Marinha, é preso, mas foge. É então preso uma segunda vez. Em 1942, com a ajuda da organização, ele se evade novamente, mas desta vez é evacuado da França em uma ação espetacular que contou com a ajuda de um submarino britânico. Em 1943 é reabilitado pela Marinha e promovido a Capitão de Fragata. Uma vez que sua especialidade era a caça aos submarinos alemães no Atlântico. Recebeu inúmeras honrarias. (Comendador da Légion d'Honneur; Croix de Guerre 39-45; Medalha da Resistência; Medalha OBE do Império Britânico). Os detalhes sobre a atuação de Jean Boutron junto à Marinha Francesa e à Organização *Alliance* estão descritos no Anexo III dessa dissertação.

⁴⁹ Ator e Diretor de teatro, Jean-Louis Barrault foi diretor do Théâtre de l'Odéon de 1959 a 1968, quando abriu as portas de seu teatro para os estudantes, que ali permaneceram por quase um mês. Como punição, André Malraux, então ministro da cultura, o expulsou do teatro juntamente com toda a sua companhia.

da criação teatral pura, pois Barrault recomeçava do zero, montando seus espetáculos em ringues de luta livre e mesmo em picadeiros. Esta formação teatral seria determinante para sua futura carreira no cinema.

Em 1973, Boutron cria a sua companhia teatral e monta alguns espetáculos como *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e outros clássicos de grandes dramaturgos como Molière e Beckett. Esta atividade o conduziria ao cinema dez anos mais tarde com *O Retrato de Dorian Gray* (1977); *Les Années Sandwiches* (1988); *Fiesta* (1995); *Monsieur les Enfants*, (1997). Em seguida viria a televisão com sucessos como *L’Affaire Dominici* (2003); *Le Silence de la mer* (2004); *Mademoiselle Else, Désirée Landru* (2005), e *Monsieur Léon* (2006). Sua filmografia completa pode ser consultada no Anexo VII.

Como muitos cineastas, Boutron é também roteirista, tendo trabalhado muitas vezes em parceria com Jean-Claude Carrière e outros profissionais de renome em filmes que ele dirigiu para a televisão francesa. Alguns de seus filmes foram adaptados de obras literárias. Relativamente a esta questão, em correspondência eletrônica que mantive com o cineasta, Pierre Boutron afirma acreditar que:

A adaptação de uma obra passa inicialmente pela compreensão que se tem dela. Antes de interpretá-la, é preciso compreendê-la, o que leva tempo, pois, uma vez controlada a emoção da leitura, é preciso tentar analisar o processo pelo qual o autor nos tomou pela mão para nos levar ao seu universo. [...] Logo, escrever uma adaptação cinematográfica de uma obra é ter a ambição de transmitir as emoções que o diretor recebeu da obra em questão, por meio das suas próprias emoções, com a esperança de que elas coincidam com a própria essência da obra. (BOUTRON, e-mail 20/02/2007, Anexo II)⁵⁰

A sua tradução de *Le Silence de la mer*, cujo roteiro o cineasta deixou a cargo de Anne Gjafferi, ilustra consideravelmente as convicções do diretor em relação à adaptação cinematográfica. Boutron traduz o essencial das fábulas de Vercors que o originaram (*Le Silence de la mer* e *Ce Jour-là*), imprimindo sua visão pessoal, levando sua câmera para aqueles espaços em que Vercors não permitiu que o leitor penetrasse.

⁵⁰ As informações relativas à vida e à obra de Pierre Boutron bem como as citações apresentadas neste subitem foram fornecidas pelo próprio diretor, por meio de correspondência eletrônica que mantive com o mesmo a partir de fevereiro de 2007. Os textos originais e suas respectivas traduções em língua portuguesa estão disponíveis no anexo desta dissertação, mediante autorização do próprio Pierre Boutron.

Mais que uma obra panfletária sobre a Resistência, como é o filme de Jean-Pierre Melville, por exemplo, Pierre Boutron construiu uma trama em que o amor está em primeiro plano. Desse modo, sua câmera segue o tempo todo a protagonista da história, tentando traduzir os sentimentos dessa personagem que se encerra em seu mutismo. Foi justamente o mistério em torno da protagonista que inspirou o diretor a realizar uma segunda adaptação do texto vercoriano, como ele mesmo afirma:

É esta idéia que eu acho genial nos escritos de Vercors. Essa garota acredita mergulhar na vergonha de apaixonar-se por um oficial alemão, mas feito isto, ela encontra nesse amor o sentido da honra, decidindo combater aquilo que ela começou a amar. Essa noção direcionou toda a minha conduta e toda a minha interpretação: Vercors o tempo todo escreve uma coisa e seu contrário. Ele manipula a contradição como retórica, a arte da dicotomia no centro da qual o silêncio é a única linguagem possível. A câmera devia então, encarregar-se desse silêncio permanentemente, interpretá-lo e torná-lo audível ao espectador como se o sentido visual se transformasse em sentido auditivo. (BOUTRON, *ibid*)

Diferentemente de Melville, que optou por atores desconhecidos, Pierre Boutron escolheu um elenco já conhecido pelo público francês, contando com a experiência de atores como Michel Galabru e Maria Bunel. O filme foi rodado em Tousson, cidade localizada ao noroeste da França, na região Poitou-Charentes. As filmagens se estenderam de 1º a 28 de abril de 2004 e sua primeira transmissão, realizada em 25 de outubro de 2004, pelo canal de televisão France 2. A adaptação de Boutron foi premiada em três categorias no *Festival de Fiction de Saint-Tropez 2004* - prêmio de melhor *téléfilm*⁵¹, prêmio de melhor interpretação feminina (Julie Delarme, que interpreta a protagonista) e prêmio de melhor música (Angélique e Jean-Claude Nachon). No Brasil, foi transmitido pelos canais de TV a cabo *Eurochannel* e *TV5Monde*.

Além de *Le Silence de la mer*, o cineasta dirigiu outros dois filmes que retratam o período da Ocupação: *Léon Morin, prêtre* (1991) e *Monsieur Léon* (2006). O primeiro, é um *remaker* para a televisão de um filme que já tinha sido realizado por Jean-Pierre Melville em 1961, como relatei anteriormente. Indagado por mim em entrevista (Anexo IV), em que medida ele mantinha um diálogo com a obra de Melville, Pierre Boutron declarou que Jean-Pierre Melville cultivara o silêncio em toda a sua obra e que,

⁵¹ O *téléfilm* é um gênero da produção audiovisual bastante popular na França. Trata-se de um filme produzido por um estúdio de televisão (e não estúdio de cinema), para ser veiculado pela televisão.

provavelmente, o que o atraía em direção a esse cineasta era essa faculdade de fazer com que as imagens falassem em uma linguagem muitas vezes contrária ao diálogo.

A outra produção para a televisão que retrata a Ocupação, *Monsieur Léon*, se passa em 1942 e relata o difícil relacionamento entre o doutor Léon Chapuis e seu neto Yvon, órfão de pai. Como a mãe do garoto é integrante de uma organização resistente, ao sair em missão confia o filho aos cuidados do avô, por quem Yvon nutre um profundo desprezo. Durante o desenrolar da narrativa, a verdade em relação ao senhor Léon é revelada: o médico, que se declara petanista e mantém fortes laços de amizade com oficiais alemães é na realidade chefe de uma organização resistente. Essa revelação muda completamente os sentimentos do garoto em relação a seu avô. Nessa nova abordagem sobre o tema, Boutron homenageia os verdadeiros heróis da Resistência, aqueles que cumpriram seu dever no anonimato sem almejar glórias.

Desse modo, percebe-se que os temas Ocupação e Resistência se apresentam como temas bastante caros a Pierre Boutron, pois como relatei, estão diretamente ligados à memória familiar do diretor. Segundo o cineasta, por meio desses filmes, ele tenta “mostrar a Ocupação da forma como [lhe] foi contada, e, sobretudo, mostrar que o heroísmo não é algo espetacular, mas, ao contrário, inteiramente baseado na descrição, na modéstia e no silêncio”. (BOUTRON, 2008, Anexo IV).

Atualmente, o diretor trabalha na realização de um documentário sobre Stalin para a televisão France 2, intitulado *Staline, la cour du tsar rouge*. Previsto para ir ao ar em dezembro de 2009, o documentário, adaptado de um livro de Simon Sebag Montefiore, mostra a progressão do terror instalado na Rússia. Segundo o material de divulgação enviado à imprensa e disponível no site da televisão France 2, o filme chama a atenção para as rivalidades e os desejos mesquinhos que os privilégios do poder inspiram a Stalin e seus seguidores, misturando ficção e história.

Note-se que os relatos sobre a vida e a obra de Vercors, de Jean-Pierre Melville e de Pierre Boutron revelam que seus interesses em retratar a Ocupação e Resistência estão ligados à experiências pessoais vividas (direta ou indiretamente, como é o caso de Pierre Boutron) durante esse período da história da França. Ademais, os três autores têm uma postura ética, política e ideológica semelhante, o que torna possível a afirmação de que embora estando inseridos em contextos sócio-históricos distintos, construíram uma rede de arte-engajamento comum.

3. METODOLOGIA

3.1. CONSTITUIÇÃO DO CORPUS

O *corpus* é constituído pelo conto *Le Silence de la mer* (1942), de Vercors, e pelas adaptações cinematográficas homônimas dirigidas por Jean-Pierre Melville (1949) e Pierre Boutron (2004).

3.1.1 LE SILENCE DE LA MER DE VERCORS

De acordo com o que já foi exposto na Introdução, *Le Silence de la mer*, relata a história de uma família francesa (um tio e sua sobrinha) que durante a Ocupação da França é forçada a acolher em sua casa, em uma pequena cidade do interior, um oficial alemão. A narração é feita em primeira pessoa, pelo tio. Werner von Ebrennac é apaixonado pela França e sua cultura, e tenta conquistar a simpatia de seus anfitriões, pois acredita que apesar da guerra, a amizade franco-alemã poderia ser preservada. Os franceses não lhe dirigem a palavra, permanecendo em silêncio até o final da narrativa. Os encontros cotidianos entre os personagens acontecem na pequena sala de estar da casa, onde todas as noites os franceses se aquecem junto à chaminé. Um sentimento amoroso velado se estabelece entre Werner e a sobrinha, mas este é sufocado até o final da história.

Ao encontrar alguns compatriotas durante uma folga em Paris, Werner von Ebrennac toma conhecimento do real objetivo da Ocupação, percebendo o engodo em que acreditava. Após retornar de Paris o oficial não retoma o hábito de descer ao encontro dos donos da casa, permanecendo vários dias sem procurá-los até que decide pedir-lhes que esqueça tudo o que lhes tinha dito até então e comunicar-lhes que pedira transferência para a frente russa e que partirá no dia seguinte. O tio e sua sobrinha interrompem o silêncio que lhe haviam imposto até então.

O texto é composto por oito seqüências, marcadas por espaços tipográficos que sugerem episódios distintos. A narrativa é dividida em duas partes. A primeira parte é composta de sete episódios ou seqüências e narra os acontecimentos que contemplam desde a expectativa da chegada de Werner von Ebrennac até o momento em que o oficial anuncia sua viagem de folga à Paris. A segunda parte é marcada tipograficamente por uma página que cita uma passagem de *Othelo*, de Shakespeare (“Apaguemos essa luz, para em seguida apagar a luz de sua vida”)⁵². Ela antecede o oitavo e último episódio ou seqüência, que comporta os acontecimentos relativos ao retorno do alemão, à sua tomada de consciência e ao desfecho da narrativa.

3.1. 2 O FILME DE JEAN-PIERRE MELVILLE

O filme *Le Silence de la mer* (1949), de Jean-Pierre Melville, é o seu primeiro trabalho como cineasta e a primeira adaptação do conto de Vercors para as telas. Filmado em preto e branco, tem o roteiro do próprio Melville e duração de 85 minutos. Os personagens principais são interpretados pelos atores Jean-Marie Robain (o tio), Nicole Stéphane (a sobrinha) e Howard Vernon (Werner von Ebrennac). A direção de fotografia ficou a cargo de Henri Decae e a música, a Edgar Bischoff. O filme foi distribuído pela maior rede francesa de distribuição da época, a Gaumont-Palace-Rex.

Esta obra de Melville se aproxima da estrutura geral daquela de Vercors. Mas, diferentemente do texto literário do qual se origina, Melville cria várias cenas exteriores – cujas locações são realizadas em cenários naturais – reduzindo a tensão que o interior da sala de estar provoca, ao mesmo tempo em que retrata um pouco do cotidiano dos personagens e da vida sob a Ocupação.

Inverno, 1941. O oficial Werner von Ebrennac se instala em uma casa do interior da França, requisitada pelo exército alemão. Lá vivem o proprietário e sua sobrinha. É o tio quem relata a história, através da narração em **voz off**.⁵³ Para mostrar seu desacordo,

⁵² Transcrevo : « OTHELO: *Eteignons cette lumière, pour ensuite éteindre celle de sa vie.* »(LSM, p. 56).

⁵³ Ao final dessa dissertação apresento um glossário de termos narrativo-cinematográficos, que no corpo do texto estarão grafados em negrito.

os franceses recusam-se a dirigir a palavra ao alemão, que todas as noites vem ao encontro dos proprietários na pequena sala de estar da casa. O oficial entoia um monólogo que revela sua simpatia pela França e sua esperança na união franco-alemã.

Do mesmo modo, Werner von Ebrennac demonstra acreditar em uma possível união entre ele e a sobrinha. Esta parece perceber suas sutis insinuações, mas mantém-se firme e distante. Como na trama de Vercors, Werner tira alguns dias de folga em Paris, onde encontra alguns compatriotas que o fazem compreender a terrível realidade do nazismo. Ele retorna à casa dos franceses em um estado lastimável, comunicando-lhes que pedira transferência para uma unidade de combate. O tio incita-o a se rebelar contra o nazismo, mas, impotente, o oficial prefere seguir para o combate. Na última noite que o oficial passa com eles, a sobrinha lhe diz “adeus”.

3.1.3. O *TÉLÉFILM* DE PIERRE BOUTRON

Le Silence de la mer (2004), o filme igualmente homônimo de Pierre Boutron, é uma co-produção belgo-francesa, realizada para a televisão. É colorido e tem 95 minutos de duração. Com roteiro de Anne Giafferi, a trama constitui um diálogo entre *Le Silence de la mer* e um outro conto de Vercors, intitulado *Ce Jour-là*.

Este último, escrito em 1943, evoca a perigosa vida dos Resistentes, sobre a qual paira constantemente a sombra da prisão e da morte. Seu argumento é muito simples: um garoto sai para um passeio com seu pai, mas percebe perplexo, que este não se comporta de forma habitual. Há algo de estranho que o preocupa, criando um mal-estar terrível. Quando retornam para casa, percebem a ausência do jarro de gerânio, que sua mãe coloca na janela a cada saída do pai. Atordoado, o homem deixa a criança na casa de uma vizinha, a senhora Bufferand. No dia seguinte, o garoto ouve uma amiga da senhora Bufferand dizer que seu pai fora reconhecido e preso na estação onde tentava encontrar a esposa.

Nesta nova adaptação para as telas, a história da família em questão constitui a **trama secundária** do filme. Eles moram em uma propriedade vizinha àquela dos

personagens do conto *Le Silence de la mer*. A **trama principal** continua sendo a relação entre Werner von Ebrennac, capitão do exército alemão e seus anfitriões silenciosos, os donos da casa requisitada pelo exército de Ocupação. Os papéis principais são interpretados por nomes já conhecidos do público francês: Michel Galabru (avô), Julie Delarme (neta), Thomas Jouannet (Werner).

Contudo, diferentemente dos textos de Vercors e de Melville, os personagens franceses tem um laço familiar distinto. Se no conto e na primeira adaptação trata-se de um tio que vive com sua sobrinha, e ambos os personagens não têm nome, no filme de Pierre Boutron, eles transformam-se em avô e neta e saem do anonimato. André Larosière vive com sua neta Jeanne, professora de piano, órfã de pai morto durante a Primeira Guerra (Albert Larosière, morto em 1918) e de mãe falecida em seguida (Odelle Larosière, morta em 1932). É Jeanne quem cuida de Pierre (o personagem inspirado no garoto de *Ce Jour-là*), quando ao final da narrativa seus pais são presos pelos nazistas.

O filme apresenta ainda **subtramas** representadas por vários núcleos de personagens. No que concerne à trama principal, seu **desfecho** se dá a partir do momento em que Werner recebe a visita de companheiros do exército que lhe fazem compreender o verdadeiro objetivo da Ocupação. No entanto, é somente após um atentado à bomba, dirigido a ele, mas do qual, por engano, seus amigos são vítimas, que ele finalmente enxerga o quão estava enganado sobre a possibilidade de união entre os dois países. O oficial compreende que sua permanência ali é absurda e decide partir. Jeanne transpõe o silêncio e lhe diz “adeus”. O **epílogo** do filme sugere que a jovem engaja-se na Resistência.

3.2. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Para realizar esta pesquisa, cuja natureza é analítico-descritiva, tive como procedimento inicial a coleta e análise do material bibliográfico que compõe o quadro de referência sobre o qual me apoiei. O referido material é formado por estudos sobre

tradução e adaptação cinematográfica; teorias da representação; fundamentos de análise fílmica; relatos historiográficos e cinematográficos sobre a Ocupação e a Resistência na França; bem como sobre a vida e as obras do escritor e dos cineastas em questão.

A concepção de tradução que adotei durante toda a pesquisa foi norteadas, especialmente, por reflexões levantadas pelos estudos de Benjamin (2001), Jakobson (2003), Lefevère (2007) e Stam (2000). Os trabalhos desses autores revelaram uma evolução do foco dos estudos de tradução, que progressivamente abandonaram o produto (o texto) para se concentrar no processo tradutor. Esses estudos contribuíram no sentido de que a tradução deve ser compreendida como uma atividade criadora, mas passível de interpretação e de transformações, resultado de uma série de restrições históricas, ideológicas e sociais que regem o trabalho do tradutor.

Quanto à tradução intersemiótica, ou mais precisamente, à adaptação cinematográfica, encontrei em fontes como Stam (2000; 2006); Xavier (2003); Bazin (1991) e Truffaut (2005) os posicionamentos fundamentais que funcionaram como bases teóricas de minha compreensão sobre o assunto. A começar pela premissa de que a noção de fidelidade não deve jamais referendar a análise de uma adaptação, pelo simples fato de que se trata de algo impossível (STAM, 2000). Destarte, a adaptação demanda criação e transformação que resultam tanto da *diferença automática* existente entre os distintos meios em questão, quanto da leitura que o cineasta fez do texto fonte. Logo, consiste em um diálogo travado com o texto de origem, como também com o seu contexto de produção. No que concerne às relações estabelecidas entre textos, alguns conceitos me foram extremamente valiosos, dentre os quais a noção bakhtiniana de *dialogismo* (Bakhtin, 1986) e os estudos sobre as relações *transtextuais* (Genette, 2003).

Para compreender as nuances envolvendo o conceito de *representação* e definir aquele que guiaria este estudo, recorri a inúmeras fontes, dentre as quais me auxiliaram demasiadamente as pesquisas de Shoat et Stam (2006), Soares (2007), Bakhtin (1986), Hall (1997; 2001); Rajagopalan (2000; 2002; 2003) e Ferreira (2007). Para todos esses autores o conceito de *representação* está imbricado com as noções de linguagem, cultura e ideologia. Logo, também as representações artísticas, como é o caso do *corpus* da minha pesquisa, portam significados reveladores das escolhas políticas de seus autores.

No que diz respeito à construção de significados em representações cinematográficas encontrei em autores como Martin (2007), Aumont et al. (2007),

Vanoye e Goliot-Lété (2006) e Campos (2007), considerações acerca da linguagem cinematográfica que permitem uma compreensão sólida dos fundamentos de análise do texto fílmico.

Como apoio teórico sobre os acontecimentos que compõem o quadro histórico e cinematográfico relativo à Ocupação e à Resistência busquei auxílio, sobretudo, nos trabalhos de Miquel (1976), Prost e Vincent (1992), Silva (2007a), Muraccioli (2004), Ferro (2003), Langlois (2001) e Jacquet (2004).

Mediante a constante revisão desse material busquei, durante a análise, promover uma interseção entre essas obras e estabelecer um diálogo entre o conto e os filmes que integram meu *corpus*. No entanto, como este é composto por três obras homônimas, optei por apresentá-las em itens separados, na tentativa de evitar que o vai e vem entre elas se transformasse em uma análise cuja compreensão seria difícil e confusa. Por outro lado, considere ainda o caráter extremamente sugestivo da obra de partida, que desde o título até o epílogo está imersa em uma atmosfera enigmática e simbólica, que de certa forma se encontra igualmente presente nas adaptações fílmicas.

Dessa maneira, apresento inicialmente uma análise do conto de Vercors, visando tecer considerações acerca das prováveis intenções políticas que emergem de sua representação da Ocupação e da Resistência, considerando que sua obra foi produzida durante o calor dos acontecimentos históricos. Em seguida, analiso a adaptação homônima de Jean-Pierre Melville. Levando em conta que esse filme foi realizado dois anos após a Liberação, intento apreender como nessa tradução do conto de Vercors, o cineasta construiu sua representação da França ocupada e em que sentido esta constitui uma representação da Resistência. Essa análise se fundamentará, principalmente, no exame das significações construídas pelos recursos cinematográficos utilizados pelo diretor, bem como no diálogo que ele mantém com o conto de Vercors.

Concluindo, analiso a tradução de Pierre Boutron. Considerando que o contexto de produção desta obra está mais de meio século distante dos fatos nela retratados, promovo uma discussão em torno dos aportes historiográficos e cinematográficos dos quais o diretor dispôs para construir sua representação da Ocupação e da Resistência. Utilizando igualmente procedimentos de análise fílmica, averiguo que diálogo é travado entre seu filme e a obra de Vercors e as interseções existentes entre sua tradução e aquela de Melville.

4. LE SILENCE DE LA MER TRADUZIDO DO TEXTO PARA AS TELAS: A REPRESENTAÇÃO DA OCUPAÇÃO E DA RESISTÊNCIA

4.1 O HIPOTEXTO VERCORIANO: REPRESENTAÇÃO ALEGÓRICA DA OCUPAÇÃO E DA RESISTÊNCIA

Construído a partir de uma representação alegórica da Ocupação em que o silêncio tem um sentido simbólico, *Le Silence de la mer*, de Vercors, conclama à resistência civil ao invasor, mesmo que sob o uniforme ele seja o mais sedutor dos homens. Os personagens personificam assim, a luta da Resistência (por meio do silêncio) contra o Nazismo. Contudo, sob as ideologias nazista ou da resistência existem seres humanos cheios de sonhos e de sentimentos que se sobrepõem: indignação, admiração, patriotismo, fraternidade, revolta e amor. O conto todo é construído sobre antíteses (vencedor e vencidos/ força e fraqueza / luz e sombra / silêncio e palavra etc), mas estas oposições nunca são mostradas em termos absolutos, de modo que existe uma certa ambivalência de sentidos a ser desvelada. Nesse clima enigmático, o leitor constrói sua interpretação a partir de pistas sutis, dentre as quais se destacam elementos de ordem *intertextual* e *paratextual* (GENETTE, 2003).

Em um sentido geral, o conto pode ser interpretado como uma conclamação à resistência civil ao invasor alemão, como um apelo para que os franceses se mantivessem firmes diante da tentação de colaborar. Entretanto, o tom ambíguo do conto causou alguns problemas à Vercors, pois muitos consideraram a obra como uma apologia à colaboração em razão do perfil extremamente cortês do oficial alemão⁵⁴. Longe dos clichês tradicionais, Ebrennac é frágil (é mesmo portador de uma pequena deficiência em uma das pernas), sensível, culto e refinado. É, na verdade, um artista, um criador: “Eu sou músico. [...] Não executo: componho música. Isto é toda a minha vida,

⁵⁴ Cresseaux (1999) nota que quando o conto foi publicado, foi mal compreendido no estrangeiro, uma vez que os alemães não tinham sido tão condescendentes com a população de outros países, como tinham sido na França nos primeiros anos da Ocupação. Por esse motivo, o escritor soviético Ilya Ehrenbourg, por exemplo, suspeitou que o conto tivesse sido encomendado a um “collabo” com o fim de amenizar os “ignóbeis crimes hitleristas”. Ou seja, que se tratasse de uma obra de propaganda nazista.

e , desse modo, para mim é estranho me ver assim como um homem de guerra”. (VERCORS, p. 35)⁵⁵. Mas são justamente sua fragilidade e nobreza de espírito que fazem toda a diferença. Era preciso que o personagem fugisse ao arquétipo germânico (que evoca força, poder, etc) para que o autor conseguisse seu intento, isto é, mostrar aos leitores e escritores colaboracionistas que eles deviam resistir mesmo “ao melhor dos alemães possíveis”.

Um fator importante que refuta absolutamente a idéia de que *Le Silence de la mer* faria uma apologia ao nazismo está em dois elementos *paratextuais*⁵⁶. O primeiro, é o prefácio da primeira edição do conto, escrito por Pierre de Lescure, co-fundador das *Éditions de Minuit*. O texto constitui um manifesto aberto contra editores e escritores que colaboravam com a propaganda alemã. Expondo que a finalidade da editora recém-criada não era a propaganda nazista, mas a livre expressão artística, Lescure oferecia àqueles que ainda hesitavam em se manifestar livremente, um espaço para suas publicações. Quaisquer que fossem as dificuldades de percurso, afirmava Lescure, o que as *Éditions de Minuit* reivindicava era “a pureza espiritual do homem”.

O segundo elemento *paratextual*, é a dedicatória que antecede a narrativa (*À la mémoire de Saint-Paul Roux. Poète assassiné*). O poeta simbolista Saint-Paul Roux, foi morto em 1940 quando soldados alemães queimaram sua casa, atacaram sua família e destruíram os manuscritos de várias de suas obras. Dedicando seu conto a um mártir da Ocupação, Vercors denuncia, de maneira simbólica, a crueldade e tirania dos alemães. A dedicatória tem, logo, um forte teor intencional, podendo-se interpretá-la como uma espécie de advertência para que os leitores, estando cientes de que os alemães não tinham nada de inofensivos, não se deixassem seduzir pelo discurso do personagem alemão. Para que não deixassem o espírito da França morrer, como Paul Roux tinha morrido.

O contexto de produção da obra (as circunstâncias que envolveram todo o seu processo de escritura, publicação e distribuição, bem como o perigo do autor ser descoberto sob o pseudônimo) também contribuiu para que sua significação profunda fosse dissimulada ao longo do texto. O conto de Vercors está impregnado de uma

⁵⁵ Je suis musicien. [...] Je ne suis pas exécutant: je compose de la musique. Cela est toute ma vie, et, ainsi, c’est une drôle de figure pour moi de me voir en homme de guerre. (VERCORS, p. 35)

⁵⁶ Genette (2003), define a *paratextualidade* como a relação entre o texto e o seu “paratexto”, ou seja, comentários e mensagens acessórias que envolvem o texto, a exemplo de títulos, prefácio, posfácio, notas, ilustrações, epígrafes, dedicatórias e sobrecapas.

atmosfera bastante sugestiva. O próprio título (*O Silêncio do mar*) é extremamente enigmático e mesmo quando é desvelado, no final da narrativa, vem carregado de um forte teor simbólico:

Em verdade, sob os silêncios de outrora – como, sob a calma superfície das águas, o combate dos animais no mar – eu sentia palpar a vida submarina dos sentimentos ocultos, dos desejos e dos pensamentos que se negam e que lutam. (VERCORS, p 71)⁵⁷

Com esta imagem poética, Vercors sugere que apesar de sua aparente calma e frieza, os personagens travavam um tumultuoso combate interior, uma luta silenciosa entre suas convicções humanas, seus sentimentos e seu patriotismo. Assim, a metáfora subjacente do título evoca os sentimentos não confessados que se escondem nas profundezas da alma humana, sob uma aparente tranqüilidade, sob um mutismo que diz muito (GIRAUD: 2002). O narrador (o tio) é o primeiro a dar sinais evidentes do desconforto causado pelo repúdio silencioso que ele e sua sobrinha infligem ao alemão quando afirma:

Num acordo tácito nós decidimos, minha sobrinha e eu, não mudar nada em nossa vida, nem o mínimo detalhe: como se o oficial não existisse; como se ele fosse um fantasma. Mas, é possível que um outro sentimento se confundisse no meu coração com essa vontade: Não posso, sem sofrer, ofender a um homem, ainda que ele seja meu inimigo. (VERCORS, p. 30-31)⁵⁸

O comportamento dos personagens oculta, logo, uma violência latente que evoca aquela da circunstância histórica em que eles se encontram. É a própria Ocupação que está representada, na medida em que a relação entre os personagens reproduz o embate entre a dominação alemã e a resistência em colaborar. Isto significa dizer que *Le Silence de la mer* pode ser visto como uma representação alegórica⁵⁹ da Ocupação, pois evoca a

⁵⁷ Certes, sous les silences d'antan, - comme, sous la calme surface des eaux, la mêlée des bêtes dans la mer, - je sentais bien grouiller la vie sous-marine des sentiments cachés, des désirs et des pensées qui se nient et qui luttent. (VERCORS, p. 71).

⁵⁸ Dans un accord tacite nous avons décidé, ma nièce et moi, de ne rien changer à notre vie, fût-ce le moindre détail : comme si l'officier n'existait pas; comme s'il eût été un fantôme. Mais il se peut qu'un autre sentiment se mêlât dans mon cœur à cette volonté : Je ne puis sans souffrir offenser un homme, fût-il mon ennemi (VERCORS, 30-31)

⁵⁹ Ismail Xavier destaca “a marca do alegórico reconhecida desde a retórica clássica: estabelecer o campo de uma analogia que se desdobra ao longo de todo um percurso e que conecta, mantendo-os porém distintos, um mundo narrado (espaço-tempo diegético) e um universo de referência que pode ser histórico (com frequência, o próprio contexto da obra) ou de natureza conceitual. (XAVIER, in Capelato [e al.], 2007, p. 15).

invasão alemã ao território francês. Ao concentrar olhares sobre a intriga, pode-se perceber uma metáfora da França ocupada: a casa representando o país; Werner desempenhando o papel do invasor e o tio e sua sobrinha aquele de boa parte da população francesa, que, a princípio hesitante, encontrou no silêncio um meio de expressar sua indignação e repúdio contra o ocupante.

No entanto, é importante notar que em momento algum a palavra “Ocupação” é mencionada no texto, como também não há referências cronológicas precisas que indiquem objetivamente o período histórico no qual a ação se desenrola. Ainda sob este aspecto, Vercors preferiu o mistério. Assim, são nas entrelinhas que se encontram as informações que permitem ao leitor se situar no espaço-tempo da ocupação alemã.

O primeiro episódio (bastante curto, com apenas duas páginas), apresenta a situação inicial constituída pela narração em primeira pessoa (feita pelo tio) dos preparativos que antecederam a chegada do oficial alemão. A primeira frase da narrativa (“Ele foi precedido por uma grande demonstração do aparato militar” (VERCORS, p. 23)⁶⁰, bem como os acontecimentos que se desenrolam nos dias seguintes (soldados examinam os quartos desocupados da casa, trazem a bagagem do futuro “hóspede” e a depositam no quarto maior, e instalam-se no celeiro da propriedade) sugere que os franceses foram persuadidos a acolherem o alemão em sua casa, como o povo francês, que reconhecendo a superioridade do invasor, aceitou o armistício e a conseqüente ocupação de seu território.

É no segundo episódio que se encontra a narração da chegada de Werner à casa dos franceses, em uma noite do mês de novembro. A entrada do alemão evoca a Ocupação da França. Trata-se de uma invasão consentida, porém indesejada, o que fica claro desde o início pela frieza dos personagens franceses, que afirmam seu descontentamento por meio do mutismo com que recepcionam seu hóspede.

À porta, o oficial disse: – Por favor. Fez uma pequena reverência com a cabeça. Pareceu medir o silêncio. Depois, entrou. [...] prestou continência e tirou o quepe. Virou-se para minha sobrinha, sorriu discretamente, inclinando ligeiramente o tronco. Depois, virou-se para mim e dirigiu-me uma reverência mais solene. Disse: “Eu me chamo Werner von Ebrennac”.

⁶⁰ Il fut précédé par un grand déploiement d'appareil militaire. (VERCORS, p.23)

[...] Acrescentou: “Eu sinto muito” [...] A última palavra, pronunciada de forma arrastada, caiu no silêncio. (VERCORS, p. 25-26) ⁶¹

Werner tenta estabelecer uma relação amigável com os donos da casa, mas é recebido com frieza. O silêncio é o único meio que os franceses dispunham para manifestar sua hostilidade ao oficial. Ele é usado como uma forma de protesto, de resistência ao invasor, para que este compreendesse que eles foram vencidos, mas não dominados. O alemão compreende o seu significado e afirma que tem uma “grande estima pelas pessoas que amam sua pátria”. Este primeiro contato do alemão com seus anfitriões forçados é permeado por uma tensão, causada, sobretudo, pelo mal-estar desse silêncio constrangedor. Impregnando a atmosfera, ele deixa o ar pesado e irrespirável.

O silêncio se prolongava. Tornava-se cada vez mais espesso, como o nevoeiro da manhã. Espesso e imóvel. A imobilidade da minha sobrinha, a minha, também, sem dúvida, tornava esse silêncio mais pesado, transformava-o em chumbo. (VERCORS, p.27) ⁶²

O antagonismo entre os personagens é representado pela posição em que estes se encontram. O alemão, de pé, está em posição de superioridade enquanto que os franceses, (o tio, sentado, e sua sobrinha, contra a parede), se encontram em situação inferior, constrangidos e subjugados.

Eu estava sentado no fundo da sala, relativamente na **penumbra** [...] Vi a imensa **silhueta**, o quepe reto, o impermeável jogado sobre os ombros como uma capa. Minha sobrinha abrira a porta e permanecia silenciosa. Encostara a porta e se apoiara também contra a parede, sem olhar para coisa alguma. [...] Não se via os olhos, que a **sombra** deixada pela arcada da porta escondia. (VERCORS, p.25) ⁶³ (**Grifo meu**).

⁶¹ L’officier, à la porte, dit: “S’il vous plaît.” Sa tête fit un petit salut. Il sembla mesurer le silence. Puis il entra. [...] il salua militairement et se découvrit. Il se tourna vers ma nièce, sourit discrètement en inclinant très légèrement le buste. Puis il me fit face et m’adressa une révérence plus grave. Il dit : « Je me nomme Werner von Ebrennac ». [...] Il ajouta: “Je suis désolé [...] Le dernier mot, prononcé en traînant, tomba dans le silence ” (VERCORS, p.25-26)

⁶² Le silence se prolongeait. Il devenait de plus en plus épais, comme le brouillard du matin. Épais et immobile. L’immobilité de ma nièce, la mienne aussi sans doute, alourdissaient ce silence, le rendait du plomb. (VERCORS, p. 27)

⁶³ J’étais assis au fond de la pièce, relativement dans l’ombre. [...] Je vis l’immense silhouette, la casquette plate, l’impermeable jeté sur les épaules comme une cape. Ma nièce avait ouvert la porte et restait silencieuse. Elle avait rebattu la porte sur le mur, elle se tenait elle-même contre le mur, sans rien regarder. [...] On ne voyait pas les yeux, que cachait l’ombre portée de l’arcade. (VERCORS, p.25- 27)

Os jogos de sombra e luz ressaltados pelos substantivos que grifei na citação acima, contribuem para a construção de um perfil ambíguo do personagem alemão na medida em que ocultam suas reações e expressões faciais. Como destaca Demiroglou (1996), esta técnica de descrição cria “uma atmosfera de sonho, de mistério e de sofrimento interior, e [deixa] caminho livre para a imaginação”.

Nesse contexto é importante lembrar que Jean Bruller se dedicara às artes gráficas durante boa parte de sua vida. Assim, é natural que a experiência como desenhista e ilustrador tenham deixado traços na tessitura do texto vercoriano e que estes possam ser considerados uma marca de sua estética. Exemplos dessa natureza, em que o autor explora os contrastes entre claro e escuro, são abundantes nas descrições que se estendem ao longo do texto e têm um papel fundamental pois acentuam o clima de “não dito” que envolve a narrativa e a ambivalência que dele decorre. Desse modo, Vercors promove um casamento perfeito entre forma e conteúdo.

4.1.1 WERNER VON EBRENNAC: PORTA-VOZ DO DISCURSO RECONCILIADOR

Com o pretexto de se esquentar ao pé da lareira, o alemão tenta, pouco a pouco, conquistar a simpatia dos donos da casa. Sem esperar resposta, entoa quotidianamente um monólogo em que expõe sua maneira de ver a colaboração franco-alemã, de música, de literatura, de política. Na maioria dessas ocasiões ele evita impor-lhes a visão do uniforme alemão apresentando-se à paisana.

Ele não vinha todas as noites, mas não me lembro de nenhuma em que tenha ido embora sem ter falado. Inclina-se sobre a lareira, e enquanto oferecia ao calor das chamas alguma parte de si mesmo, sua voz sussurrante se elevava devagar. E proferiu, ao longo dessas noites, sobre os assuntos que habitavam seu coração, – seu país, a música, a França – um interminável monólogo; pois não tentou nenhuma vez obter de nós uma resposta, um assentimento, ou sequer um olhar. (VERCORS, p. 37-38).⁶⁴

⁶⁴ « Il ne venait pas absolument chaque soir, mais je ne me souviens pas d'un seul où il nous quittât sans avoir parlé. Il se pensait sur le feu, et tandis qu'il offrait à la chaleur de la flamme quelque partie de lui-même, sa voix bourdonnante s'élevait doucement, et ce fut au long de ces soirées, sur les sujets qui habitaient son cœur – son pays, la musique, la France – un interminable monologue ; car pas une fois il ne tenta d'obtenir de nous une réponse, un acquiescement, ou même un regard. (VERCORS, p. 37-38).

Apesar de sua profunda admiração pela cultura francesa, o discurso de Werner mostra que o personagem é um produto da ideologia alemã. Seus valores são aqueles transmitidos pelas instituições (família, escola, exército, etc) de seu país e suas intenções orientadas pelo desejo de dominação que permeia toda a história das relações entre a Alemanha e a França. Pode-se percebê-lo através da análise de alguns trechos de seu monólogo, a exemplo do episódio em que o oficial conta a seus “anfitriões” que no momento da deflagração da guerra ele conhecia os principais países da Europa, a exceção da França. Werner explica-lhes que a causa disso era uma promessa feita a seu pai, ex-combatente da Primeira Guerra Mundial, no leito de morte. O espírito de revanche motivado pela derrota alemã frente à França fez-lhe exigir do filho : “Nunca deverás ir à França antes de lá poderes entrar de botas e de capacete”. Apesar de ser músico, de não ter interesse pelas questões políticas e de ser um profundo admirador da literatura e cultura francesa em geral, Werner privou-se durante anos de visitar o país que admirava por submeter-se, ao discurso revanchista de seu pai.

Relações intertextuais que se estendem ao longo da narrativa também deixam transparecer a representação de mundo do personagem. Em uma de suas visitas, por exemplo, Werner comenta que aprecia muito o conto A Bela e a Fera, por se identificar em demasia com a Fera. Escrito por Madame de Beaumont e publicado em 1757, A Bela e a Fera, como se sabe, conta a história de uma bela jovem que é prisioneira de um homem de traços animalescos. Esquecendo seu aspecto repulsivo, a Bela se apaixona por ele e é recompensada quando a Fera, liberada do feitiço que pesava sobre ela, graças ao amor da Bela, se transforma em um belo príncipe. Werner acredita que a Bela, apesar de lutar contra a dominação, vai finalmente ver as qualidades da Fera e unir-se a ela:

Pobre bela ! A Fera tem-na à sua mercê, impotente e prisioneira, e, a todo momento lhe impõe sua implacável e pesada presença ... A bela é altiva e, digna, fez-se dura ... Mas a Fera é melhor do que aparenta. [...] Mas tem um coração, sim, tem uma alma que aspira a se elevar. Se a Bela quisesse! A Bela demora muito tempo a querer. Contudo, pouco a pouco, no fundo dos olhos do carcereiro odiado, descobre um clarão – um reflexo onde pode-se ler a súplica e o amor. Não sente tanto a pata pesada, as cadeias da sua prisão ... (VERCORS, p. 41-42)⁶⁵

⁶⁵ Pauvre belle ! La Bête la tient à merci, - impuissante et prisonnière, - elle lui impose à toute heure du jour son implacable et pesante présence... La Belle est fière, digne, - elle s'est faite dure... Mais la Bête vaut mieux qu'elle ne semble. [...] Mais elle a du cœur, oui, elle a une âme qui aspire à s'élever. Si la Belle voulait !... La Belle met longtemps à vouloir. Pourtant, peu à peu, elle découvre au fond des yeux du geôlier haï une lueur, - un reflet où peuvent se lire la prière et l'amour. Elle sent moins la patte pesante, moins les chaînes de sa prison... (VERCORS, p. 41-42)

Mais uma vez, o texto apresenta ambivalência de sentidos. Por um lado, mediante essa alusão, Werner estaria se identificando com a Fera, enquanto a Bela representaria a sobrinha. Nesse caso, o discurso de Werner traduziria uma insinuação dirigida à sobrinha, na esperança de que a garota perceba que ele é, em verdade, um homem digno de seu amor, de forma a aceitá-lo.

Entretanto, a alusão a esse conto popular assume dimensões muito mais significativas se compreendermos que com ele, Vercors reproduz antes, o embate entre a Alemanha e a França. Nesse contexto, a Bela pode ser vista como a representação da França, enquanto a Fera, a representação da Alemanha. Sua tão desejada união, retrata a política de reconciliação na qual Werner acredita. A chamada “Política de Reconciliação” (1924-1931) consistiu uma tentativa de reinserção da França na política européia, pois seu status internacional havia sido bastante abalado após a Primeira Guerra Mundial.

Tendo à frente Aristides Briand, “o peregrino da paz”, então Ministro das Relações Exteriores, e o também ministro, o alemão Gustav Stresemann, teve como bandeira uma política de reaproximação franco-alemã. Após a morte de Stresemann (1929) e de Briand (1932) e a ascensão de Hitler nas eleições de 1931-1932, o projeto de uma Europa unida e pacífica seria ameaçado. O próprio Vercors, antes da ascensão nazista na Alemanha, acreditara profundamente nas intenções pacifistas de Briand.

Desse modo, o personagem Werner von Ebrennac torna-se o arauto de um discurso que no contexto da Ocupação visa, na realidade, à conquista pacífica dos franceses, lhes fornecendo a idéia de que por trás do uniforme inimigo os alemães teriam uma série de sentimentos e intenções nobres e que a colaboração tornaria a Ocupação mais fácil de suportar. Todavia este discurso sedutor não atingirá seus objetivos, pois os franceses resistirão a ele durante os seis meses em que o alemão permanecerá em sua casa.

Werner só tomará consciência de que tinha sido porta-voz da ideologia nazista após um encontro com outros oficiais de seu país, dentre os quais seu próprio irmão. Com a chegada da primavera, ele viaja a Paris, usufruindo alguns dias de folga. Ao retornar, evita os franceses permanecendo em seu quarto “muito mais que uma semana” sem descer ao encontro deles. Os donos da casa estavam apreensivos com sua ausência pois sabiam que ele tinha voltado e que esse comportamento indicava que uma mudança tinha-se produzido. Quando o alemão decide fazê-lo, no entanto, não entra na pequena

sala de estar como era habitual, mas bate à porta e espera uma resposta. O tio, se aflige diante da nova situação:

... fui invadido por um incoercível tormento espiritual, no qual se misturava a interrogação e a incerteza dos desejos contraditórios, o qual cada segundo que passava [...] só tornava mais confuso e sem saída. Deveria responder? Por que a mudança? Por que ele estava esperando que rompêsemos esta noite um silêncio do qual mostrara, por sua atitude anterior, o quanto aprovava a salutar tenacidade ? Quais eram esta noite – esta noite – os ditames da dignidade? (VERCORS, p. 63)⁶⁶

É, em vão, observando as reações de sua sobrinha silenciosa que o narrador procura as respostas para essas questões. Nesse momento, quando o oficial bate novamente à porta, a garota constata: “Ele vai partir”. Imediatamente, seu tio responde: “Entre, senhor”. O tio rompe assim seu silêncio, mas evidencia com esse “senhor”, que é ao homem que ele se dirige, não ao oficial alemão.

Werner está atormentado e constrangido, pois, em Paris, seus compatriotas fizeram-no compreender que a real intenção da Alemanha não era unir-se à França, mas subjugá-la. Todavia, não tem forças para lutar contra eles e mesmo antes de explicar aos franceses tudo o que se passara, estes compreendem que naquele momento, não era mais o ser humano Werner que estava ali diante deles, mas o oficial alemão von Ebrennac, como o narrador deixa transparecer:

Imaginava vê-lo aparecer à paisana e ele estava de uniforme. Eu diria até que ele estava mais do que nunca de uniforme, se compreende por isso que me pareceu claramente que ele havia vestido essa farda com a firme intenção de nos obrigar a vê-la. (VERCORS, p.64)⁶⁷

Isto significa dizer que Werner fizera sua escolha. Sua tomada de consciência poderia significar um prelúdio para transformação do personagem. Isto é, deste momento em diante, ele poderia opor-se aos seus superiores, rompendo com a ideologia

⁶⁶ ... je fus envahi par une incoercible agitation d'esprit, où se mêlait à l'interrogation l'incertitude des désirs contraires, et que chacune des secondes qui s'écoulaient [...] ne faisait que rendre plus confuse et sans issue. Fallait-il répondre ? Pourquoi ce changement ? Pourquoi attendait-il que nous rompions ce soir un silence dont il avait montré par son attitude antérieure combien il en approuvait la salutaire ténacité ? Quels étaient ce soir – ce soir – les commandements de la dignité ? (VERCORS, p. 63).

⁶⁷ J'imaginai le voir paraître en civil et il était en uniforme. Je dirais volontiers qu'il était plus que jamais en uniforme, si l'on comprend par là qu'il m'apparut clairement que, cette tenue, il l'avait endossé dans la ferme intention de nous en imposer la vue. (VERCORS, p. 64)

nazista, incitando os franceses também à revolta. Entretanto, sua atitude evidencia o quão forte é o poder dominador dos discursos institucionais. Ao invés de rebelar-se contra a tirania alemã, o oficial pede aos franceses que esqueçam tudo o que lhes tinha dito durante os seis meses que ali permanecera. Tendo perdido toda e qualquer ilusão, totalmente sem esperanças, decidira pedir transferência para o Leste, em direção “dessas imensas planícies onde o trigo futuro se alimentará de cadáveres”. Com essa transferência para a frente Leste, Werner sela o seu destino, marchando provavelmente para a morte. Trata-se, pois, de uma espécie de suicídio consciente que surpreende o narrador: “Pensei: “Assim ele se submete. É tudo o que eles sabem fazer. Todos se submetem. Mesmo este homem.” (VERCORS, p 75) ⁶⁸

A atitude de Werner traduz seu desencanto face à ilusão de uma convivência pacífica entre Alemanha e França. Ela revela ainda, o desencanto do próprio autor que também acreditara na reconciliação franco-alemã mas que sabia, desde a ascensão de Hitler que a Alemanha nazista representava um perigo para a França e para o mundo. Esse desfecho encerra a possível conclusão a que Vercors queria induzir o leitor de 1942: devia-se escutar o discurso de todo alemão – mesmo o melhor ou mais ingênuo – com desconfiança, pois mais cedo ou mais tarde sua identidade individual seria sobreposta pela força do discurso nacional socialista.

4.1.2 A SOBRINHA: REPRESENTAÇÃO DA FRANÇA E DE SEUS VALORES

Dos três únicos personagens do conto de Vercors, a sobrinha é, sem dúvida, o mais enigmático. De certa forma, o leitor tem acesso aos pensamentos e às intenções de Werner, a partir de seus monólogos, e mesmo àqueles do tio, por meio dos comentários que ele faz sobre si mesmo durante a narração. No entanto, no que diz respeito à sobrinha, somente as observações do narrador (ao tentar interpretar suas reações e

⁶⁸ Je pensai: «Ainsi il se soumet. Voilà donc tout ce qu'ils savent faire. Ils se soumettent tous. Même cet homme là». (VERCORS, p 75)

expressões faciais) servem de referência para que o leitor tente compreender as intenções da personagem.

É a partir dessas observações que o leitor percebe nascer um sentimento amoroso velado entre Werner e a garota. Este amor condenado a jamais concretizar-se apesar de não poder ser confessado, torna-se visível, não através de palavras, mas de pequenos gestos que os personagens deixam escapar e que são ressaltados pela observação astuta do narrador:

Então ele olhava para minha sobrinha, com aquela expressão de aprovação ao mesmo tempo sorridente e grave que tinha sido a sua desde o primeiro dia. E eu sentia a alma de minha sobrinha se agitar nesta prisão que ela própria construía, eu o notava por meio de vários sinais, cujo mais sutil era um leve tremor de seus dedos. (VERCORS, p. 47-48)⁶⁹

Profundo admirador da cultura francesa, Werner via na Ocupação uma oportunidade de conhecer o país o qual jamais visitara devido à promessa feita a seu pai de só entrar na França “de botas e de capacete”. Assim, a França é para ele a princesa idealizada de seus sonhos: “Sempre amei a França, disse o oficial sem se mexer. Sempre. [...] Só que a amava de longe. Como a Princesa Distante”. (VERCORS, p. 34).⁷⁰ Quando o oficial chega à casa dos franceses e encontra a garota, imediatamente associa sua postura altiva e determinada, à imagem que tinha da França. Para Werner, a sobrinha é a própria encarnação do país, uma dama inatingível, portadora de virtudes ancestrais da nação francesa, como dignidade, convicção ideológica e espírito de luta.

É importante notar que a *Princesa Distante* mencionada pelo personagem constitui um outro diálogo intertextual. Trata-se da alusão a uma lenda medieval, segundo a qual o poeta e trovador Jaufré Rudel, príncipe de Blaye, se apaixonara pela condessa de Trípole, sem contudo tê-la jamais visto, após ouvir relatos sobre sua beleza, de peregrinos que retornavam da Terra Santa. O trovador engaja-se assim na Segunda Cruzada (1147-1149) com o intuito de encontrar sua bem-amada, mas chega moribundo

⁶⁹ « Alors il regardait ma nièce, avec cette expression d’approbation à la fois souriante et grave qui avait été la sienne depuis le premier jour. Et moi je sentais l’âme de ma nièce s’agiter dans cette prison qu’elle avait elle-même construite, je le voyais à bien des signes dont le moindre était un léger tremblement des doigts ». (VERCORS, p. 47-48)

⁷⁰ « J’aimai toujours la France, dit l’officier sans bouger. Toujours [...] Seulement c’était de loin. Comme la Princesse Lointaine. » (VERCORS, p. 34).

à Palestina e morre em seus braços (GIRAUD, 2008) ⁷¹.

Durante a Segunda Guerra Mundial, na França ocupada pelos alemães, a lenda da Princesa Distante foi inúmeras vezes evocada, representando a “verdadeira França” que se encontrava distante tanto no tempo, para aqueles que viviam o cotidiano da Ocupação, quanto no espaço, para aqueles que se encontravam exilados quer, nos campos de prisioneiros de guerra na Alemanha ou espalhados pelo mundo, longe da pátria bem amada (idem).

Desse modo, a lenda assume uma postura panfletária, um apelo ao patriotismo e à resistência, pois evoca uma cruzada contra todos os fascismos. Diante dessas informações, torna-se evidente que Vercors não escolhera essa alusão ao acaso. Em verdade, essa lenda constitui um símbolo da identidade nacional francesa e ao associá-la à sobrinha, a dama inatingível de Werner passa também a simbolizar a França e seus valores, personificando a pátria mãe.

A personificação da pátria através da personagem também pode ser percebida mediante alguns indícios textuais que permitem uma comparação entre a sobrinha e um outro símbolo da identidade nacional francesa: a Marianne. Examinando o conto, percebe-se que não há, em momento algum, uma descrição clara sua. Da posição em que se encontram (sempre na sala de estar, sentados ao lado da lareira) na maioria das vezes o tio só a contempla de perfil, de modo que não consegue apreender totalmente nem mesmo todas as expressões faciais da jovem.

O narrador, desse modo, só fornece ao leitor um esboço que destaca ora a “palidez lunar” de seu rosto (p.75); o seu olhar “transparente e desumano” (p.62); a sua postura “sempre rígida e imóvel” (p.27); ou mesmo a sua “ nuca frágil e pálida de onde os cabelos se erguiam como torçais acaju-escuros” (p. 51). O restante de seu corpo não é mencionado, com exceção de suas mãos que ora tricotam, ora costuram alguma peça. No mais, é como se a sobrinha só existisse do busto para cima. Essas minguadas informações atribuem à personagem um caráter de estátua, como o próprio narrador ressalta em um momento em que se refere à maneira como Werner von Ebrennac olha para ela.

⁷¹ A lenda de Jaufré Rudel atravessou os séculos, sendo propagada por grandes nomes da literatura, a exemplo de Petrarca, que a cita em *Triunfos* (século XIV); de Huc Bernat de Rocabertí (poeta calatão do século XV); de Stendhal em *De l’amour* (1853) e de Edmond Rostand. Este último, inspirado na lenda de Jaufré Rudel, cria sua peça *A Princesa Distante* (1895) escrita e dedicada para Sara Bernhardt. (ROSEINSTEIN, 2006).

Ao falar ele olhava para minha sobrinha. Não a olhava como um homem olha para uma mulher, mas como olha para uma estátua. E de fato, era mesmo uma estátua. Uma estátua animada, mas uma estátua. (VERCORS, p. 35)⁷²

Além do seu caráter sóbrio e digno, essa descrição da sobrinha como uma estátua evoca a personagem Marianne, consolidando o elo entre a sobrinha e a pátria-mãe. Tendo origem na antigüidade, a partir da Revolução Francesa essa personagem fictícia torna-se para os franceses a encarnação da República. Esse nome, bastante popular no século XVIII (Marie-Anne), foi adotado pelos revolucionários para representar a mudança de regime.

Marianne encarna os valores fundadores da República (igualdade, liberdade e fraternidade) ao mesmo tempo em que evoca a pátria-mãe (tanto impetuosa e guerreira quanto pacífica), protetora e provedora. Comumente representada por um busto de mulher jovem, de rosto calmo, que porta uma coroa de espinhos ou um boné, é encontrada, a partir do século XX, em todas as prefeituras da República Francesa.

Um outro elemento bastante simbólico que corrobora a idéia de que a sobrinha representa a nação francesa é o silêncio da personagem. Trata-se de uma forma de mostrar seu repúdio ao invasor alemão, para que este soubesse que a França fora vencida mas não dominada e que continuaria relutando contra a tutela espiritual do invasor. Incapaz de evitar a invasão de sua casa, de seu território, ela preservava sua alma das investidas do inimigo.

Quando no desfecho da narrativa, a sobrinha rompe esse silêncio para, em um sussurro, dizer “adeus” ao oficial, ela não trai os ideais da nação francesa. Pelo contrário, seu gesto é coerente com seu caráter digno e nobre, na medida em que diante daquele homem desiludido e impassível, seu adeus é antes, um gesto de fraternidade. É nesse clima que o conto de Vercors se encerra. Os franceses, apesar de comovidos com a partida do alemão, parecem retomar sua rotina:

⁷² En parlant il regardait ma nièce. Il ne la regardait pas comme un homme regarde une femme, mais comme il regarde une statue. Et en fait, c'était bien une statue. Une statue animée, mais une statue. (VERCORS, p. 35)

Ele tinha partido quando, no dia seguinte, desci para tomar minha xícara de leite matinal. Minha sobrinha prepara o café da manhã, como todos os dias. Ela me serviu em silêncio. Bebemos em silêncio. Do lado de fora, um pálido sol brilhava através da bruma. Pareceu-me que fazia muito frio. (VERCORS, p. 76)⁷³

Com esse *epílogo*, Vercors explora mais uma vez o poder sugestivo das palavras. Mesmo que a última cena de sua narrativa se desenrole em uma manhã fria de primavera, esta estação evoca a renovação da vida. No mais, a imagem poética de um sol tímido nascendo por traz da bruma porta antes, uma mensagem de esperança na medida em que pode ser vista como o vislumbamento de “uma luz no fim do túnel”, ou seja, de um futuro otimista para a Europa.

⁷³ “Il était parti quand, le lendemain, je descendis prendre ma tasse de lait matinale. Ma nièce avait préparé le déjeuner, comme chaque jour. Elle me servit en silence. Nous bûmes en silence. Dehors luisait au travers de la brume un pâle soleil. Il me sembla qu’il faisait très froid. (VERCORS, p.76).

4.2 O FILME DE JEAN-PIERRE MELVILLE : A FRANÇA RESISTENTE REPRESENTADA

Le Silence de la mer, de Jean-Pierre Melville, se aproxima bastante da estrutura geral da trama de Vercors. O cineasta mantém a narração em primeira pessoa utilizando o recurso da **voz off**, roda seu filme na casa que foi o cenário da narrativa vercoriana (a própria casa do escritor) e utiliza quase sempre o material verbal do conto (narração e monólogos de Werner). Isto se deve, sem dúvida ao contexto de produção de seu filme (relatado no capítulo 2), no que diz respeito tanto aos seus recursos esparsos, quanto à pressão sob a qual o cineasta trabalhou, em razão das condições que lhe foram impostas por Vercors para autorizar o lançamento do filme, conforme relatei.

No entanto, Melville produziu um filme bastante pessoal em que a Ocupação, e sobretudo, a Resistência, estão representadas de forma mais contundente do que no conto. As escolhas do cineasta são reveladoras tanto de seu engajamento pessoal, quanto do contexto histórico-político em que estava inserido. Uma vez a guerra terminada, pôde abordar estes temas mais abertamente, diferentemente de Vercors que produziu sua obra na clandestinidade, convivendo diariamente com a possibilidade de ser descoberto e preso pelos alemães.

Além disso, tendo sido ele próprio um resistente ativo, Melville dissipa a ambivalência que emana do texto vercoriano dando lugar à representação de uma resistência pacífica, mas ativa e determinada. Por outro lado, se a intenção de Vercors, em 1941, tinha sido a de conclamar os franceses a negarem a colaboração, Melville, em 1947, parece querer mostrar ao mundo que os franceses tinham resistido.

O cineasta faz isso desde a abertura, que pode ser vista como um tributo à resistência organizada, pois simula os resistentes em ação. A sequência (24” – 01’46”) se passa em uma ponte onde um homem se encontra de forma aparentemente casual. Um segundo homem (de chapéu) passa por ele e deixa de maneira fortuita uma mala aos seus pés. Este abre a mala e descobre, camuflados sob algumas peças de roupa, exemplares dos jornais *Libération* e *Combat*. Em seguida, tira de debaixo deles, um exemplar do livro de Vercors, *Le Silence de la mer*. Ele folheia o livro e sobre a primeira página vê-se a dedicatória a Saint-Paul-Roux. Em seguida, ainda sobre as

páginas do livro, são apresentados os caracteres com os nomes dos atores, diretores e produtores.

Com essa abertura o diretor coloca em cena tanto a resistência intelectual, representada pelos jornais clandestinos e pelo livro de Vercors, quanto os pequenos grupos que se encarregavam, dentre outras funções, da arriscada missão de distribuir essas publicações. Essas imagens constroem uma certa representação da França e dos franceses que dissipa todas as ambigüidades que o conto de Vercors pôde ter levantado. Assim, Melville se posiciona politicamente desde o prólogo do filme, anunciando a sua leitura do texto literário, e proclama para o mundo que os franceses, apesar de não terem travado batalhas sangrentas, se engajaram (ou resistiram ao invasor) de alguma forma, desde o início.

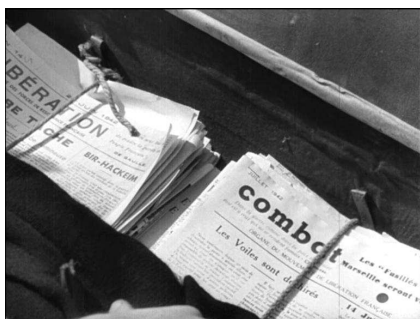
Figura 1: Abertura de Melville: a França resistente



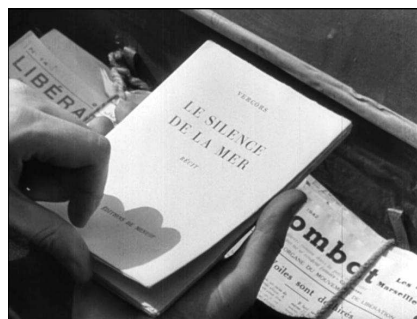
a) Homem deposita mala aos pés de um outro...



b) ... que abre a mala.



c) Debaixo de algumas roupas, os jornais clandestinos ...



d) ... e o livro de Vercors.

Após essa seqüência de abertura, vêm duas seqüências de **legenda**. A primeira delas contém o texto transcrito abaixo, que, acredito, situa imediatamente o expectador no espaço-tempo da Ocupação:

Este filme não tem a pretensão de trazer uma solução para o problema das relações entre a França e a Alemanha, problema que se apresentará enquanto os crimes da barbárie nazista, cometidos com a cumplicidade do povo alemão, permanecerem na memória dos homens. (MELVILLE : 01'48" – 2'02")⁷⁴

Com esse texto Melville esclarece que não tem intenção alguma de minimizar a gravidade das ações cometidas pela Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, fazendo ainda uma acusação direta ao povo alemão, no que diz respeito à sua corresponsabilidade pelos crimes cometidos pelos nazistas. Entretanto, observo, o cineasta não faz, em nenhum momento de seu filme, a mesma crítica em relação à colaboração do povo francês que, ao apoiar o Marechal Pétain, também fora cúmplice dos crimes cometidos pelo governo de Vichy, e por extensão, das atrocidades praticadas pelo III Reich. A representação que Melville constrói da França e dos franceses é, portanto, a de uma França corajosa e resistente movida pelos ideais de liberdade, justiça e dignidade humana, pois era nesse meio que ele vivera desde 1940 e era essa postura que ele queria mostrar ao mundo.

A segunda legenda, por sua vez, traz a data 1941, definindo objetivamente o contexto da narrativa, diferentemente do texto vercoriano. Só então se dá início à história, com a narração, em *voz off*, do personagem francês. O plano é uma tomada exterior, diante da casa. É primavera. O tio, de pé, contempla o horizonte com um ar grave enquanto a *voz off* traduz seus pensamentos:

Desse modo ele partira. Desse modo **ele** também se submetia, como os outros. Como todos os outros. Como todo esse povo infeliz. E tentei fixar na minha memória tudo o que se passara durante esses seis meses. Essas noites, essas

⁷⁴ « Ce film n'a pas la prétention d'apporter une solution au problème des relations entre la France et l'Allemagne, problème qui se posera aussi longtemps que les crimes de la Barbarie nazie, perpétrés avec la complicité du peuple allemand, resteront dans la mémoire des hommes ». (MELVILLE : 01'48" – 2'02")

palavras e essa revolta que mesmo aquele homem não teve a coragem de manter contra as ordens de seu senhor. (MELVILLE, 2'29" – 2'56")⁷⁵

Melville opta pela narração em *media res*, antecipando o desfecho da história. Apesar desse desfecho não ser novidade (em razão dos espectadores da época e mesmo boa parte dos espectadores atuais conhecerem o texto de partida), a estratégia permite continuar sua crítica à conivência do povo alemão para com o nazismo. O diretor chama a atenção para o fato de que Werner tivera escolha ao enquadrar uma encruzilhada (2'34") onde estão afixadas duas placas indicativas de sentido, escritas em alemão. A placa indicando a estrada à direita (LW Lazarett), orienta que nessa direção encontra-se um hospital, enquanto a placa indicando a estrada à esquerda (Orts Kommandantur) orienta a direção do prédio do comando militar alemão. Essas placas podem ser vistas como indicadoras das opções de Werner: escolher a via do nazismo ou tentar “se curar” deste mal. Um *travelling* à esquerda enquadra a direção da Kommandantur, simbolizando que o alemão escolhera o caminho do nazismo.

Um outro *travelling* desloca a câmera na direção da propriedade. Uma *fusão* substitui a paisagem primaveril por uma paisagem invernal. A *voz off* utiliza o material verbal do conto de Vercors, fazendo uma pequena alteração no tempo da narração, substituindo o pretérito perfeito do texto, pelo mais-que-perfeito : “Ele **fora** precedido por uma grande demonstração do aparato militar”.

4.2.1. A INVASÃO ALEMÃ

Pode-se dizer que o cineasta inovou usando de forma brilhante todos os recursos cinematográficos para traduzir sua leitura da fábula de Vercors. Os contrastes entre luz e sombra presentes no conto, por exemplo, foram recriados por Jean-Pierre Melville em

⁷⁵ « Ainsi il était parti. Ainsi il se soumettait, **lui** aussi. Comme les autres. Comme tous les autres. Comme tout ce malheureux peuple. Et j'ai tenté de fixer dans ma mémoire tout ce qui s'était passé durant ces six mois. Ces soirées, ces paroles et cette révolte que même cet homme-là n'avait pas eu le courage de maintenir contre les ordres de son maître ». (MELVILLE, 2'29" – 2'56").

seu filme (em preto e branco), estabelecendo um diálogo com a estética vercoriana. Eles podem ser percebidos tanto nas tomadas feitas em interiores – por exemplo, naquelas onde os perfis dos três personagens são apreendidos em um sábio contraluz, o que permite esconder-lhes os olhos –, quanto nas tomadas externas, conforme os fotogramas referentes à abertura do filme, expostos no item anterior.

Na sequência da chegada de Werner von Ebrennac (7 '27" – 11 '32"), o diretor explora, de forma magistral, os recursos do trabalho de iluminação e de som (principalmente música e ruídos). Esta sequência do filme ilustra os significados que esses elementos da linguagem cinematográfica podem construir. O plano compreende a sala de estar onde o tio e a sobrinha se encontram. A chegada do alemão é anunciada pelo latido de um cachorro, seguido de passos do lado de fora da casa e de uma rápida batida à porta. A sobrinha termina de servir o café de seu tio e levanta-se para abri-la.

A música filarmônica que acompanha a cena cria uma enorme expectativa enfatizando a intensidade dramática da situação, pois vai-se intensificando até que chega ao ápice no momento em que a porta se abre e vê-se a imagem fantasmagórica – provocada pela iluminação intensa – do oficial que diz: "*S'il vous plaît*". O alemão faz um cumprimento discreto ao dono da casa, retira a capa, faz continência e entra.

É importante considerar que a aparência fantasmagoria de Werner pode ser vista como a tradução de Melville no que diz respeito ao "acordo tácito" firmado entre o narrador e sua sobrinha que decidiram fazer de conta que o oficial não existia, "como se ele fosse um fantasma". O cineasta usa bastante esse recurso ao longo do filme enquadrando, por vezes, somente a silhueta do personagem mediante a sombra que a intensidade da iluminação cria na parede. Enfim, a música dramática, a iluminação drástica, a visão do uniforme alemão e a fisionomia sisuda dos franceses colaboram para que a cena possa ser vista como uma representação efetiva da invasão alemã, em razão da agressividade que esses elementos criam.

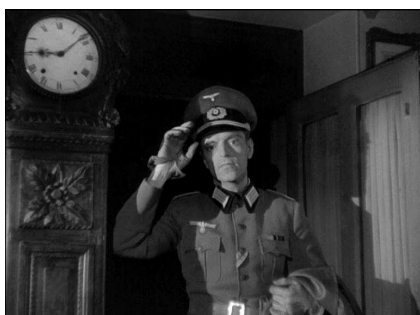
Figura 2: Invasão alegórica do território francês



a) A sobrinha abre a porta para Werner.



b) O rosto do oficial é destacado pela iluminação.



c) Werner faz continência ...



d) ... e entra.

É interessante observar que o diretor criou em sua trama um personagem cuja função é indicar, apontar para a chegada de estranhos à propriedade dos franceses. Trata-se de um cachorro, cujo latido anuncia tanto a presença dos soldados alemães quando estes vêm requisitar a casa no início da narrativa, bem como a chegada de Werner. Dessa forma, os donos da casa nunca são surpreendidos, tendo tempo de se prepararem para o encontro indesejado com os alemães. Isto significa dizer que o comportamento dos franceses é sempre calculado, previsto, estudado, e nunca espontâneo ou absolutamente sincero. No conto de Vercors é o barulho dos saltos das botas de Werner sobre o piso que previne os franceses de sua presença.

Outro elemento interessante que diz respeito ao trabalho com o material sonoro é um objeto que faz parte do cenário: um relógio de coluna situado ao lado da porta da sala (ver figuras 2c e 2d). Quando esta se abre, a música cessa e o tique-taque do relógio

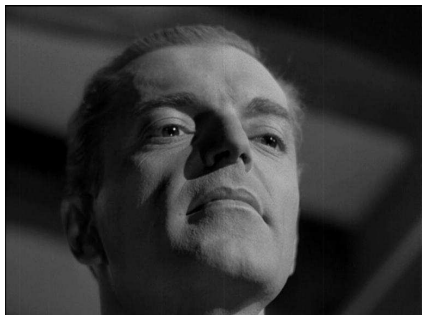
ressoa em meio a um silêncio aterrador. Esse som intensifica a situação embaraçosa em que os personagens se encontram, materializando a angústia, o mal-estar e o constrangimento causados por esse silêncio. Por outro lado, o relógio também marca a passagem do tempo, prolongando, eternizando os minutos e deixando a situação ainda mais tensa. São dois minutos angustiantes (8'6" – 10'5"), sufocantes, marcados pela imobilidade e silêncio dos franceses e pelo conseqüente embaraço do alemão, que fica perdido sem saber como reagir.

Em relação aos ângulos e posicionamentos de câmera, pode-se dizer que eles traduzem a relação antagônica entre os personagens. Situada à altura dos olhos do narrador, que se encontra sentado, a câmera enquadra, com frequência, o alemão em *contre-plongée*, em alusão à sua posição de superioridade. Os *primeiros-planos* em Werner são abundantes, permitindo que seus olhos e expressões faciais revelem o embaraço do oficial face ao silêncio dos franceses.

Os enquadramentos contribuem para a composição do clima opressor que emerge da situação. Em diversos planos, percebe-se o teto da sala de estar, o que evoca o estado de espírito dos personagens. Estes encontram-se como que oprimidos entre o chão e o teto, refletindo seus estados interiores, acentuando a sensação de sufoco, de aprisionamento. Este recurso foi bastante utilizado por Orson Welles em *Cidadão Kane*, ícone do cinema dos anos 40, filme que Melville vira dezenas de vezes e no qual se inspirou em vários momentos de seu *Le Silence de la mer*. Como Welles, Melville utiliza bastante a câmera fixa, explora a profundidade de campo e escolhe enquadramentos inusitados, de modo que a objetiva abrange todo o campo visual que compõe o campo dramático. Melville posiciona até mesmo a câmera no chão, como é recorrente em *Cidadão Kane*.⁷⁶

⁷⁶ Em entrevista concedida a Ruy Nogueira, o cineasta exprime sua admiração por Orson Welles e conta, em detalhes, como filmou a cena referente ao dia seguinte à chegada de Werner, quando os franceses tomam seu café da manhã na cozinha (tem-se em primeiro plano panelas sobre o fogão, em segundo plano, os franceses à mesa, e, ao fundo, o alemão que lhes fala). Melville afirma claramente que foi assistindo *Cidadão Kane* “um número incalculável de vezes” que chegou à conclusão de como Welles conseguia realizar essas tomadas. (NOGUEIRA, 1996)

Figura 3: Ângulos e enquadramentos: inspiração em *Cidadão Kaine*



a) A contre-plongée evoca a superioridade de Werner.



b) Os franceses, em plongée, estão oprimidos.



c) Os enquadramentos incluem o teto criando um clima de aprisionamento.



d) A câmera se situa em locais inusitados ...



e) ... como no interior da lareira.



f) Melville explora a profundidade de campo inspirado em Welles.

4.2.2. O TIO E A SOBRINHA: REPRESENTAÇÕES DE UMA NAÇÃO QUE NÃO SE DOBRA DIANTE DO INVASOR

O filme de Jean-Pierre Melville representa um marco por ter colocado em cena pela primeira vez na cinematografia da resistência uma personagem feminina como protagonista. A importância da sobrinha para o desenrolar da trama, é, aliás, mais evidente que no conto de Vercors, na medida em que a personagem tem um papel mais ativo (e altivo), pois sua postura é ainda mais inflexível que aquela da personagem literária. O cineasta explora sua imobilidade de maneira tão exacerbada que não se pode deixar de interpretá-la, mais claramente que em Vercors, como símbolo da retidão da nação francesa.

Para compor esse perfil inflexível da sobrinha e dissipar de uma vez por todas a possibilidade desta aceitar o amor do oficial alemão, Melville criou, um episódio que não existe na trama de Vercors. Trata-se de uma ocasião em que Werner e a garota se encontram, fora do ambiente *huis clos* da casa dos franceses.

No **plano-seqüência** (25'35" – 26'40"), o tio e sua sobrinha passeiam com o cão sobre a neve. O francês, decide voltar para casa para se aquecer, enquanto a garota continua o passeio. Ela caminha por uma estrada estreita, ladeada por uma cerca de arame e por um longo muro, de modo que a jovem não tem outra opção senão seguir em frente cruzando inevitavelmente com Werner. Ao cruzar com a garota, o oficial leva a mão direita à cabeça, em uma saudação militar, mas ela não responde ao cumprimento, desviando o olhar em silêncio. Os personagens continuam andando, em direções opostas, seguindo cada um o seu caminho.

Com esse episódio, Melville cria uma oportunidade para que os personagens pudessem se encontrar a sós. O diretor usa um campo/contracampo em que os planos em Werner são feitos mediante um *travelling*, de forma que enquanto caminha, a câmera também se desloca em direção à sobrinha. Já os planos que contemplam a jovem são fixos. A escolha desses planos distintos causa um efeito quase imperceptível, em virtude da velocidade da cena, que se desenrola em alguns segundos apenas. Entretanto, conforme revelou Melville (NOGUEIRA, 1996), o *travelling* representa um movimento de Werner no sentido de aproveitar a ocasião para falar-lhe, tomando uma iniciativa que

não seria possível na presença do tio da jovem. O plano fixo na sobrinha, ao contrário, evoca sua imobilidade, isto é, sugere que ela não fará nenhum movimento nessa direção.

Figura 4: O encontro entre Werner e a sobrinha



a) O tio volta para casa enquanto ...



b) ... a sobrinha continua o passeio.



c) Ela avista o oficial ...



d) ... que vem da direção oposta.



e) Werner a cumprimenta.



f) A jovem o ignora.



g) Eles se cruzam ...



e) ... e continuam seus caminhos.

A garota poderia aproveitar esse momento de privacidade, longe do tio, para exprimir algum tipo de afeto ou aprovação a Werner. Todavia, permanece inflexível, reafirmando sua escolha de ignorar o alemão, o que deixa claro que se tratava de uma opção sua e que não sofria nenhum tipo de pressão de seu tio. O final da seqüência pode ser visto como uma ilustração do quão eram opostos os caminhos que o alemão e a francesa seguiam, evidenciando que suas identidades nacionais se sobrepunham às suas identidades pessoais, do que resulta a total impossibilidade de um relacionamento amoroso entre eles.

No que diz respeito às qualidades de estátua que a personagem apresenta, tal como observei na análise do conto, estas são multiplicadas pela imagem, por meio da iluminação, dos enquadramentos e do silêncio que reina no filme. A personagem é quase sempre filmada de perfil, em *plano americano*. Mesmo quando é tomada em *plano médio* (com exceção do episódio em que leva o cachorro para passear e cruza com Werner), há sempre uma parte de seu corpo que fica oculta, seja por um móvel, seja pela penumbra. Seus olhos nunca contemplam o oficial, nem a câmera, estão sempre fitando o infinito. Dessa maneira, Melville traduz a desumanização que caracteriza a personagem do texto literário, que só revela (ainda que de forma parcial) seus sentimentos no desfecho da trama, no encontro final dos personagens.

Quanto ao tio, é importante observar que a tradução melvillianiana deste personagem é bastante singular. No texto literário, o tio vive um conflito entre seus sentimentos civis e suas convicções humanistas face ao silêncio que ele e sua sobrinha impõem a Werner. À medida que ele discerne a boa-fé do alemão, seu conflito interior aumenta. Quando se sente tocado por um sentimento fraterno em relação ao oficial, sua sobrinha o faz compreender, mediante gestos que exprimem seu desacordo, que se

tratava, acima de tudo, do invasor, de forma que eles deveriam continuar resistindo às investidas do alemão.

Apesar de ter optado pela narração em *voz off*, utilizando quase integralmente o material verbal do conto, no filme de Melville o tio se difere do personagem de Vercors. Sua postura é muito mais firme e seu semblante é tão severo quanto o de sua sobrinha. Ele não demonstra nenhuma empatia pelo oficial, ao contrário do personagem vercoriano cuja empatia por Werner é incontestável.

Assim, o comportamento dos personagens melvillianos dissipa as dúvidas que foram levantadas pelo texto de Vercors, reafirmando o real sentido do silêncio imposto a Werner, isto é, que estes não compactuariam com nenhuma forma de colaboração, e que esse comportamento simbolizava sua resistência aos alemães. Isto pode ainda ser percebido, mediante o exame de um elemento bastante significativo do cenário: a chaminé. Uma vez que a história se passa no inverno, a lareira fica acesa durante quase toda a narrativa. Pode-se até mesmo dizer que ela determina o curso da ação, pois fora, desde o começo uma desculpa conveniente para a permanência de Werner na sala de estar, de modo que o alemão só se aproximara dos franceses porque tinha o pretexto de se aquecer, já que seu quarto não dispõe de calefação.

Entretanto, Melville intensifica o valor simbólico do fogo mediante a recorrente imagem das chamas da chaminé. O diretor as enquadra em primeiro plano inúmeras vezes, utilizando-as com frequência como desfecho de determinadas cenas. O sentido metafórico do fogo, que no texto de Vercors é antes, associado à luz, e por extensão, à cultura francesa é então ampliado pelo cineasta, a ponto de poder-se inferir que elas aludem, com mais propriedade que no conto, ao apelo do General Charles de Gaulle (“O que quer que aconteça, a chama da resistência francesa não deve apagar-se e não se apagará”). Desse modo, o tio e a sobrinha podem ser vistos como os guardiões da chama da resistência, uma vez que suas poltronas estão ladeando a chaminé (como ilustra a figura 5 h, na página anterior) protegendo-as das investidas de Werner.

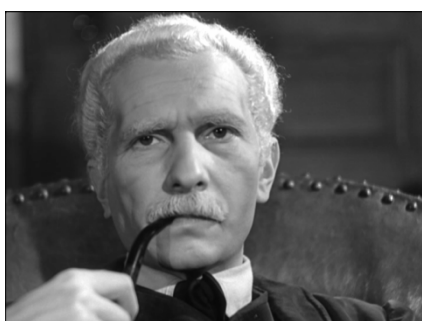
Figura 5: Severos e inflexíveis diante do invasor



a) A postura dos franceses ...



b) ... é sempre ereta e rígida.



c) O rosto do tio é sempre severo e ...



d) não demonstra empatia por Werner.



e) A sobrinha quase sempre é filmada de perfil.



f) Os enquadramentos acentuam o caráter desumano da personagem ...



g) ... identificando-a a uma estátua.



h) O tio e a sobrinha são os guardiões da chama da Resistência.

Esta postura engajada dos personagens franceses é mais uma vez reafirmada no final do filme, mediante um episódio em que o tio tenta suscitar no alemão a vontade de também se opor ao regime nazista. Werner revelara, na véspera, ter finalmente compreendido que a Ocupação não representava o casamento entre França e Alemanha, mas na verdade, mais um degrau em direção à concretização do projeto político do nazismo, cuja intenção era destruir o espírito e a cultura francesa para subjugar-la.

O referido episódio (77'44" – 81'09") acontece no dia da partida do oficial. Um plano no quarto de Werner enquadra um relógio de cabeceira que marca 5:15. O oficial está terminando de se vestir quando batem à porta. Werner se dirige para abri-la com um ar esperançoso e sorridente, deixando transparecer, por um segundo que pensa tratar-se da garota. No entanto, é um soldado que veio pegar sua bagagem. O oficial desce e percorre com um olhar saudosos a sala na qual estivera quotidianamente nos últimos seis meses. Ele percebe um livro sobre o órgão. Trata-se de um livro de Anatole France, dentro do qual se encontra um recorte de jornal contendo uma citação desse autor que diz: “É nobre que um soldado desobedeça a ordens criminosas”⁷⁷. O oficial percebe então, a presença do tio. Os dois homens trocam um longo olhar em silêncio, mas são interrompidos pelo soldado que vem avisar ao alemão que já está tudo pronto para a partida. Werner hesita um segundo mas segue o soldado, resignado. A sequência é encerrada com um plano do tio, que deixa os braços caírem ao longo do corpo e baixa a cabeça em um sinal de lamento pela escolha de Werner.

⁷⁷ Romancista e poeta, Anatole France (1844-1924) escrevia também artigos para vários jornais. A referida citação (“Il est beau qu'un soldat désobéisse à des ordres criminels”) foi publicada no jornal *L'Humanité*, ilustrando o caso de dois marinheiros que iniciaram um motim no Mar do Norte, desobedecendo ordens de seu Comandante de bombardear as armadas russas. Esse periódico, fundado em 1904, por Jean Jaurès é um jornal comunista. Por isso foi fechado durante a Ocupação pelo governo de Vichy, tendo continuado suas atividades clandestinamente, até a Liberação.

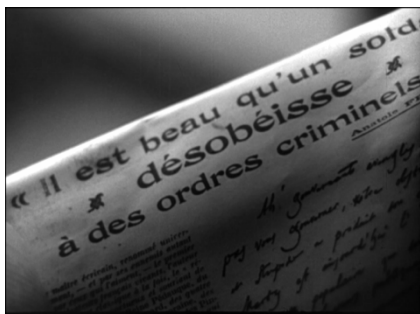
Figura 6: O tio: incitação à revolta



a) Werner encontra o livro..



b) de Anatole France deixado pelo tio.



c) Uma citação o instiga a rebelar-se.



d) O alemão avista o francês que ...



e) ... espera uma reação de Werner.



f) O soldado vem chamar o oficial.



g) Werner vai embora resignado.



h) O tio lamenta sua decisão.

Esse episódio é uma criação de Melville. No conto de Vercors, quando o tio desce “para beber sua taça de leite matinal” Werner von Ebrennac já tinha partido, de modo que eles não mais se encontram. Entretanto, o diretor, diferentemente de Vercors, cria uma situação em que os dois personagens têm uma última oportunidade de exprimir suas convicções. Assim, por meio da citação de Anatole France, o tio envia um recado silencioso ao alemão, com o intuito de incitá-lo a desistir de seu projeto suicida e a rebelar-se contra seus superiores, cujas atrocidades que cometem contra os judeus Werner já estava à par. Por outro lado, Melville concede ao personagem alemão um momento de reflexão, uma chance de escolher continuar sendo cúmplice desses crimes ou insurgir-se contra eles.

Dessa maneira, o cineasta confere ao seu filme um sentido cíclico na medida em que esse episódio remete ao prólogo do filme, no que diz respeito tanto ao texto em que o diretor aponta a barbárie nazista e a cumplicidade do povo alemão, quanto à cena da encruzilhada, que sugere as opções de escolha de Werner von Ebrennac. Ou seja, o diretor insiste na idéia de que os alemães não deveriam ter aceitado jamais os atos criminosos do III Reich, tendo podido optar por uma postura de resistência, a exemplo dos franceses.

4.2.3. O DESENCANTO DE WERNER

A tomada de consciência de Werner em relação ao nazismo se dá durante uma viagem de folga à Paris. Isolado em uma pequena cidade, Werner parece não enxergar o real projeto do nacional socialismo alemão. No texto de Vercors, essa viagem não é relatada em detalhes, como Melville o fez. No conto, é durante o encontro final entre os personagens, que Werner conta aos franceses que estivera com seus compatriotas na capital francesa e que estes lhe explicaram que com a Ocupação, a Alemanha intentava “destruir o espírito da França”. Queimando clássicos da literatura francesa e proibindo sua distribuição nos países ocupados, os alemães pretendiam que a Europa fosse “curada dessa peste”, para que não fosse mais “iluminada por essa luz”. No entanto, na tradução de Melville a estada de Werner em Paris, bem como todos os fatos que

contribuem para sua progressiva conscientização do quão absurda tinha sido sua ingenuidade, são narrados minuciosamente por meio de várias seqüências inexistentes no texto de Vercors.

A primeira dessas seqüências (49'25'') diz respeito à partida de Werner para Paris. Em uma manhã clara e ensolarada, um soldado acompanha o oficial até a estação. Ele está contente e ansioso e não percebe os cartazes afixados pelo comando militar alemão na parede, bem atrás dele. O plano seguinte já o mostra em Paris, diante do Arco do Triunfo. Em seguida, vê-se Werner fazendo um tour de charrete pela capital. O oficial visita monumentos célebres e bastante significativos para o povo francês (o Arco do Carrossel, erigido em homenagem às vitórias napoleônicas; a estátua de Joana D'Arc e a Catedral de Notre Dame). Ele está extremamente satisfeito, pois essa viagem representa a realização de um sonho muito tempo adiado.

Por meio de muitos planos fechados, como exemplificam as figuras 7b e 7d, Melville mostra como a perspectiva de Werner é restrita. Este, só consegue enxergar aquilo que lhe interessa, isto é, os monumentos seculares que representam a história e a alma do povo e da cultura francesa, que lhe são tão caros. Depois desse passeio, Werner vai ao prédio da Kommandantur em Paris, onde encontra seus compatriotas, dentre os quais seu irmão, militar como ele.

Figura 7: Visão seletiva: Paris e seus monumentos



a) Werner ignora o cartaz afixado pelo comando militar alemão.



b) Os planos parecem evocar ...



c) ... a visão estreita do alemão ...



d) ... que só enxerga as belezas naturais e arquitetônicas de Paris.



d) Após o tour de charrete, vai ao Centro do Comando Militar Alemão.



e) Werner encontra seu irmão.

No escritório de seu irmão, na *Kommandantur*, Werner toma consciência do extermínio dos judeus. A sequência (62'06" – 63'38") abre com um plano no interior do escritório, que enquadra à esquerda, através da janela, o Ópera de Paris. À direita, completando o quadro, está Werner, sentado à mesa de seu irmão. Ao fundo, a bandeira nazista cobre a parede do escritório. Um *travelling* à direita enquadra os irmãos. Eles estão no meio de uma conversa casual e riem. Sobre a mesa está uma fotografia de Adolphe Hitler.

Werner interroga seu irmão a respeito de Treblinka. Este, lhe responde de forma evasiva, tentando esquivar-se do assunto. Werner pega então um relatório sobre a mesa, que ele abre e lê. Durante essa leitura, a câmera vai-se aproximando da mesa até enquadrar, em primeiro plano, a fotografia de Hitler. Ao final da leitura, a câmera vai retomando o enquadramento inicial. Seu irmão tenta mudar a direção da conversa mas Werner continua querendo esclarecimentos acerca de Treblinka, que ele finalmente compreende se tratar de um campo de extermínio de judeus. O oficial não faz nenhum comentário ou crítica a este procedimento abominável, mas continua encarando seu

irmão em silêncio, como se buscasse compreender as razões para tal atrocidade. A sequência se encerra quando Werner baixa os olhos com uma expressão triste.

Werner – Treblinka?

Irmão – Sim, o que é que tem ... ?

Werner – O que significa Treblinka ?

Irmão – Nada. Nada mais.

Werner – Como assim, nada mais ?

Irmão – Não. Deixa pra lá. Isso não é para pessoas fracas.

Werner – (Lendo um relatório que se achava sobre a mesa) “A execução em massa ocorre em câmaras construídas para este fim, com monóxido de carbono, em fornos crematórios. A cifra de produtividade atinge atualmente 500 pessoas por dia, mas melhorias estão sendo feitas para que, em menos de dois meses, esta cifra seja aumentada para 2000 pessoas ao dia. Treblinka, 21 de março de 1941”.

Irmão – O começo da primavera.

Werner – O começo da primavera... Então, essa câmara de gás está em uso atualmente?

Irmão – Não, Treblinka já serviu a seu propósito. Pronto, acabou. Não sobrou mesmo ninguém mais para executar.⁷⁸

Esse episódio também é uma criação de Melville. No conto, a destruição que a Alemanha provoca, causando a desilusão de Werner, é de natureza cultural e política, de forma que o escritor não toca na questão dos campos de extermínio. Isto pode ser explicado a partir das razões pelas quais Vercors decidiu escrever *Le Silence de la mer*, isto é, prevenir, principalmente os escritores que continuavam escrevendo para revistas colaboracionistas, que por trás dos galanteios que lhes dirigiam, os alemães, estavam destruindo tanto a sua liberdade pessoal, quanto a literatura francesa, de um modo geral.

Por outro lado, quando o conto fora escrito, em 1941, Vercors desconhecia a existência desses campos da morte. Melville, ao contrário, produziu seu filme em 1947,

⁷⁸ Treblinka?/ Jawohl, na und? /Was bedeutet Treblinka?/ Nichts. Gar nichts mehr./ Wieso nichts mehr? / Nein. Lass das liegen. Das ist nicht für schwache Gemüter. / “Die Massenhinrichtung nimmt in ein gezielten konstruierten Gaskammern, Monoxide Gas, und in Kremationsöfen statt. Die Leistungsziffer beträgt augenblicklich 500 Personen täglich Doch sind Verbesserungsarbeiten in Gang So dass in weniger als zwei Monaten diese Ziffer auf 2000 Personen täglich gesteigert werden kann. Treblinka, den 21. März, 1941.” / Frühlingsanfang! / Frühlingsanfang... Diese Gaskammer, also, ist augenblicklich in Betrieb. / Nein, Treblinka hat schon ausgedient.(Es) ist fertig, erledigt. Es bleibt doch niemand mehr zu hinrichten üblich. (MELVILLE, 62’06” – 63’38”)

um ano após o término do Processo de Nuremberg. Esse processo levou a julgamento, diante de uma corte militar internacional, 24 membros do partido nazista e oito organizações da Alemanha hitlerista, acusados de complô, crime contra a paz, crimes de guerra e de conspiração contra a humanidade. Tendo se estendido de 20 de novembro de 1945 a 1º de outubro de 1946, o processo revelou tanto a existência dos campos de extermínio quanto as outras atrocidades que os alemães cometeram, como por exemplo, as experiências a que os judeus serviram como cobaias.

Desse modo, quando Melville filmou seu *Le Silence de la mer*, todo o horror já tinha sido divulgado, e o cineasta pôde abordar essa questão. É, no entanto, importante ressaltar que esta escolha do cineasta revela mais uma vez seu posicionamento político em relação à cumplicidade dos alemães para com o nazismo. Melville continua pontuando em seu filme que os alemães (ou pelo menos boa parte dos militares) sabiam do extermínio dos judeus mas permaneciam calados, fato absolutamente inadmissível.

Outro aspecto importante a ser observado é que o diálogo entre Werner e seu irmão (um dos três únicos do filme) é feito em alemão, como nas duas outras ocasiões (aos 41'56", em um flashback, Werner relata ao tio e à sobrinha uma conversa que teve com uma antiga namorada na Alemanha; enquanto aos 67'21", o oficial discute com seu irmão e outros alemães sobre questões relativas à Ocupação). Essa opção do cineasta pelo idioma alemão, além de conferir às cenas um maior realismo, lhes acentua a carga dramática, salientando a questão da identidade nacional alemã, uma vez que os idiomas, como ressaltam Shoat e Stam (2006), se configuram “como símbolos importantes da identidade coletiva” e marcam as diferenças nacionais. O efeito dessas cenas sobre o espectador é a de uma lembrança constante de que apesar de toda a simpatia que tem pela França, Werner é um cidadão alemão e que portanto, mais cedo ou mais tarde fará sua escolha pela nação.

Depois da conversa sobre Treblinka, Werner passa a enxergar coisas que ele via, mas ignorava. Quando sai novamente às ruas (63'44") começa a observar a presença alemã a partir de uma perspectiva diferente. Se antes, a ocupação alemã lhe parecia uma coisa natural, a ponto de nem mesmo percebê-la, agora Werner compreendia seu significado. Assim, as imagens das placas indicadoras de direção, escritas em alemão, dos soldados alemães passeando pela cidade, dos blindados, dos caminhões carregados de militares e das bandeiras nazistas flamulando sobre os prédios, por exemplo, constroem um significado que o oficial antes desconhecia, na medida em que representam que

Paris, e por extensão, a França, não pertencia mais aos franceses. A bandeira nazista está hasteada até mesmo sobre o prédio da Câmara dos Deputados, instituição que representa a vontade do povo e a soberania da nação.

Figura 8: O verdadeiro sentido da Ocupação



a) Bandeira nazista sobre o prédio da Câmara dos Deputados.



b) Galerias inteiras proibidas aos civis.



c) Blindado estacionado tendo ao fundo a Torre Eiffel .



d) Soldados armados passeiam pelas ruas.

Quando Werner retorna à cidadezinha de seus anfitriões (69'46"), continua percebendo coisas que até então ignorara. Na estação, pára e lê, perplexo, o cartaz afixado à parede que já estava lá no dia de sua partida mas que ele não percebera. Trata-se de um aviso bilíngüe no qual está escrito: “Em 16 de setembro de 1941, um covarde assassinato foi novamente cometido contra a pessoa de um soldado alemão. Como

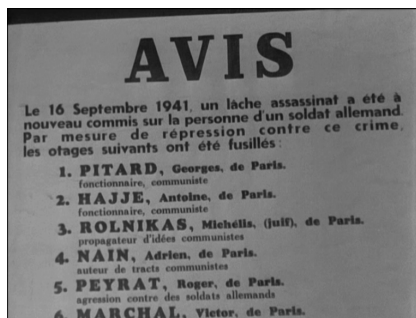
medida de repressão contra esse crime, os seguintes prisioneiros foram fuzilados ...”⁷⁹ Após uma lista onde estão enumerados os nomes de 16 franceses, com suas cidades de origem e o delito que cometeram, uma observação chama atenção para o fato de que no caso de recidiva, um número muito maior de prisioneiros será fuzilado. Ao ler o cartaz Werner fica chocado e segue seu caminho cabisbaixo.

A caminho de casa, o oficial vai compreendendo cada vez mais que a presença alemã é um afronto aos franceses. Ao atravessar uma pequena ponte (70’41”), três senhores de meia-idade (típicos habitantes dos vilarejos franceses, vestidos com coletes e boinas), conversam indiferentes ao alemão que se aproxima. Quando Werner está bem próximo deles, os três desviam o olhar fingindo não vê-lo, de forma que não lhe dão passagem. O oficial, visivelmente entristecido com essa atitude, desvia dos homens e continua seu caminho. Mais à frente, Werner pára em um bistrô com o pretexto de comprar uma caixa de fósforos. A cena só dura alguns segundos. O alemão é atendido pela senhora que está no balcão com o mesmo tratamento frio e quase hostil dos homens sobre a ponte. Os clientes que estão de pé, ao lado do balcão, nem sequer olham para ele, como se não existisse. Quando Werner está de saída, percebe um pequeno cartaz com a legenda: “Acesso proibido a judeus”. O oficial sai então do bistrô triste e cabisbaixo.

Figura 9: Retorno ao vilarejo



a) Na estação Werner lê o cartaz ...



b) ... que antes ignorara.

⁷⁹ “Le 16 septembre 1941, un lâche assassinat a été à nouveau commis sur la personne d’un soldat allemand. Par mesure de répression contre ce crime, les otages suivants ont été fusillés ; »



c) Werner atravessa uma ponte.



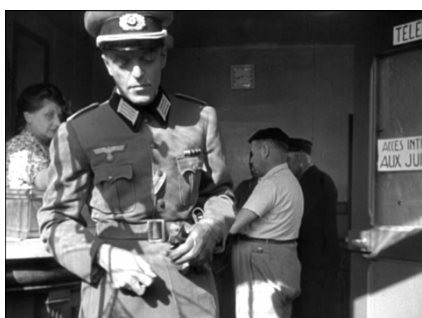
d) Habitantes do vilarejo fingem não avistá-lo.



e) Sem passagem, o alemão desvia dos homens.



f) Clientes e dona do bistrô ignoram o oficial.



g) Werner sai pesaroso do bistrô.



e) Desiludido, Werner partirá para o Leste.

No plano seguinte, a narrativa retoma seu curso, mostrando o oficial, que na sala de estar dos franceses acabara de contar-lhes todos esses acontecimentos. É nesse momento que Werner lhes informará de sua partida para a frente de combate no Leste. Apesar de tudo aquilo que vira e ouvira, o oficial prefere partir para o combate a rebelar-se contra o nazismo, provando que não é nada mais do que um homem manipulado pela guerra e pelo nazismo.

4.3. A TRADUÇÃO DE PIERRE BOUTRON: REPRESENTAÇÃO DA OCUPAÇÃO E DA RESISTÊNCIA NO ÂMBITO DA VIDA PRIVADA

O filme de Pierre Boutron tem como textos de partida dois contos de Vercors, *Le Silence de la mer* e *Ce Jour-là*, ampliando o contexto da narrativa. Além da trama principal, a história de Werner e da família francesa (Jeanne e seu avô), foram criadas várias subtramas com núcleos distintos de personagens. Esses núcleos trazem uma riqueza maior de dados à reconstituição da Ocupação e da Resistência, retratando questões como o drama de uma família judia que desaparece da cidade durante a noite, a expectativa de uma mulher que aguarda o retorno do marido, prisioneiro de guerra, a prisão de um casal (vizinhos de Jeanne) que pertencem a uma organização resistente, e, por fim, o mito instaurado em torno do Marechal Pétain.

Pode-se dizer que a historiografia e a cinematografia da Ocupação e da Resistência forneceram à roteirista e ao cineasta informações valiosas que foram intertextualizadas por eles, promovendo uma reconstituição histórica cuidadosa e bastante realista, para a qual contribuiu ainda a escolha de um figurino primoroso. Entretanto, a trama de Boutron, como disse anteriormente, não tem o tom panfletário que aquele do filme de Melville. Aborda os temas supracitados, mas muda o ponto de vista a partir do qual a história é contada dando ênfase à personagem Jeanne, que desabrocha para a vida, tanto como mulher (a partir do sentimento amoroso que nasce entre o alemão e ela) quanto como cidadã consciente e politicamente ativa (na medida em que trilhará o caminho da resistência).

De acordo com o que foi afirmado no final do capítulo 2, Pierre Boutron decidira refilmar *Le Silence de la mer* para dar voz à personagem feminina do conto de Vercors. Uma vez que tanto na obra vercoriana quanto na adaptação de Melville, a sobrinha está encerrada em um mutismo irremediável, a leitura de Pierre Boutron oferece à personagem a possibilidade de se exprimir. Ademais, como concluí nas análises do conto de Vercors e do filme de Jean-Pierre Melville que antecede esse subitem, a existência da sobrinha está atrelada àquela da pátria francesa, de forma que sua identidade está calcada sobre os valores da nação, e seu comportamento, ditado por

ideais coletivos. A tradução de Pierre Boutron, ao contrário, dá à personagem o direito de existir como sujeito individual, cuja identidade e noção de responsabilidade vão-se redefinindo ao longo da narrativa.

Por outro lado, o contexto sócio-político em que *Le Silence de la mer* (2004), de Pierre Boutron foi produzido não era mais aquele da época em que o conto de Vercors foi escrito (1941) ou em que o filme de Melville foi realizado (1947). Ou seja, seu contexto é aquele do mundo globalizado em que os distanciamentos espaço-temporais estão se comprimindo, formando uma espécie de “aldeia global” que assiste a uma desintegração das identidades nacionais e ao nascimento de um universalismo sem fronteiras. Desse modo, marcar os antagonismos entre França e Alemanha não seria interesse do cineasta.

Note-se ainda, como observado no capítulo 2, sobre o panorama evolutivo das representações envolvendo o período da Ocupação pelo cinema francês, que os cineastas têm assumido uma postura menos acusadora em relação aos temas Ocupação e Resistência. Isto significa dizer que Pierre Boutron parece dividir o ônus pelos erros e omissões cometidos neste período não somente entre Alemanha e França enquanto estados, mas também entre os indivíduos. Por outro lado, diferentemente de Jean-Pierre Melville, que aponta em seu filme somente a responsabilidade do povo alemão, Pierre Boutron enfoca em sua trama, sobretudo, as atitudes e omissões da França e dos franceses.

Os temas – colaboração, deportação, resistência – se distanciam da esfera política para mostrar como estes afetam a vida dos sujeitos, a partir do plano familiar. Seus personagens não representam os antagonismos entre as duas nações, mas apresentam-se como seres humanos cujos destinos são violentamente devastados pela guerra, mas que apesar disso eram responsáveis pelas escolhas que faziam, as quais tinham implicações políticas.

Como assinalado anteriormente, há uma transformação no que concerne ao laço familiar que une os protagonistas franceses. Estes não são tio e sobrinha como nas duas obras precedentes, mas avô e neta. Assim, André Larosière vive com sua neta Jeanne, solteira, órfã de pai e mãe. O que é bastante significativo nessa mudança é o fato de os personagens do filme de Pierre Boutron terem nomes. Desse modo, os personagens franceses, que nas obras de Vercors e de Melville não têm nomes próprios, representando a coletividade do povo francês, assumem uma identidade individual. É a

história dessas pessoas como indivíduos, bem como a dos outros personagens do filme que é retratada.

Uma outra transformação importante na trama é a mudança do ponto de vista. No texto de Vercors, bem como na adaptação de Melville, a narração, é feita em primeira pessoa, pelo tio. Na tradução de Boutron, o narrador é a câmera, que acompanha Jeanne o tempo todo, de modo que pode-se dizer que a garota assume as rédeas da narrativa, na medida em que a câmera só transita pelos lugares aonde Jeanne vai ou está. A imobilidade da personagem literária, recriada na primeira adaptação do conto, toma uma forma exatamente oposta no filme de Pierre Boutron. Jeanne se movimenta, transita, age e interage com seu meio, constituindo o elo que une os diversos núcleos de personagens da trama e que possibilita o diálogo entre os dois contos de Vercors.

4.3.1. REPRESENTAÇÃO DA FRANÇA DOMINADA : OMISSÃO E RESPONSABILIDADE DO POVO FRANCÊS

Relativamente ao contexto espaço-temporal da trama, este é contemplado desde o prólogo do filme, como na adaptação de Melville. Porém, em *Le Silence de la mer* de Pierre Boutron, a Ocupação é retratada sob a ótica da vida quotidiana. Os personagens são apreendidos no âmbito de sua vida privada, porém inseridos em uma coletividade que sofre com a rotina da Ocupação. Muitos destes, não compreendem a Ocupação em sua esfera política mas a partir das implicações que atingem suas vidas quotidianas.

O filme abre com uma tomada feita através de uma janela. A câmera, situada no interior de uma sala, mostra Jeanne, ao lado de seu aluno François, que faz exercícios ao piano. Através da janela, vê-se estacionar um jipe do exército alemão de dentro do qual saem dois oficiais. Neste momento, aparece a legenda: *Novembro, 1941*. Os oficiais alemães entram, fazem uma reverência militar e sobem para os cômodos superiores. Jeanne ignora o cumprimento dos alemães e vira o rosto em silêncio. O valor simbólico do silêncio enquanto forma de protesto e indignação, ou seja, como uma representação simbólica de resistência é também apresentado já no início do filme.

Figura 10 : O silêncio como protesto



a) O contexto temporal é evidenciado.



b) Jeanne percebe a chegada dos alemães.



c) A jovem vira o rosto em silêncio ...



d) ... ignorando a saudação do oficial.

Terminada a aula, a mãe de François acompanha Jeanne até o portão da casa. Enquanto caminham, conversam:

Jeanne – A senhora não teve notícias de seu marido?

Mulher – Sim. Enfim, o mais importante é que ele esteja com saúde. Nesse aspecto parece que está tudo bem.

Jeanne – A senhora sabe quando ele vai voltar ?

Mulher – Dizem que o marechal está fazendo tudo para organizar o retorno dos prisioneiros de guerra. Só resta manter as esperanças e aguardar.

Jeanne – Ah ! Boa sorte. Até a próxima semana.

Mulher – Até logo.⁸⁰

⁸⁰ Vous n'avez pas de nouvelles de votre mari ? / Si. Enfin, ce qui est important c'est qu'il soit en bonne santé. De ce côté-là, ça a l'air d'aller. / Vous savez quand il va rentrer ? / On dit que le Marechal fait tout pour organiser le retour des prisonniers de guerre. Il n'y a plus qu'à espérer et à attendre. / Ah! Bon courage. À la semaine prochaine. / Au revoir. / (BOUTRON, 1'02" – 1'20")

A cena (1'02"–1'20") apresenta o tema dos prisioneiros de guerra e do governo colaboracionista de Vichy, sob a perspectiva dos cidadãos comuns. Estes, não tratam desses fatos sob o ângulo político, mas sob a ótica daqueles que por eles foram atingidos, quer no âmbito de suas relações pessoais (como Jeanne), quer no seio familiar (como a mãe de seu aluno). Desse modo, Boutron retrata o primeiro momento da Ocupação, em que os cidadãos não se envolveram politicamente, nem sequer questionando a respeito das implicações futuras que viriam com a assinatura do armistício. O tom usado pela mulher revela confiança e simpatia pelo marechal Pétain, ao mesmo tempo em que evoca o inatismo desse primeiro momento, quando os cidadãos simplesmente esperaram o desenrolar dos fatos.

As cenas seguintes retratam o retorno de Jeanne para casa – situada a alguns quilômetros da cidade – de bicicleta. Ela atravessa o centro da cidade e as cenas apresentadas enquanto segue seu caminho retratam a ocupação alemã (soldados alemães armados caminhando pela cidade, o prédio da Kommandatur, bandeiras nazistas, mercearias diante das quais civis fazem fila para comprar alimentos) e a vida que segue seu curso, apesar da guerra. A jovem faz uma rápida parada em uma loja de flores e vai ao cemitério depositar um pequeno buquê no túmulo de seus pais. Após essa visita, Jeanne segue o caminho de casa. Ao entrar em sua propriedade, cruza com dois alemães que acabam de sair de lá e interroga seu avô a respeito deles. Este, responde que os soldados observaram a casa por alguns instantes e depois partiram. Só mais tarde eles receberão a visita de um soldado com uma requisição oficial para a hospedagem do capitão von Ebrennac.

Ressalte-se que nos planos que retratam o percurso de Jeanne até o cemitério vê-se ao fundo, o mar, contextualizando a história em uma cidade do litoral. Diferentemente do conto de Vercors e do filme de Melville, em que o mar é apenas aludido, no filme de Boutron ele está materialmente presente, embora construa o mesmo sentido simbólico. Ou seja, acredito que tenha sido a forma com que o diretor traduziu o título da obra (o silêncio do mar), na medida em que este evoca o turbilhão de sentimentos que se agitam sob o mutismo da personagem.

As figuras da página seguinte ilustram dois momentos em que o mar e os recursos técnicos de filmagem estão em acordo com o universo interior da personagem. Nas figuras 11a e 11b o mar está calmo e as imagens são límpidas. O rosto de Jeanne é sereno. Ela pedala tranquilamente, enquanto a brisa toca seu rosto. As imagens criam

um clima saudosista que comunga com o estado de espírito de Jeanne, que se dirige ao cemitério para uma visita ao túmulo dos pais.

As figuras 11c e 11d, retratam, ao contrário, um mar revolto. Essas imagens dizem respeito ao episódio em que Jeanne fica sabendo que sua aluna Solange e seus pais foram embora durante a noite sem deixar vestígios. A personagem está abalada e confusa tentando compreender o mistério por trás da partida da família judia. Note-se que chove e que a bruma evoca a confusão mental da personagem, cujas reações parecem exprimir um misto de apreensão e de medo. O ritmo frenético com que Jeanne pedala e a música que acompanha a cena também contribuem para que esse sentido seja construído.

Figura 11: O silêncio do mar



a) Mar calmo e tempo claro ...



b) evocam a serenidade de Jeanne.



c) O mar revolto e a bruma ...



d) representam incerteza e medo.

A questão das sanções contra os judeus e de sua deportação vai-se construindo paulatinamente na trama, a partir do ponto de vista de Jeanne. Aos 19'20" o espectador tem um primeiro contato com a personagem Solange, aluna por quem Jeanne demonstra

ter grande carinho. Na aula seguinte, representada aos 31'04", Jeanne percebe que sua aluna está distante e que toca sem motivação. Quando indaga Solange acerca de seu comportamento disperso, esta responde que terá que suspender as aulas, pois seu pai perdera o emprego. Nesse momento, o pai de Solange se aproxima constrangido e completa: "Foi por causa das novas leis ... contra os judeus." Solidária, Jeanne pede ao homem que lhe permita continuar com as aulas, pois "não se trata de uma questão financeira". Agradecido, ele acena afirmativamente com a cabeça. A jovem se despede de Solange prometendo voltar na semana seguinte. Este episódio demonstra que Jeanne não faz restrição alguma aos judeus. Apaixonada por música, para ela Solange é uma aluna como os outros. Contudo, ela se solidariza com a família nesse momento e propõe continuar as aulas gratuitamente, como uma forma de ajudar a minimizar seu sofrimento.

Figura 12: Primeiras sanções contra os judeus



a) Solange diz não poder continuar com as aulas.



b) Seu pai explica à Jeanne que perdera o emprego.



c) A jovem oferece continuar as aulas gratuitamente.



d) O homem, agradecido aceita.

No entanto, quando Jeanne retorna na semana seguinte (47'26"), ninguém atende à campainha. É uma vizinha de Solange quem lhe informa sobre a "partida" da família.

Jeanne – Solange !

Vizinha – Não adianta insistir, eles viajaram.

Jeanne – Viajaram ? Para o natal ?

Vizinha – (Falando baixinho) Saíram levando malas e pacotes, de carro. Não lhe preveniram ?

Jeanne – Não. Eles levaram o piano também ?

Vizinha – Ah, não. O piano eles deixaram. Aliás, eu acho até que a bicicleta também. Espere, vou ver. (Entra por um portão lateral e volta trazendo a bicicleta). Tome, leve-a. É melhor que sirva para alguém.

Jeanne – Não !

Vizinha – Sim ! Se não for você será um outro (pega a pasta de Jeanne e prende-a na garupa). E depois, você poderá devolver quando voltarem, já que são seus amigos (com um pouco de ironia). Eu não sei por que os alemães não gostam dos judeus, mas é preciso reconhecer, é uma gente esquisita. Não se misturam, permanecem entre eles. Como se, afinal, tivessem culpa de alguma coisa. Enfim, eu falo por falar.⁸¹

A opinião da vizinha a respeito dos judeus é bastante preconceituosa e mesmo desumana. Aos seus olhos, estes, por se comportarem de maneira discreta, são de antemão culpados o que, de certa forma, justificaria a perseguição dos alemães ao povo judeu. Pode-se dizer que a postura dessa personagem evoca aquela de grande parte dos franceses que indiferentes à sorte dos judeus, não se perguntaram sobre (ou fingiram ignorar) o desaparecimento, da noite para o dia, de milhares de famílias que jamais retornaram. Desse modo, Pierre Boutron desenvolve um dos grandes temas que emanam da trama de Vercors: a questão do silêncio como omissão.

No tocante ao comportamento de Jeanne, apesar desta não fazer nenhum comentário verbal a respeito da opinião da mulher sobre os judeus, suas expressões

⁸¹ Solange ! / C'est pas la peine d'insister, ils sont partis. / Partis ? Pour les fêtes ? / Ils sont partis avec des valises et des paquets par la voiture. Ils ne vous ont pas prévenue ? / Non. Ils ont emporté le piano, aussi ? / Ah, non. Le piano, ils ont laissé. Tiens, je crois que le vélo aussi, d'ailleurs. Attendez voir. Tenez. Prenez-le, le temps qu'il sert à quelqu'un. / Non. / Si c'est pas vous, sera quelqu'un d'autre. Puis, vous le rendrez quand ils reviendront, puisqu'ils sont vos amis. Moi, je ne sais pas ce que les Allemands leur veulent aux juifs. Mais il faut reconnaître, c'est des gens à part ! Ils ne se mélangent pas. Ils restent entre eux, comme s'ils avaient quelque chose à se reprocher, finalement. Enfin, moi, ce que j'en dis. (BOUTRON, 47'26" – 48'54")

faciais demonstram que ela não está de acordo. Após esse encontro, a jovem exprime até um certo desespero, conforme destaquei antes, por não compreender bem essa situação, na medida em que, quando retorna para casa, chora sob a chuva (figuras 11c e 11d). Entretanto, a reação da personagem é puramente emocional, uma vez que esta não tem ainda nenhum tipo de consciência política, de forma que não se trata de uma reflexão sobre a sorte dos judeus, mas uma espécie de dúvida inconsciente que incomoda a personagem. Mais tarde, em casa com seu avô, enquanto colocam a mesa para o jantar, ela exprime essa dúvida de forma casual:

Jeanne – Onde será que eles estão ?

Avô – Eles quem ?

Jeanne – A Solange... O pai do François ... Um vem, outro vai. A vida é estranha.⁸²

Esse pequeno diálogo, aparentemente inexpressivo, tanto pelo pouco conteúdo verbal nele contido quanto pela casualidade da situação em que é travado, constrói um significado imensurável, pois evoca, primeiramente, a responsabilidade dos cidadãos franceses diante da questão da deportação. Como disse, boa parte da população francesa se omitiu (e ainda se omite) a esse respeito. Todavia Pierre Boutron rompe esse silêncio, por meio da personagem, sugerindo ao espectador ser pouco provável que os cidadãos franceses não fizessem essa inferência. A inferência de Jeanne vai ainda mais além, na medida em que associa os prisioneiros de guerra e os judeus, sugerindo que ambos teriam sido levados para o mesmo lugar. Ou seja, alude a existência de campos de deportação na própria França.

Esse assunto foi profundamente debatido durante duas décadas (de 1981 até meados dos anos 2000) por ocasião do “caso Papon”. Trata-se de Maurice Papon, acusado de crime contra a humanidade. Alto funcionário do governo francês, tendo recebido a *Légion d’Honneur* das mãos do próprio Charles De Gaulle, Papon coordenou

⁸² Je me demande où ils sont. / Qui ça ? / Solange... Le père de François ... Il y en a un qui vient, l’autre qui part. C’est étrange la vie. (BOUTRON, 51’35” – 51’44”)

a transferência de 1.600 judeus franceses entre 1942 e 1943, para o campo de Drancy, de onde seriam deportados para a Alemanha.

Situado na cidade de Drancy, ao noroeste de Paris, o campo de Drancy era um conglomerado de prédios pertencentes à polícia francesa. Requisitado pelos alemães em junho de 1940, foi inicialmente destinado à encarceração de prisioneiros de guerra mas tornou-se a partir de agosto de 1941 até agosto de 1944, o principal centro de deportação de judeus para os campos de extermínio nazista.

Evocando a existência desse campo, o filme de Pierre Boutron confronta os franceses com seu passado colaboracionista apontando não só a responsabilidade de autoridades políticas, mas da população em geral. Mesmo considerando-se que as informações eram o tempo todo controladas pelos nazistas e pelo governo de Vichy, a indagação de Jeanne sugere que a população podia, a partir da observação dos acontecimentos, concluir, ou ao menos desconfiar, que os judeus estavam sendo deportados.

Em relação à propaganda instituída pelo governo de Vichy em torno do Marechal Pétain, destaco dois momentos relevantes do filme em que isso é demonstrado. O primeiro deles diz respeito a um episódio envolvendo a família Duval, vizinhos de Jeanne (personagens inspirados naqueles do conto *Ce Jour-là*, de Vercors). A cena se passa ainda no início do filme, aos 18'04". Jeanne pára em frente a casa deles para cumprimentar Marie. Louis, seu marido (que trabalha fazendo reparos e instalações elétricas e hidráulicas) está saindo para trabalhar. O pequeno Pierre vem correndo cumprimentar Jeanne. Esta, pergunta se o garoto está estudando direitinho. Orgulhoso, Pierre lhe mostra o *bon point*⁸³ com a efígie do marechal Pétain que ganhara na escola. Jeanne fica chocada com a manobra do governo e pergunta a Marie porque não explica a Pierre o que está se passando.

⁸³ O *bon point* é uma recompensa distribuída aos bons alunos na escola, sobretudo da Educação Infantil e do Fundamental I, pois nessa fase da educação escolar francesa não são atribuídas notas aos alunos.

Jeanne – Um *bon point* com a efígie do Marechal ?

Marie – Eu também fico chocada. Mas o que você quer que eu faça ? Na escola faz-se de tudo para enaltecer os méritos de Pétain. As cartilhas de ABC, os ditados... Outro dia, eles até lhe escreveram uma carta!

Jeanne – Você poderia explicar pra ele, mesmo assim.

Marie – Explicar o que ? Ele só tem seis anos. Deixa ele aproveitar, crescer normalmente e pronto.⁸⁴

Esse diálogo entre Jeanne e Marie revela que estas tinham consciência de que o governo supervalorizava a figura de Pétain, instituindo um mito em torno do Marechal, que era representado como o salvador da nação francesa.

O segundo episódio que alude a manobra da propaganda governamental acontece aos 34'01". Jeanne e seu avô estão sentados junto à lareira. Ela está costurando e ele lendo um jornal. O enquadramento permite que o espectador veja que se trata do jornal *Paris Soir*. O avô comenta:

– Marechal Pétain pra cá, Marechal Pétain pra là... Esse aí está em todas...
Eu me pergunto por que a gente ainda compra esse jornal.⁸⁵

Por meio desse comentário o senhor Larosière exprime, como Jeanne e Marie, que também está a par de que o governo empreende uma campanha de superexposição da figura de Pétain. Contudo, vai mais além, na medida em que a frase final do avô de Jeanne deixa transparecer que “esse jornal” não é confiável. Assim, o filme aborda ainda a questão da imprensa colaboracionista, mediante o caso específico do *Paris Soir*.

Esse jornal parisiense, que fora fundado em 1923 foi requisitado pelos nazistas após a invasão alemã, por se tratar do maior periódico da capital. Assim, os alemães

⁸⁴ Un bon point à l'effigie du Maréchal ? / Moi aussi, ça me choque. Mais qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Á l'école tout est fait pour chanter les louanges de Pétain. Les abécédaires, les dictées ... L'autre jour, ils lui ont même écrit une lettre ! /Tu pourrais le lui expliquer quand-même. / Expliquer quoi ? Il a que six ans. Qu'il en profite et il grandira bien. C'est tout. (BOUTRON, 18'21" – 18'40")

⁸⁵ Maréchal Pétain par ci, Maréchal Pétain par là... Il se mêle à toutes les choses celui-là. Je me demande pourquoi encore on achète ce journal. (BOUTRON, 34'01" – 34'11")

controlaram sua publicação de junho de 1940 até agosto de 1944, fornecendo comunicados que visavam a desinformação da população e a construção de representações favoráveis à causa nazista.

Figura 13: Propaganda em torno da figura de Pétain



a) Pierre mostra a Jeanne o bon point com a efígie de Pétain.



b) Jeanne diz a Marie que ela deveria explicar o que se passa ao garoto.



d) Larosière lê o jornal Paris Soir e...



d) critica a demasiada exposição de Pétain.

É importante considerar o comportamento de Jeanne em relação aos episódios da família judia e do mito em torno de Pétain. Suas ações e suas palavras revelam que a jovem, mesmo não estando engajada em nenhuma organização, tem uma postura política de resistência à ideologia nazista. Isso já tinha sido evidenciado desde o início do filme (quando Jeanne vira o rosto para os alemães que chegam à casa de seu aluno François), mas seu engajamento vai assumindo dimensões maiores à medida que a narrativa se desenvolve, conforme apresento no subitem seguinte.

4.3.2. JEANNE LAROSIÈRE E O OUTRO: REDEFINIÇÃO DE SUA IDENTIDADE PESSOAL E EMERGÊNCIA DE UMA IDENTIDADE POLÍTICA

A escolha dos nomes pelos quais os protagonistas franceses são representados no filme de Pierre Boutron parece estar carregado de significado simbólico. O nome próprio “Jeanne”, apesar de ser bastante comum, o que lhe confere um caráter generalizante, evoca, por outro lado, um personagem em particular, uma figura emblemática e muito estimada pelos franceses: a grande heroína Jeanne D’Arc.

Em 1429 (durante a Guerra dos Cem Anos), a jovem de dezoito anos comandou as tropas francesas contra os exércitos ingleses liberando a cidade de Orléans e expulsando os ingleses da França. Em seguida, Jeanne D’Arc conduziu Charles VI à Reims para que ali fosse consagrado rei da França, garantindo a soberania da nação (FERRO, 2003). Desse modo, é possível estabelecer-se uma relação entre a “pupila de Orléans” e a personagem do filme de Pierre Bourtron, uma vez que o comportamento de Jeanne evoca o espírito de patriotismo, de luta e de coragem de Jeanne D’Arc.

No que diz respeito ao sobrenome Larosière, este é composto a partir do substantivo “rosière”, que segundo o dicionário *Le Petit Robert*, designa uma jovem que em certas localidades era coroada por sua grande reputação de virtuosidade. A coroação acontecia durante a *Fête de la Rosière*, instituída no século VI por Saint Médard. Com essa festa, o santo intentava perpetuar no coração das jovens, o amor pela sabedoria, pela piedade e pelos deveres impostos pela virtude. A jovem escolhida, bem como toda a sua família, durante as quatro últimas gerações, deveria ter uma conduta e integridade moral irrepreensíveis. Era o próprio santo quem a coroaava.

Muitos séculos mais tarde, a coroação da *rosière* passou a ser feita em 14 de julho, data da festa nacional da França que comemora o aniversário da Revolução Francesa⁸⁶. Isso pode ser interpretado como um deslocamento do significado do nome Larosière, que abandona o plano individual e assume uma dimensão nacional, a

⁸⁶ Essas informações foram colhidas do site “Le Langage des Roses” (disponível em <http://pagesperso-orange.fr/lanec/fleurs/roses.htm>), consultado em 12.05.2008.

exemplo do personagem Jeanne que vai ampliando o seu mundo particular para se envolver nas questões nacionais.

Em relação à probidade da família Larosière, essa é incontestável. Seu pai morrera em combate no final da Primeira Guerra Mundial, como ilustra a sequência em que o soldado alemão vai entregar a ordem de requisição ao avô de Jeanne, e salienta estar a par de que “seu filho morreu em Verdun, em 1918”. O avô, André Larosière, tem dificuldades de locomoção causadas por ferimentos de guerra, conforme ele mesmo comenta (24’01”). Ou seja, as duas gerações anteriores lutaram pela França provando serem dignos do nome que portam.

Assim, os nomes “Jeanne” e “Larosière” evocam tanto pureza e força moral, quanto garra, espírito de luta e bravura, qualidades inatas da personagem do filme de Boutron. No entanto, o engajamento de Jeanne, bem como sua identificação com os ideais nacionais vão sendo construídos aos poucos. No início da narrativa, a garota está como que fechada para a vida. Tendo sido criada pelo avô, vive no vazio deixado pelos pais, reclusa em um mundo triste e solitário. Como observa Pierre Boutron (Anexo 2), a jovem é “uma espécie de autista fechada para vida, para a sua juventude, para seus desejos”.

É a partir do seu embate cotidiano com o mundo e com o “outro” que Jeanne afirma sua identidade nacional e redimensiona sua identidade feminina. Esses dois fenômenos têm início com a chegada de Werner von Ebrennac (10’42”). É o alemão quem desperta a personagem desse estado de letargia em que ela vivia até então, na medida em que é justamente o quarto de seus pais, o “quarto proibido”, espaço que ela cultua como o altar de sua devoção pelos pais mortos, que o alemão vai ocupar.

Paradoxalmente, é o alemão quem faz esse quarto reviver, ao mesmo tempo em que fará renascer em Jeanne a alegria pela vida. Werner a faz acordar para a vida tanto como mulher, quanto como cidadã. A partir de então Jeanne se abre para a alteridade e passa a prestar mais atenção nas pessoas e nos acontecimentos que a cercam.

No que diz respeito ao redimensionamento de sua identidade feminina, a personagem começa dando indícios de uma certa ansiedade pela chegada do alemão, em um curto diálogo com seu avô. Após servir-lhe o café cotidiano, Jeanne se agacha junto ao fogo da chaminé em busca de calor, friccionando as mãos uma contra a outra.

Avô – Ah! Obrigada querida. Está com frio?

Jeanne – Não consigo me aquecer.

Avô – Dizem que o inverno vai ser duro este ano, não é?

Jeanne – Quando será que ele vai chegar?

Avô – Parece que este ano está adiantado.

Jeanne – Não, estou falando do alemão.

Avô – Ah ! A gente vai ficar sabendo em breve... Por que não toca alguma coisa pra mim ? Me dará muito prazer e, depois, tocar vai te aquecer.⁸⁷

Nessa conversa casual Jeanne exprime, inconscientemente, sua expectativa em relação ao futuro hóspede. A jovem, que até então vivia em uma rotina de trabalho, afazeres domésticos e culto à memória dos pais é confrontada com algo novo. Além de representar a ruptura de sua rotina, note-se que naturalmente, a chegada de um homem (principalmente em se tratando de um alemão cujo arquétipo evoca alguém alto, loiro e forte) incitaria a curiosidade de qualquer jovem na mesma situação. No entanto, ela não demonstrará nenhuma simpatia ou aprovação pelo rapaz, cuja presença em sua casa representa uma invasão tanto no plano individual quanto nacional.

Atendendo ao pedido do avô, Jeanne se dirige ao piano e toca o *Prelúdio nº 1* de Sebastian Bach. Ressalte-se que no início da narrativa a música parece ser a única forma de comunicação entre Jeanne e seu avô. Pertencendo a duas gerações separadas por uma geração ausente (os pais mortos), avô e neta não têm intimidade alguma, de modo que a música os aproxima pois representa algo que têm em comum. A partir da chegada de Werner von Ebrennac seu relacionamento vai melhorando, pois eles passam, tacitamente, a ter uma relação de cumplicidade.

Enquanto Jeanne toca o prelúdio de Bach, um carro preto entra, atravessa o pátio da propriedade e estaciona diante da casa. A câmera enquadra em primeiro plano o pneu e a porta traseira do veículo. A porta se abre e vê-se um par de botas que se encaminham para a entrada. Um *travelling* vertical enquadra o oficial de pé abrindo a porta e

⁸⁷ Ah, merci mon petit. Tu as froid ? / J'arrive pas à me réchauffer / On dit que l'hiver va être dur, hein ? / Je me demande quand est-ce qu'il va arriver. / Cette année il a l'air en avance. / Non, je parle de l'Allemand. / Ah ! On sera fixés bien aussitôt... Tiens, joue-moi quelque chose ! Ça me fera plaisir et puis, ça te réchauffera. (BOUTRON, 10'47" – 11'20")

entrando na casa. Ele está de costas e à medida que abre a porta, seu corpo fica em contraluz, evidenciando a silhueta impecável do uniforme alemão.

Atraído pela música, o rapaz atravessa um pequeno corredor e chega à porta da sala de estar. Estas cenas são intercaladas com planos alternados de Jeanne ao piano e de seu avô. Ambos estão absorvidos pela melodia e não se dão conta de sua chegada. Werner abre a porta em um movimento discreto que revela lentamente sua presença. Quando a jovem percebe o oficial, dá um sobressalto e interrompe a música bruscamente. O alemão os cumprimenta, se apresenta e se desculpa pela situação e depois de compreender o significado do mutismo dos franceses, pede para que lhe acompanhem aos seus aposentos.

Jeanne o guia até seu quarto, sem, contudo, lhe conceder um único olhar ou palavra. Ao retornar à sala de estar, seu avô comenta parecer tratar-se de um bom homem. Jeanne lhe dirige um olhar reprovador e em seguida pega bruscamente as flores que ornaram a lareira e as joga no fogo em sinal de repúdio. Dois dias antes, o soldado encarregado de escolher o quarto de Werner lhe tinha dito que o oficial as apreciaria muito. A imagem das flores sendo consumidas pelas chamas fecha a seqüência.

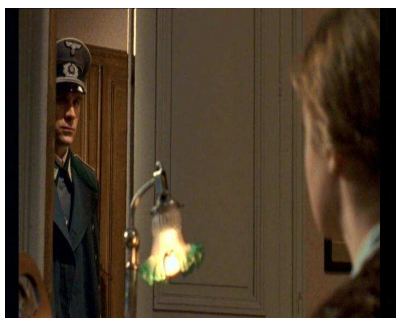
Figura 14: A chegada de Werner von Ebrennac



a) Botas evocam a dominação alemã.



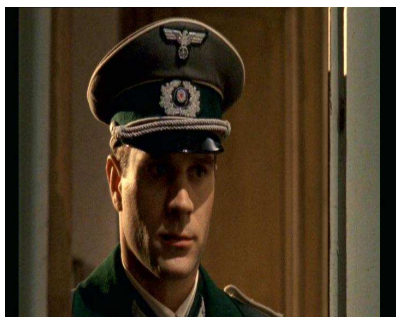
b) Contraluz ressalta o uniforme nazista.



c) Jeanne percebe a presença de Werner.



d) Assustada, pára de tocar.



e) O oficial cumprimenta os franceses.



f) Ela e seu avô o ignoram.



g) Jeanne o acompanha em silêncio.



h) A jovem desaprova a simpatia do avô pelo rapaz.

Antes de continuar a discussão em torno do redimensionamento identitário da personagem, creio ser importante analisar a forma como se dá a chegada de Werner, a partir do exame de alguns elementos da linguagem cinematográfica. No filme de Boutron essa seqüência (10'40"–15'57"), não tem o mesmo tom dramático e agressivo que aquele observado no filme de Jean-Pierre Melville. Ao contrário, a música e a iluminação utilizadas sublimam, de certa forma, o clima tenso do primeiro encontro entre os personagens.

A utilização do prelúdio de Bach tem um teor sugestivo muito forte, na medida em que essa peça musical tem a função de introduzir uma obra instrumental. Logo, pode ser visto como um anúncio da eminente chegada de Werner, uma vez que o substantivo “prelúdio” pode significar “sinal ou indício do que há de acontecer; prenúncio” (Houais, 2001). Saliento igualmente o fato de Bach pertencer ao período barroco alemão. Movimento literário que se desenrolou ao longo do século XVII e se estendeu a outras artes, o Barroco é caracterizado, principalmente, pelo conflito entre o sagrado e o profano, e tem como características formais, sobretudo, o jogo do claro-

escuro, da luz e sombra, o contraste, o rebuscamento das metáforas (Moisés, 2004). Sob esta perspectiva, pode-se dizer que o *Prelúdio nº 1*, cuja singeleza ameniza a visão agressiva do uniforme alemão, constitui também uma estratégia utilizada pelo cineasta para compor o perfil ambivalente do personagem alemão, construído sobre as antíteses força e fragilidade, rudeza e delicadeza. (GIRAUD, 2007)

Nesse sentido, ressaltamos ainda as primeiras imagens do personagem, pois são bastante significativas. Os planos nas botas de Werner, no uniforme alemão, destacados, respectivamente através do primeiro plano e do travelling em contraluz conforme as figuras 13a e 13b, representam o poderio, a força, a dominação do exército alemão. O travelling vertical em Werner cria ainda um certo suspense, de modo que o espectador fica esperando aquilo que a câmera vai revelar. Esses planos salientam o fato da presença de Werner não ser algo natural, mas imposta por uma relação de dominação que vai desencadear uma reação (o repúdio dos franceses) perfeitamente compreensiva.

Outro detalhe importante é que diferentemente do conto de Vercors e do filme de Melville, em que os franceses percebem a aproximação de Werner (em Vercors, mediante o barulho de seus passos, e em Melville, pelo latido do cachorro), Jeanne e seu avô são pegos de surpresa. Suas expressões faciais revelam suas emoções e sentimentos: susto, constrangimento e indignação. Acredito que isto confere um caráter mais humano aos personagens de Boutron em oposição à frieza controlada e inércia dos personagens dos textos precedentes, reforçando a idéia de que nesse filme, a chegada do oficial não tem o mesmo sentido alegórico (que alude à Ocupação), como é o caso dos outros dois textos.

A chegada de Werner, ao contrário, constitui o despertar de algo que se encontrava adormecido em Jeanne. Mesmo que a jovem o ignore nos momentos em que estão em sua casa, quando se encontram em um ambiente externo, a garota não pode deixar de observá-lo, deduzindo a cada contato que mantém com ele que por trás do uniforme, Werner é um homem bom, respeitoso e mesmo atraente. Jeanne passa a dar sinais desse despertar de sua sexualidade e de seu amor por Werner, mediante uma mudança principalmente na forma de se vestir. Ela começa a usar roupas de cores mais alegres, vai ao cabeleireiro, passa a usar batom e se descobre como mulher, de acordo com as imagens que se seguem:

Figura 15: Jeanne desperta para o amor



a) Jeanne vive reclusa em seu mundo cultuando a memória dos pais.



b) Após a chegada de Werner começa a usar roupas mais coloridas.



c) A jovem vai ao cabeleireiro ...



d) ... e se descobre como mulher.

Note-se ainda que a personagem passa a usar a cor vermelho de forma um tanto quanto insistente, chamando a atenção para uma determinada construção de sentido. O vermelho, na cultura ocidental tem um sentido ambivalente, podendo simbolizar principalmente “vida” “amor”, “paixão”. Por outro lado, pode ter uma conotação política na medida em que evoca “revolta”, “ação social” e “revolução”. No filme de Pierre Boutron, pode-se dizer que estes dois significados existem na medida em que a presença de Werner, vai não somente redefinir a identidade de Jeanne como mulher, mas também despertá-la para uma redefinição política que desembocará na ação.

Ainda no tocante à questão de seu despertar para o amor, além dos indícios que sinalizam para o interesse de Jeanne por Werner, há uma seqüência do filme em que ela

demonstra (para o espectador) efetivamente o seu amor pelo alemão. Trata-se de um episódio na noite de natal. A jovem se encontra sozinha na sala de estar (53'01”), pois seu avô foi a uma festa no vilarejo. Werner vai a uma festa na Kommandantur, mas antes de sair aproveita a ocasião a sós com Jeanne para falar-lhe.

– Que noite linda ! ... Eu já estou aqui há três meses. No dia em que cheguei, você estava tocando um prelúdio de Bach. É o mais belo, o mais puro. É aquele que eu prefiro.⁸⁸

Jeanne permanece em silêncio. Werner se dirige até o piano, abre-o e toca o prelúdio de Bach. Werner e Jeanne estão de costas um para outro, de modo que não podem ver suas reações. Apesar da distância e das posições antagônicas, os personagens são aproximados pela música. A música preenche o vazio do silêncio que reina na sala, constituindo uma forma de diálogo que se instalara desde o primeiro dia. Ela os une, pois evoca aquilo que ambos têm em comum (Werner é músico e Jeanne é professora de piano). É por meio da música que eles se comunicam e se tocam virtualmente, em um ato de amor espiritual.

O cineasta traduz o drama íntimo dos personagens por meio dos enquadramentos que utiliza. Os primeiros planos de seus rostos, dão ênfase às suas expressões faciais. Estas, revelam que estão inebriados pela música em uma espécie de transe. Werner pára de tocar e vai em direção à garota. O travelling para frente e o enquadramento na nuca de Jeanne cria um suspense, de forma a suscitar a impressão de que ele vai tocá-la. No entanto, ele toca a renda que cobre o encosto da cadeira onde Jeanne está sentada. O desejo contido dos personagens é traduzido pelos enquadramentos que destacam determinadas partes do corpo (rosto, pescoço, mãos).

⁸⁸ Quelle belle nuit. Il y a déjà trois mois que suis là. Le jour où je suis arrivé, vous jouiez un prélude de Bach. C'est le plus beau, le plus pur. C'est celui que je préfère. (BOUTRON, 53'01”)

Figura 16: A música une Werner e Jeanne



a) Werner toca o prelúdio de Bach.



b) Eles estão separados fisicamente.



c) A música permite a união espiritual..



d) ... do casal.



e) Werner se levanta e vai em direção à Jeanne.



f) O travelling cria a impressão que Werner vai tocá-la.



g) Werner acaricia a renda como se tocasse o pescoço de Jeanne.



h) A jovem parece sentir seu toque.

O processo de transformação de Jeanne a partir de sua relação com o outro pode ser representado de forma simbólica pela tríade “casa – corpo – nação”, na medida em que a chegada de Werner evoca uma “invasão” a essas três instâncias da vida da personagem. Ou seja, a instância familiar, sua existência como mulher e sua condição de cidadã. Como observei, esse processo se inicia com a chegada de Werner em sua casa, despertando nela seus anseios mais íntimos, e conduzindo-a a uma tomada de consciência da Ocupação que até então ela parecia ignorar. Ela sai do seu mundo individual para se envolver com os problemas da nação.

Nesse contexto é importante ressaltar que em Boutron, como nas duas outras versões de *Le Silence de la mer*, Werner von Ebrennac, não corresponde de forma alguma ao estereótipo do invasor. Como resalta o diretor Pierre Boutron (Anexo 2) Werner é “um conquistador quase tímido, que não cessa de se desculpar por sua presença e que tenta por todos os meios manter-se o mais discreto possível”. Em nenhum momento se aproveita de sua posição de superioridade para constranger ou subjugar os Larosière. Na noite de sua chegada à casa de Jeanne, por exemplo, o rapaz permanece o tempo todo de pé sob a soleira da porta esperando que os donos da casa lhe fizessem um sinal de que poderia entrar. Ele só faz isso quando Jeanne se levanta para acompanhá-lo até seus aposentos.

Do mesmo modo, na cena a pouco analisada, Werner poderia ter-se aproveitado da ausência do senhor Larosière para seduzir ou mesmo atacar Jeanne. Mas ao contrário, não ousa tocar-lhe. Mesmo estando movido por uma atração quase incontrolável, o alemão não se permite essa invasão. No entanto, Pascoal, o primo de Jeanne, seu compatriota, um membro de sua família, portanto, alguém em quem ela deveria poder confiar tenta se aproveitar dela (62’22”). Assim a representação do “outro” em Boutron é construída de uma forma muito lícita, na medida em que para retratar a integridade do alemão, expõe a fraqueza de espírito e de caráter do personagem francês.

Voltando à questão da tomada de consciência política de Jeanne, em que a personagem passa a perceber que é possível participar da Resistência ativamente e de forma organizada, a família Duval (seus vizinhos) tem um papel preponderante. É a partir da observação do comportamento de Marie, que Jeanne compreende que ela e seu marido, fazem parte de uma rede clandestina.

Como quase tudo no filme de Pierre Boutron, essa revelação se dá progressivamente, a partir de uma sucessão de fatos que vão sendo observados pela

protagonista, e de onde ela faz inferências. O primeiro indício de que Marie participa de alguma atividade clandestina é apresentado aos 40'58". Jeanne saíra com o pequeno Pierre e o está acompanhando de volta para casa. Este pára subitamente e se recusa a continuar. Jeanne não compreende a reação do garoto e toma-o pelo braço. Pierre insiste dizendo que não devem voltar:

Pierre – Não posso voltar pra casa agora.

Jeanne – Mas olha, estamos quase chegando.

Pierre – Não ! Estou dizendo, mamãe colocou os gerânios.

Jeanne – Os gerânios, era só o que faltava !

Pierre – Mas quando mamãe coloca os gerânios na janela é porque está falando com pessoas e isso não é coisa pra criança.⁸⁹

Após a última frase do garoto, Jeanne percebe que Marie está com alguém. Quando se aproximam da casa de Pierre, Marie está saindo de dentro de casa na companhia de um homem. Enquanto este pega sua bicicleta e vai embora, Marie tira o jarro de gerânios que está na janela. Sem fazer nenhum comentário a respeito do homem ou dos gerânios, a mãe de Pierre convida Jeanne para entrar, mas a jovem, incomodada, recusa e vai embora.

Nesse momento nem Jeanne nem o espectador do filme imaginam que esse encontro seja de natureza política. À primeira vista, tudo leva a crer que ela está tendo um caso, pois recebe a visita de um homem na ausência de seu marido e proíbe o garoto de entrar em casa. O jarro de gerânios é, logo, um sinal para que Pierre compreenda que não deve interromper sua mãe.

⁸⁹ Je ne pourrai pas rentrer tout de suite. / Regarde, on est presque arrivés. / Non, je te dis. Maman a sorti les géraniums. / Les géraniums, et alors, la belle affaire. / Mais maman, quand elle sort les géraniums c'est quelle parle avec des gens et c'est pas pour les petits. (BOUTRON, 40'58"- 41'29")

Figura 17: Gerânios na janela



a) Marie e o homem saem de dentro de casa.



b) Ela se dirige para a janela ...



c) e tira o jarro de gerânios.



d) Marie o coloca no galpão ao lado.

A suspeita de que sua vizinha está recebendo um amante em casa começa a se desfazer aos 60'09". Um outro homem chega à casa de Marie no momento em que Jeanne está passando em frente. Ela o vê e, imediatamente, olha para a janela, notando que o jarro de gerânios está lá. Os recursos narrativos do cinema tornam esta cena muito reveladora, na medida em que a *câmera subjetiva* é usada no momento em que Jeanne olha para a janela. Assim, a câmera oscila rapidamente exprimindo o ponto de vista da personagem e chamando a atenção do espectador para os gerânios. A agitação da câmera traduz, desse modo, que Jeanne deduziu algo acerca dos gerânios, apesar de não revelar do que se trata.

Um terceiro acontecimento (65'50") começa a suscitar outra hipótese para a finalidade do jarro de gerânios na janela de Marie. Na cidade, Jeanne presencia a prisão do homem que vira chegando à casa da vizinha. Homens da polícia secreta alemã tiram-

no de casa e levam-no diante de seus olhos. O homem olha para Jeanne insistentemente, enviando-lhe uma mensagem que ela compreende imediatamente: era preciso avisar Marie. No plano seguinte a jovem se encaminha para a casa da amiga (66'30") e conta o que vira na cidade. Marie fica preocupada mas não faz nenhuma revelação acerca de seu relacionamento com ele. Quando Jeanne vai embora, fixa o pequeno Pierre com um olhar que parece significar seu temor pelo futuro do garoto.

Estas duas seqüência ilustram como *Le Silence de la mer* de Pierre Boutron coloca em cena o silêncio que acompanhou as relações humanas durante esse período da história da França. Em verdade, durante todo o filme, os personagens não exprimem abertamente seus sentimentos ou opiniões. Assuntos sérios são abordados de forma casual, de modo que suas verdadeiras intenções comunicativas precisam ser decodificadas. Assim, os personagens fazem uso de um sistema de comunicação alternativo à linguagem verbal, constituído, principalmente, pelo olhar. Desse modo, mesmo se Jeanne ou Marie não falam sobre Resistência, fica subentendido entre elas que seu amigo tendo sido preso, Marie, Louis e Pierre correm grande perigo.

Vercors já tinha explorado um pouco esse sistema de comunicação em seu conto, mas tinha dado mais ênfase à expressividade das mãos dos personagens. Jean-Pierre Melville, por sua vez, tira partido dos recursos visuais do cinema para destacar a expressividade dos olhos de seus personagens. Entretanto, Pierre Boutron vai mais além, a ponto de fundamentar quase todo o sistema de comunicação entre seus personagens no nível do olhar, enquanto que seus diálogos verbais são, na verdade, fragmentados, reticentes, e, por vezes, vazios. Sem o recurso das palavras, que em época de guerra devem ser “medidas e pesadas”, é por intermédio dos olhos que os personagens dialogam e revelam (quer intencionalmente ou ao acaso) o que realmente pensam ou sentem.

Figura 18: O olhar como meio de comunicação alternativo



a) Jeanne presencia a prisão ...



b) do amigo de Marie.



c) Ele lhe envia uma mensagem com o olhar.



d) Ela compreende que deve prevenir Marie.



e) Jeanne conta o que viu.



f) Marie teme por Pierre.

Somente no encontro seguinte das amigas (71'30"), será feita referência à Resistência, durante um diálogo em que Marie pede a Jeanne para cuidar de Pierre, caso algo aconteça a ela e ao marido. Jeanne, que já desconfia da participação da amiga em alguma organização resistente, pressiona Marie para que lhe diga se “estão preparando

algo”, mas a amiga lhe responde que não pode dizer nada. Os acontecimentos seguintes serão definitivos. Jeanne, Werner e seu avô terão que fazer escolhas decisivas.

4.3.3. ESCOLHAS DECISIVAS

A questão da responsabilidade dos sujeitos e de suas escolhas é também bastante significativa nesse filme de Pierre Boutron. Vitimas das circunstâncias históricas em que vivem, ou seja, constrangidos pela guerra e todas as implicações que esta exerce sobre a vida dos indivíduos, os personagens de *Le Silence de la mer* não estão totalmente livres, do ponto de vista político, para fazer suas escolhas. Isto significa dizer que essas escolhas são orientadas pelas contingências históricas, de forma a conduzi-los a agir de acordo com os interesses de suas nações e não de acordo com aqueles que lhes concerne como sujeitos individuais.

Dessa forma, Werner von Ebrennac, apesar de admirar a nação francesa e de amar Jeanne, não terá forças para se rebelar contra o nazismo, como acontece no conto de Vercors e também na adaptação de Jean-Pierre Melville. Porém, na tradução de Boutron os fatos seguem um percurso diferente. Enquanto nessas obras Werner vai à Paris durante sua folga, no filme de Pierre Boutron, ele recebe a visita de amigos alemães que vêm passar com ele as festas de final de ano. Seus amigos, também militares, se hospedam nas dependências anexas à casa dos Larosière.

Em uma noite em que retornam da cidade, Werner tem uma discussão com seus amigos acerca da Ocupação. Estes, o fazem entender que os alemães não devem ser condescendentes com os franceses, pois a França fora vencida, de forma que caberia aos alemães se comportarem como vencedores. O argumento final de seu amigo é muito forte: “Somos alemães e militares. Somos homens de dever e de engajamento. Fidelidade ao Reich e ao Führer!”

Werner seguirá, então, os ditames do exército alemão, constrangido pelo código militar, que prega a total obediência às ordens de seus superiores. Depois dessa discussão, ele entra em casa e vai até a sala de estar. Jeanne e seu avô estão jogando xadrez. Werner se dirige a eles pedindo que esqueçam tudo o que havia dito desde sua

chegada. O oficial lhes revela não ter esperanças e pergunta-lhes o que deve fazer. Os franceses não lhe respondem. Então, Werner conclui: “Creio que vocês tem razão. A única resposta é ser fiel a seu dever e a seu engajamento.”

A escolha final de Werner (seu pedido de transferência para a frente russa) também se dá em circunstâncias diferentes daquelas das outras duas versões de *Le Silence de la mer*. Sua tomada de consciência só se produzirá definitivamente após um atentado à bomba contra ele e seus amigos. Werner escapa desse atentado graças à Jeanne, que tendo visto na véspera dois homens colocarem a bomba sob o veículo do oficial, consegue chamar sua atenção evitando que Werner esteja no carro, no momento em que a bomba explode.

Werner já está abrindo a porta para sair quando ouve Jeanne ao piano. Maravilhado pelo fato dela estar tocando, o rapaz vai até a sala e contempla a jovem. Como seus amigos buzina, acenando que é hora de partir, Werner se prepara para sair mas Jeanne toca freneticamente para chamar sua atenção. Ele tenta compreender, a partir do olhar que ela lhe dirige, o que a garota quer lhe dizer. O barulho da explosão do lado de fora dará a resposta que Werner procurava. O oficial corre para socorrer seus amigos. Um deles, em chamas, consegue sair do carro enquanto os outros parecem estar mortos dentro do veículo. Werner compreende enfim, que sua estada ali naquela casa é absurda.

Figura 19: Atentado a bomba separa Werner de Jeanne



a) Werner tenta compreender o que ...



b) ... Jeanne tenta lhe dizer.



c) A explosão lhe dá a resposta.



d) Ele corre para fora.



e) Seus amigos queimam sob o fogo.



f) Werner tenta socorrê-los.



e) O alemão compreende que estão ...



f) em lados opostos desta guerra.

Nesta seqüência o cineasta explora toda a carga dramática da situação por intermédio dos enquadramentos e da música que acompanha a cena. Esses dois elementos da linguagem cinematográfica ressaltam, mais uma vez, a maneira pela qual os personagens se comunicam, já que não fazem uso de palavras. Assim, é por intermédio da música e da troca de olhares que Werner se comunica com Jeanne, ainda que o alemão não consiga compreender a razão pela qual a garota está tão angustiada. Os planos representados pelas figuras 19 f e 19 h, constroem um significado capital na medida em que evidenciam que a guerra separa franceses e alemães colocando-os em

lados opostos. É a partir desta constatação que Werner e Jeanne farão suas escolhas decisivas. O alemão, desiludido, decide ir embora.

Na noite em que Werner vai partir, o senhor Larosière, percebendo que Werner está hesitante, o chama para entrar na sala de estar, onde ele e Jeanne o aguardam de pé. O oficial lhes diz que está indo embora e que pedira transferência para uma divisão de combate na Rússia, onde faz quarenta graus negativos. O senhor Larosière lamenta a decisão em silêncio. Jeanne chora, pois sabe que isso representa a provável morte de Werner. O rapaz lhe dirige um olhar amoroso, lhe diz adeus e vai embora. Depois de hesitar alguns segundos, Jeanne vai atrás de Werner e aos prantos, responde “adeus”. Werner entra no carro e vai embora satisfeito. Jeanne, permanece de pé, profundamente triste e cabisbaixa.

Também o desfecho de *Le Silence de la mer*, de Pierre Boutron, se difere das obras homônimas de Vercors e de Melville. Nessas duas versões a sobrinha permanece sentada e responde de forma tão irrisória que mesmo Werner quase não consegue ouvi-la. Em Boutron, a postura de Jeanne confere uma enorme coerência à personagem, na medida em que a jovem sai da sala de estar e vai à procura de Werner para se despedir dele, o que confirma seu caráter engajado e ativo.

No epílogo do filme o espectador compreende a verdadeira escolha de Jeanne. A jovem cumprira a promessa feita a Marie (cuidar de Pierre), uma vez que ela e seu marido foram presos pelos nazistas, em represália ao atentado à bomba contra os alemães. Assim, subentende-se que Marie e Louis foram responsáveis pelo atentado, ou ao menos, que estes pertenciam à organização responsável por colocar a bomba no carro dos alemães.

Na sequência final Jeanne prepara Pierre para ir à escola. Seu avô vai acompanhar o garoto, enquanto a jovem sai para dar aulas na cidade. Os planos seguintes mostram a jovem na cidade. Ela pára diante de uma casa e toca a campainha. Alguém abre a porta para Jeanne entrar e coloca na janela, um jarro de gerânios. A imagem do jarro vai-se aproximando, por meio de um zoom, até que a câmera o enquadra em primeiro plano. O filme se encerra com essa imagem. Pode-se ver algumas flores já abertas e que o jarro está repleto de botões prestes a desabrochar.

Esse epílogo está carregado de significação. Muitos indícios sugerem que Jeanne está participando de alguma atividade clandestina. Essa idéia é construída pela forma furtiva com que ela chega à referida casa, pelo mistério em torno da pessoa que lhe abre

a porta e coloca o jarro na janela, e, principalmente, pela presença dos gerânios. Essas flores evocam a lembrança de Marie, corroborando a idéia de que Jeanne se engajou definitivamente na Resistência.

No entanto, creio que voltando um pouco na linha dos acontecimentos, um detalhe fornece evidências de que isto é verdade. Trata-se, de um diálogo entre Jeanne e seu avô (38'45"). Jeanne seca a louça enquanto seu avô lê uma notícia envolvendo um atentado a dois oficiais alemães. Eles falam casualmente da Resistência:

Jeanne – O senhor conhece algum resistente ?

Avô – Oh ! Aqueles que o são não saem por aí se gabando...

Jeanne – Ah, ouvi dizer que na cidade estão dando cursos para cultivo de legumes. Não lhe interessaria?

Avô – A mim ? Que idéia !

Jeanne – Ah, um pequeno pomar no quintal... Plantar cenouras, batatas, vagens... Eu faria uma sopinhas, purês, gratinados....

Avô – Sabe de uma coisa, eu estava hesitando entre a jardinagem e a resistência. Agora, acho que já fiz minha escolha!⁹⁰

Nesse momento o senhor Larosière não revela qual seria a sua escolha. Entretanto, pode-se ligar esse diálogo à uma informação que ele fornece no epílogo do filme (descrito há pouco). Quando está saindo para acompanhar Pierre até a escola, diz para o garoto: “Depois da escola tu virás me ajudar a colher as cenouras, está bem? ”, sugerindo que enquanto seu avô escolhera a jardinagem, Jeanne escolhera a resistência.

A jovem, que vivera enclausurada em uma tristeza e ausência profundas termina a narrativa reanimada, renascida. Werner von Ebrennac lhe abriu as portas para o mundo, de modo que ao longo de seu percurso a personagem adquiriu uma lucidez sobre esse mundo que a cerca e sobre o papel que ela poderia desempenhar do ponto de vista ético, ideológico e político.

⁹⁰ Vous connaissez, vous, des résistants? / Oh, ceux qui le sont ne s'en vantent pas. / Tiens, j'ai entendu dire qu'en ville ils donnent des cours de culture potagère. Ça ne vous intéresserait pas ? / Moi ? Quelle idée ! / Ah, un petit potager dans le jardin... Pousser des carottes, des pommes de terre, des haricots verts... Et puis, moi, je ferais de petites soupes, de petites purées, de petits gratins... / Tu vois, j'hésitais entre le jardinage et la résistance. Et ben, je crois que j'ai fait mon choix ! (BOUTRON, 38'45"- 39'46")

Figura 20: Jeanne se engaja em atividades clandestinas



a) Jeanne vai até uma casa na cidade.



b) Alguém abre-lhe a porta ...



c) ... e coloca um jarro na janela.



d) Os gerânios sugerem que Jeanne entrou para a Resistência.

Encerrando seu filme com a imagem do jarro de gerânios Pierre Boutron estabelece um diálogo com a imagem poética que finaliza o conto de Vercors, ou seja, uma mensagem de esperança trazida pelo frescor da primavera. Reforçando a importância que a música tem para a sua narrativa, o diretor faz isso ao som de “Primavera”, de Chopin.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de apontarem para a mesma fábula e até serem homônimas – *Le Silence de la mer* – as três obras aqui analisadas representam a Ocupação e a Resistência de formas distintas, de modo que apresentam diferenças que as tornam singulares. Estas singularidades resultam de fatores diversos, como a leitura pessoal que os cineastas fizeram do texto de Vercors, a distância temporal que separa as obras, a especificidade de cada meio de expressão, e, principalmente, as escolhas de seus autores, resultado de suas predileções ideológicas e do contexto em que foram produzidas.

O conto de Vercors está intimamente ligado às contingências históricas em que foi produzido. Escrito durante a Ocupação (em 1941) e publicado pela editora clandestina *Éditions de Minuit*, *Le Silence de la mer* é uma das obras mais representativas da literatura da resistência francesa. Relatando a história do tio e sua sobrinha, cuja casa é requisitada para hospedar um oficial alemão, a narrativa representa, de forma alegórica, a própria invasão do território francês pelo exército alemão.

Na medida em que o tio e a sobrinha não são nomeados, considero que os personagens franceses representam boa parte do povo francês, que persuadido pelas circunstâncias, aceitou a ocupação de seu território, mas que protestaram por meio do silêncio, contra a presença do ocupante. Assim, o silêncio dos franceses, é uma forma de protesto, logo, uma forma de resistência ao invasor nazista, mostrando seu amor pela pátria e deixando claro que a possibilidade de uma relação amigável estava descartada.

Esse invasor, entretanto, representado pelo personagem Werner von Ebrennac, foge a todos estereótipos do oficial alemão. Francófilo, se revela um admirador da cultura francesa e uma pessoa correta e respeitosa. O fato do autor ter atribuído um nome próprio ao personagem alemão, confere-lhe um caráter particular, sinalizando para a idéia de que o comportamento de Werner von Ebrennac não é aquele da maioria dos alemães. Werner é um ingênuo que acredita na amizade franco-alemã, e apreende a Ocupação como uma união política e cultural entre os dois países.

O perfil extremamente atenuado do personagem alemão e a forma aparentemente passiva com que os franceses o acolhem causaram, durante algum tempo, controvérsias quanto ao verdadeiro sentido da intriga de Vercors. Muitos viram o

silêncio dos personagens franceses e a exacerbada simpatia que aflora de Werner von Ebrennac, como uma instigação à colaboração.

A análise detalhada do texto, contudo, permite perceber que essa interpretação não tem fundamento, pois vários elementos de ordem intertextual comprovam o contrário. O conteúdo do prefácio que acompanha a primeira edição do conto, no qual o co-fundador das *Éditions de Minuit* comunica aos escritores que a referida editora constitui um espaço para a livre expressão do espírito francês, contra a opressão alemã é um bom exemplo disso. Acrescente-se a dedicatória que antecede a narrativa, ao poeta Saint-Pol Roux, assassinado pelos alemães no início da Ocupação, que pode ser interpretada como uma forma de prevenir o leitor contra os alemães.

No entanto, talvez a mais importante das referências intertextuais que refuta a idéia de que o conto incita à colaboração, seja aquela que conduz o leitor a associar a sobrinha à nação francesa. Elementos textuais que concernem à narração e à descrição da personagem, como a postura física (retidão e imobilidade), o comportamento (orgulhosa e digna) e as escassas descrições que o narrador (o tio) faz de sua sobrinha, contribuem para que o leitor possa associá-la à Marianne, símbolo maior da República Francesa. Isso significa dizer que, em verdade, o silêncio dos franceses representa uma forma de salvaguardar a nação contra as investidas do invasor alemão.

A tradução de Jean-Pierre Melville, foi realizada em 1947, portanto, após os acontecimentos históricos por ele narrados. Liberado dos constrangimentos e perigos aos quais Vercors esteve exposto quando escrevia seu conto clandestinamente, o cineasta dissipou toda a ambivalência da narrativa de Vercors, de modo que a Ocupação é retratada de forma explícita, com imagens que revelam o cotidiano da França ocupada. Integrante ativo da Resistência junto às forças da *France Libre*, sob o comando do General Charles De Gaulle, em Londres, o cineasta constrói em seu filme uma imagem exclusivamente engajada da França e dos franceses. Seu posicionamento político é expresso desde o início do filme, em que presta uma homenagem a Vercors e aos integrantes anônimos de organizações clandestinas

Seus personagens (o tio e a sobrinha), mais do que em Vercors, são desprovidos de uma identidade pessoal, de modo que são construídos unicamente a partir dos interesses nacionais. Eles são severos e inflexíveis em relação a Werner von Ebrennac e se mostram indubitavelmente contrários à idéia de manterem uma relação amigável com o oficial. Seu silêncio é claramente uma forma de refutar a presença do alemão em sua

casa, uma forma pacífica de resistência. As identidades nacionais alemã e francesa são claramente delimitadas, de modo a separar definitivamente os personagens.

A distância temporal que separa o contexto de produção de sua obra e aquele de Vercors, possibilitou ainda que Jean-Pierre Melville abordasse questões as quais o escritor desconhecia, como a existência dos campos de extermínio de judeus, revelados após a Segunda Guerra Mundial, durante o processo que apurou a responsabilidade de muitos oficiais alemães, acusados de cometer crimes contra a humanidade. Assim, Melville pôde protestar abertamente contra o povo alemão por terem compactuado com o regime nazista, atribuindo-lhes em vários momentos do filme, a co-responsabilidade pelos crimes cometidos pelo Reich. No entanto, o diretor não faz a mesma crítica ao povo francês por ter apoiado o Marechal Pétain e seu governo colaboracionista, construindo uma representação imaculada de uma França inteiramente resistente.

Embora Melville tenha produzido um filme muito pessoal, no que concerne às estratégias cinematográficas que utilizou para traduzir o conto de Vercors, o cineasta não fez muitas transformações em relação ao enredo. Talvez isso se explique, por um lado, pelo fato de Melville dispor de um orçamento extremamente reduzido para a produção de seu filme. Por outro lado, o cineasta sofria uma grande pressão, pois para obter a autorização de Vercors, da qual dependia para lançar seu filme, aceitara submetê-lo ao julgamento de um grupo composto por ex-integrantes da Resistência, indicados por Vercors. Acrescente-se, que este era o primeiro longa-metragem do cineasta que resolvera se dedicar ao cinema após a guerra. Provavelmente estas razões tenham contribuído para que o filme de Jean-Pierre Melville tenha permanecido muito próximo do modo como Vercors teceu sua trama.

Relativamente à segunda tradução para as telas de *Le Silence de la mer*, realizada por Pierre Boutron, em 2004, esta representa a Ocupação e a Resistência de forma mais abrangente. O filme amplia o contexto da narrativa a partir do diálogo com outro conto de Vercors (*Ce Jour-là*) e da criação de subtramas com núcleos de personagens que colocam em cena questões como a propaganda petanista a que a população francesa era submetida, a existência de campos de prisioneiros e deportados na própria França, e a participação de pessoas comuns em atividades clandestinas. No entanto, essas questões não são abordadas abertamente, de forma que a ambivalência e o clima sugestivo do texto vercoriano são recriados pelo diretor. Nesse contexto, onde

prima o “não dito”, a música, os enquadramentos e os movimentos de câmera traduzem as intenções e os pensamentos dos personagens.

Apesar de toda essa riqueza de dados, isso não significa que o filme de Pierre Boutron tenha sido realizado a partir de uma postura mais engajada que aquelas dos outros dois autores. Pelo contrário, acredito que o fato de os três artistas terem o interesse de abordar as questões que envolvem essa página negra da história da França, revela que estes têm uma postura ética, estética e ideológica comum. Contudo, é preciso considerar que as escolhas de cada um se deram em contextos sócio-político-culturais diferentes.

O contexto em que Boutron produziu seu filme não foi o mesmo daquele em que Vercors escreveu seu conto (1941) como também daquele em que o filme de Melville foi rodado (1947). Portanto, é natural que a distância temporal tenha permitido que a roteirista e o cineasta, se afastassem tanto política como sentimentalmente dos acontecimentos ali representados, podendo assim apreendê-los de forma mais desapassionada. Por outro lado, a historiografia e a cinematografia da Ocupação e da Resistência forneceram informações valiosas que eles assimilaram produzindo um intenso diálogo intertextual. Por essa razão, no filme de Pierre Boutron a Ocupação e a Resistência são mostradas de maneira mais explícita e com uma riqueza de dados da qual nem Vercors nem Melville dispunham.

No que diz respeito ao enredo, a trama principal relata a história de Jeanne e seu avô, que tendo sua casa requisitada pelo exército alemão são persuadidos a acolher o oficial Werner von Ebrennac. Diferentemente das tramas de Vercors e de Melville, a narrativa de Boutron é centrada na protagonista Jeanne Larosière, uma jovem que vive isolada em seu mundo particular, cultuando a memória dos pais mortos. A chegada do oficial alemão provoca nessa jovem uma tomada de consciência de sua existência como mulher e como cidadã.

A partir de então ela se abre para a vida e passa a prestar atenção no que acontece ao seu redor. A personagem transita pelos diversos núcleos de personagens cujas histórias pessoais resgatam as várias faces da Ocupação: a Resistência, a colaboração, a questão judia, o silêncio (omissão) dos franceses diante de desaparecimentos misteriosos e retornos surpreendentes. Assim, o filme retrata o nascimento da resistência e acompanha algumas de suas diversas formas: a resistência civil (das pessoas comuns que demonstram através de atos individuais seu

descontentamento) os atentados e represália contra o ocupante. Nesse percurso, Jeanne desenvolve uma consciência política, e mesmo estando apaixonada por Werner, abre mão desse amor em nome da liberdade e da soberania de sua nação. Desse modo, a jovem redimensiona sua identidade pessoal em direção à uma participação ativa como cidadã da nação francesa.

Toda obra artística pode suscitar leituras múltiplas e distintas. Nesta perspectiva, a análise do conto *Le Silence de la mer* e de suas adaptações demonstrou que a tradução de obras literárias para a linguagem cinematográfica constitui um trabalho de leitura e interpretação cujo resultado são representações diferenciadas daquela que lhe deram origem. A pesquisa revelou ainda que a tradução de um texto envolve escolhas impostas pelas diferenças entre os meios em questão, pelo seu contexto de produção e pelos posicionamentos políticos de seus autores. Por fim, essas traduções, na maioria das vezes, só enriquecem o texto de partida, revitalizando-o e atualizando suas significações ao gosto das reações contemporâneas.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRE, M. **Representação social: uma genealogia do conceito**. Revista Comum. V. 10, n. 23. Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Helio Alonzo, 2004. Disponível em <http://www.facha.edu.br/publicacoes/comum/comum23/Artigo7.pdf>. Consultado em 29.01.2009

ARROJO, R. A questão do texto original. **Oficina de tradução**. São Paulo : Ática, 1986. 11-22

AUMONT, J. & BERGALA, A. & Marie, M. & VERNET, M. **A estética do filme**. Trad. Marina Appenzeller. 5ª Edição. São Paulo : Papyrus, 1995.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 3ª. Edição. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALOGH, A-M. **Conjunções, Disjunções, Transmutações – da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo : Annablume : ECA-USP, 1996.

BAZIN, A. Por um cinema impuro. In **Cinema – Ensaios**. Trad. Eloísa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. 82-104

_____. *O Journal d'un curé de campagne* e a estilística de Robert Bresson. In **Cinema – Ensaios**. Trad. Eloísa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. 105-122.

BENJAMIN, W. A tarefa – renúncia do Tradutor. Trad. Susana Kampff Lages. Heidermann, W. (org) **Clássicos da Teoria da Tradução**. Volume 1 Alemão-Português, Florianópolis: UFSC, 2001. 189-215.

BRAIT, B. **Bakhtin - Conceitos-chave**. Beth Brait (Org.). São Paulo: Contexto, 2005.

_____. (Org.) Bakhtin e a Natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1997.

BRÉE, G; MOROT, E. **Histoire de la littérature française – du surréalisme à l'empire de la critique**. Paris : Flammarion, 1996.

CAMPOS, F. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CARRIÈRE, J-C. **A Linguagem secreta do cinema**. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2006.

CARVALHO, F.A.L. **O Conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier**. Revista Diálogos. DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005. Disponível em <http://www.dialogos.uem.br/include/getdoc.php?id=535&article=183&mode=pdf>. Consultado em 02.01.09.

CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 13-28.

CLERC, J-M; CARCAUD-MACAIRES, M. **L'Adaptation cinématographique et littéraire**. Collection 50 Questions. Paris : Klincksieck, 2004.

CRESSEAU, J-P. **Étude sur Vercors : Le Silence de la mer**. Collection Résonances. Paris. Ellipses, 1999.

CORREIA, J C. **Pierre Bourdieu (1930/2002) : sociólogo e cidadão**. Resensio – Revista de Comunicação e Cultura. Labcom – Laboratório de Comunicação e Conteúdo On-line – UB1. Universidade da Beira Interior, 2002. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/correia-joao-carlos-Bourdieu.pdf>. Consulta em 28.12.2008.

DENIZEAU, G. Vercors, dessinateur et graveur. In : CESBRON, G. & JACQUIN, G. **Vercors et son œuvre**. Paris : L'Harmattan, 1999. 13-21

DEMIROGLOU, E. Un courant sous-jacent de signification ou le paisible péril du silence dans Le Silence de la mer. In CESBRON, G. e JACQUIN, G. **Vercors et son œuvre**. Paris : L'Harmattan, 1999. 343-356

DINIZ, T. F. N. **Tradução Intersemiótica: do texto para a tela**. Florianópolis: Cadernos de Tradução nº 3, GT de Tradução, 1998.

EISENSTEIN, S. **O Sentido do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2002.

_____. **A Forma do Filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2002.

FERREIRA, R. **Guerra na língua. Mídia, poder e terrorismo**. Fortaleza: EdUECE, 2007.

FERRO, M. **Histoire de France**. Paris : Odile Jacob, 2003.

_____. **Cinéma et Histoire**. Collection Folio/Histoire. Paris. Gallimard, 2005.

FIORIN, J L. **A Crise da representação e o contrato de veridicção no romance**. São José do Rio Preto : Revista do GEL. V. 5, n. 1, p. 197-218, 2008.

GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Éditions du Seuil, 2003.

GIRAUD, A. C. B. A princesa distante em *Le Silence de la mer*: a dama engajada e o trovador. In **Faces do medievo – gênero, poéticas e resistências**. Org. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Recife: Baraúna, 2008. p. 69-86

_____. *Le Silence de la mer*: Ocupação e Resistência traduzidas para a linguagem cinematográfica. In. ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de; PONTES, Antonio Luciano; ADERALDO, Marisa Ferreira. (Orgs.). **Estudos em linguagem, literatura e ensino**. v. 1. Fortaleza: UECE, 2007. p. 51-58.

_____. *Sous un mutisme trompeur : un silence qui résonne depuis soixante ans*. **Caligrama – revista de estudos românicos**. Volume 7. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p.7-21.

_____. **Le moment historique dans les nouvelles « Le Mur », de Sartre, « Le Silence de la mer », de Vercors, et « L'Hôte », de Camus**. Monografia de Especialização em Literatura Estrangeira Moderna. Departamento de Letras Estrangeiras. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 1998.

GRILLO, S V C. **Confrontos e confluências entre a sociologia da linguagem de Bourdieu e teorias lingüísticas**. Revista Horizontes. v. 20, p. 49-58. Bragança Paulista: USF, 2003.

HALL, S. El trabajo de la representación. In. **Representation: Cultural Representations and signifying practices**. London, Sage Publications, 1997, p. 13-74. Trad. Elías Sevilla Casas. Disponível em: <http://socioeconomia.univalle.edu.co/professores/docuestu/download/pdf/EltrabajodelaR.StuartH.PDF>. Em 12.08.2008.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6ª. Edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HOUAISS, A. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JACQUET, M. **Travelling sur les années noires : l'Occupation vue par le cinéma français depuis 1945**. Paris: Alvik Éditions, 2004.

JAKOBSON, R. Aspectos Lingüísticos da Tradução. **Lingüística e Comunicação**. São Paulo : Cultrix, 2003.

JEANCOLAS, Jean-Pierre. **Histoire du Cinéma Français**. Paris : Armand Colin, 2007.

JUNQUEIRA, L. **A Noção de representação social na sociologia contemporânea**. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, 18/19, 145-161, 2005. Disponível em <http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=estudos&page=article&op=view&path%5B%5D=119&path%5B%5D=116>. Consultado em 29.01.2009.

LANGLOIS, S. **La Résistance dans le cinéma français : 1944-1994**. De la Libération de Paris à Libera-me. Collection Cinéma et Société. Paris : L'Harmattan, 2001.

LAZARINI, L S. **Identidades e representações das periferias no cinema brasileiro atual: notas para uma reflexão a partir dos Estudos Culturais**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 27., 2004. Porto Alegre. Anais... São Paulo: Intercom, 2004. Disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18065/1/R0538-1.pdf>. Consultado em 18.04.2008.

LEFEVÈRE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LIMA, B F A. **Abril despedaçado transmutado para o cinema: da Albânia ao Brasil a tragédia em cena**. Fortaleza : UECE, dissertação de mestrado, 2008.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. 2a Edição. São Paulo : Brasiliense, 2007.

MASCARENHAS, R. **O auto da Compadecida em transmutação: a relação entre os gêneros circo e auto traduzida para o sistema audiovisual**. Fortaleza : UECE, dissertação de mestrado, 2006.

MIQUEL, P. La France des années 30. **Histoire de la France : des Bourbons à Charles de Gaule. Tome II**. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1976. p.192-195.

_____. De Gaule et la Résistance française. **Histoire de la France : des Bourbons à Charles de Gaule. Tome II**. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1976. p. 229-236.

MITERRAND, H. Collaboration et résistance littéraires. **Littérature, textes et documents. XXe Siècle**. Paris : Nathan, 1989.

MURACCIOLE, J-F. **Histoire de la Résistance en France**. 4a Edição. Paris : Presses Universitaires, 2004.

NOGUEIRA, R. **Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville**. Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma. Paris : Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, 1996..

OLIVEIRA, M A. **Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

PEREIRA, M. **A adaptação do romance O Invasor para o cinema: tensão e impasse na relação entre as classes sociais**. Fortaleza : UECE, dissertação de mestrado, 2007.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. Estudos. São Paulo : Perspectiva, 2001.

PROST, A. **Petite Histoire de la France au XXe Siècle**. Paris : Armand Colin, 1979.

PROST, A; VINCENT, G. **História da Vida Privada**. Vol. 5 : Da primeira Guerra a nossos dias. Trad. De Denise Bottmann. São Paulo : Companhia das Letras, 1992, p.203-217

RAJAGOPALAN, K. Prefácio. In FERREIRA, R. **Guerra na língua. Mídia, poder e terrorismo**. Fortaleza: EdUECE, 2007.

_____. Lingüística e a política da representação. IN **Por uma lingüística crítica: linguagem, identidade e questão ética**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

_____. A construção de identidades e a política de representação In: FERREIRA, Lucia M. A.; ORRICO, Evelyn G. D. (Orgs.) **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 77-87.

_____. **Sobre arte, a ficção, e política de representação**. Revista Gragoatá, v. 8, p. 89-96, Niterói : UFF, 2000.

RIBEIRO, E.S. **A Relação cinema-literatura na construção da simbologia do anel na obra O Senhor dos anéis: uma análise intersemiótica**. Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Lingüística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2007.

RIFFAUD, A. Vercors, dessinateur, écrivain, homme engagé. In **Vercors : Le Silence de la mer et autres récits**. Organisation Alain Riffaud. Paris : Omnibus, 2002. I-XIV.

RODRIGUES, C.C. **Tradução e Diferença**. São Paulo : Editora UNESP, 2000.

ROSEINSTEIN, R. De Ronstand à Vercors par Döblin, ou la Princesse Lointaine mobilisée et résistante s'en va-t-en guerre. In : CESBRON, G. & JACQUIN, G. **Vercors et son œuvre**. Paris : L'Harmattan, 1999. 124-138.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. Imagem como representação visual e mental. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. 4ª Edição. São Paulo : Iluminuras, 2005.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual, verbal**. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 2005.

SHOAT, E; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e Representação**. São Paulo : Cosacnaif, 2006.

SILVA, G J da. **História antiga e usos do passado. Um estudo de apropriações da antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007 (a).

SILVA , M V B. **Tela, palco, livro, homem: travessias narrativas na adaptação de Um crime delicado**. 2007 (b) Disponível em <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/71/205.pdf>. Consultado em 21.11.2008.

SIMON, P H. **Histoire de la littérature français au XXe siècle**. Paris : Armand Colin, 1957.

SOARES, M C. **Representações da cultura mediática: para a crítica de um conceito primordial**. Trabalho apresentado no XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/biblioteca204.pdf>. Consultado em 20.08.2008.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogic of Adaptation. In NAREMORE J. **Film Adaptation**. Londres. The Athlone Press, 2000. 54-76

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Trad. Fernando Mascarello. 2a Edição. Campinas : Papirus, 2006.

_____. **Bakhtin da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo. Ática, 1992.

TRUFFAUT, F. A Adaptação literária no cinema. In **O prazer dos olhos. Escritos sobre cinema**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 308-312.

VANOYE, F. e GOLIO-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. 4ª Edição. São Paulo: Papirus, 1994.

VERCORS. Le Silence de la mer. In **Le Silence de la mer**. Paris : Albin Michel, 1951. p. 23-77.

_____. O Silêncio do mar. In **O Silêncio do Mar**. Trad. Hamílcar de Garcia. São Paulo : Difusão Européia do Livro, 1955, p. 7-60.

_____. **O Silêncio do mar**. Trad. Maria Jorge Vilar e Maria Teresa Belo. Lisboa : Editorial Presença, 1999.

_____. Ce Jour-là. In **Le Silence de la mer**. Paris : Albin Michel, 1951. 81-91.

_____. **La Bataille du Silence**. Paris : Presses de la Cité, 1967.

_____. **Ce que je crois**. Paris : Éditions Grasset, 1975.

VIEIRA, E. **Teorizando e Contextualizando a Tradução**. Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 1996.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico – a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In. Pelegrini. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo : Senac, 2003. p. 61-89.

_____. A alegoria langiana e o monumental: a figura de Babel em Metrópolis. In Capelato e al. **História e cinema – Dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo, Alameda, 2007. p.15-38

FILMOGRAFIA

LE SILENCE DE LA MER. (França, 1949). Éditions René Château, 2003, 85 minutos.

Direção : Jean-Pierre Melville

Roteiro : Jean-Pierre Melville, adaptado da obra de Vercors, *Le Silence de la mer*.

Diretor de Fotografia: Henri Decaë

Montagem : Jean-Pierre Melville

Musica: Edgar Bischoff

Elenco: Howard Vernon (Werner von Ebrennac)

Nicole Stéphane (Sobrinha)

Jean-Marie Robin (Tio)

Ami Aroe (Noiva de Werner)

Denis Sadier (Oficial da SS)

Heim, From, Rudelle, Vernier e Max Hermann (Oficiais alemães)

LE SILENCE DE LA MER. (França, 2004). Expand Drama, RTBF e Saga Film, 2004, 92 minutos.

Direção: Pierre Boutron

Roteiro : Anne Giafferi, adaptado das obras de Vercors *Le Silence de la mer* e *Ce jour-là*.

Diretor de Fotografia: Alain Leveu

Montagem : Patrice Monnet

Musica: Angélique e Jean-Claude Nachon

Cenários : Denis Seiglan

Figurino : Eve-Marie Arnault

Elenco: Julie Delarme (Jeanne Larosière)

Michel Galabru (André Larosière)

Thomas Jouannet (Werner von Ebrennac)

Marie Bunel (Marie Duval)

Thimotée Ferrand (Pierre Duval)
Claude Andrzejewski (Louis)
Jean-Baptiste Puech (Paschal)
Jörg Schnam (Oficial 1)
Jörn Cambreleng (Oficial 2)
Frank Beckmann (Ajudante)
Aledander Ashkenazy (François)
Hélène Vauquois (Mãe de François)
Jean-Philippe Mesmain (Pai de Solange)
Lucie Banet (Solange)

A N E X O S

ANEXO I

GLOSSÁRIO DE TERMOS NARRATIVO-CINEMATOGRAFICOS

Câmera subjetiva: recurso no qual a câmera se identifica com o olho do espectador por intermédio do olhar do herói. (MARTIN, 2007, p. 32)

Contre-plongé ou **câmara baixa:** “(o tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar), dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos [...] (MARTIN, 2007, p. 41)

Desfecho: “é o seguimento que encerra um incidente, uma sucessão de incidentes ou uma narrativa”. (CAMPOS, 2007, p. 283-284).

Epílogo: “é uma variação ou um complemento do desfecho, no qual a estória é recapitulada e, às vezes, uma premissa é explicitada”.

Legenda: recurso narrativo cinematográfico definido como “ texto que foi agregado à narrativa, isto é, que foi escrito sobre fundo neutro ou sobreposto à imagem”. (CAMPOS, 2007, p. 138)

Primeiro plano (close up): a câmera, próxima da figura humana, apresenta apenas um rosto ou outro detalhe qualquer que ocupa a quase totalidade da tela. (XAVIER, 1984, p. 19) Para Martin (2007) o primeiro plano no rosto de um personagem corresponde a uma visão no campo da consciência, a uma tensão mental considerável.

Plano americano: corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura, aproximadamente. (XAVIER, 1984, p.19)

Plano-seqüência: “plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma seqüência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos). (AUMONT et al., 2007, p.43)

Trama principal: é o principal fio de estória selecionado pelo narrador. Esta seleção visa a “estabelecer uma referência a partir da qual a narrativa será composta, e, mais tarde, recebida pelo espectador”. Ele destaca ainda a **trama secundária**, “fio de história que o narrador selecionou como secundário”, e **subtramas**, que, segundo ele, “são as demais”. (CAMPOS, 2007, p. 102-103).

Voz off: recurso cinematográfico que permite ouvir a voz do narrador (vindo de uma fonte *fora de campo*, ou seja, não visível na tela). “Ela pode ser utilizada em *terceira pessoa*, quando o locutor não participa da ação [...], ou na *primeira pessoa*, quando o comentário é de um personagem da ação”. (MARTIN, 2007, p. 186-186).

ANEXO II (E-mail traduzido em português)

De: Pierre Boutron

Para: Claudia Giraud

Enviada: 20 de fevereiro de 2007

LE SILENCE DE LA MER

A adaptação cinematográfica de qualquer que seja a obra, não pode ser mais que uma interpretação subjetiva da obra em questão por uma razão evidente e inevitável: a imagem [que se tem] é aquela que o diretor impõe ao espectador, pois a imagem é obrigatoriamente direcionadora, ela passa pelo olhar de um diretor que de imediato impõe suas escolhas e sua visão, mesmo se suas imagens deixam entrever, como camadas sucessivas, várias interpretações possíveis em função do que o espectador escolhe nessa imagem. Mas de qualquer modo, a escolha do plano, do ângulo da câmera e de seu movimento, é uma decisão de direção destinada a influenciar o espectador.

A adaptação de uma obra passa inicialmente pela compreensão que se tem dela. Antes de interpretá-la, é preciso compreendê-la, o que leva tempo, pois, uma vez controlada a emoção da leitura, é preciso tentar analisar o processo pelo qual o autor nos tomou pela mão para nos levar ao seu universo. Em outros termos, estou persuadido que a fidelidade a uma obra passa inicialmente por sua traição: o autor nos roubou nossa alma com sua pluma, à nós cabe roubar a sua com nossa câmera.

Logo, escrever uma adaptação cinematográfica de uma obra é ter a ambição de transmitir as emoções que o diretor recebeu da obra em questão, por meio das suas próprias emoções, com a esperança de que elas coincidam com a própria essência da obra.

No que concerne à “Le Silence de la mer” qual é o tema exatamente ?

Lembro-me sempre de meu pai, oficial da marinha em 1939, depois grande Resistente, depois capitão de fragata em 1942, caçando submarinos alemães no Atlântico, que terminou a guerra coberto de honras. Mas ele me dizia sempre que situava seu patriotismo em um plano muito pessoal, usando uma parábola um pouco cínica que consistia em dizer que sempre tivera pavor que alguém entrasse na sua cama sem sua permissão. (O alemão no presente caso).

Esse símbolo é muito forte no livro de Vercors: alguém se instala em uma casa utilizando seu poder momentâneo e desse modo viola a intimidade de seus habitantes. Interessei-me em primeiro lugar por esses dois pontos de partida: esse “alguém” em questão, por um lado, e o estranho casal que coabita nessa casa, por outro.

Vercors escreveu o livro em fins de 41 e início de 42. Ele está na Resistência e funda clandestinamente as Editions de Minuit. Mas no “Silence de la Mer”, coloca em cena um oficial alemão em plena ocupação, em um período em que não é possível a contestação da dominação alemã.

Esse “alguém” é, logo, um oficial alemão. À primeira vista, a situação é bastante simples: o ocupante usa de força para impor ao vencido seu próprio modo de vida. Em outros termos, ele vem violar a intimidade do vencido e instala nessa casa sua própria liberdade em detrimento daquela do vencido, que por conseqüência, a perde.

Mas Vercors, ele próprio resistente, não se fixa nesse clichê. Ele cria um personagem alemão que não responde absolutamente aos critérios do invasor com todas as conseqüências que isso implica em termos de horrores e atrocidades. Ao contrário, ele cria um conquistador quase tímido que não cessa de se desculpar por sua presença e que tenta por todos os meios manter-se o mais discreto possível. No mais, esse oficial com aparência de soldado disciplinado é um artista, francófilo ainda por cima.

Primeira indicação da parte do autor: esse oficial é antes de tudo um homem cujas atuais circunstâncias proíbem-no de tecer laços com outros homens porque a História decidiu de outra forma. Vercors apresenta de imediato um enorme paradoxo: os homens criaram artificialmente as condições para guerrearem entre si destruindo, com o mesmo golpe, todas as condições naturais para sua reaproximação. Dessa trágica contradição vai nascer uma nova forma de diálogo: o silêncio.

O casal que mora nessa casa é, no livro, uma garota e seu tio, eu creio. Eles representam a submissão, a sociedade vencida, mas também a recusa, a resistência nascente.

Ao mesmo tempo, essa recusa passa por um constrangimento: o alemão não é exatamente o clichê do invasor tal como eles imaginam. É um homem. Em outras circunstâncias e com outra vestimenta (civil), esse homem teria sido, sem dúvida, calorosamente convidado à mesa deles. Mas os tempos são outros: as consciências obedecem a uma lógica da guerra em que a fraternidade é mais uma questão de raça do que de generosidade. Dessa escolha patética em que o mutismo é a regra, vai nascer também a única forma de diálogo possível: o silêncio.

Esses dois mundos assim confrontados em seu respectivo silêncio vão provocar uma outra linguagem, rica, secreta, codificada, com a mesma eloquência ameaçadora e surda que aquela do mar aparentemente mudo mas capaz de tudo.

Esta análise foi meu ponto de partida.

O lugar também era importante: qual estilo de casa? Onde e por quê? Eu nunca entendi muito bem no livro porque esta garota vivia com seu tio. Seu passado não é muito claro, um pouco como se não contasse, como se ela não tivesse passado.

Decidi criar-lhe um: aqui começa minha interpretação.

Eu quis dar a essa garota um passado que pudesse nos fazer admitir melhor sua atitude fechada face à situação. Um pai morto nas trincheiras de Verdun, uma mãe que provavelmente não sobrevivera e a obrigação, sem dúvida, de ter sido criada por seu avô, no rancor e no fetichismo de seus pais falecidos. Outros tempos fizeram dela aquilo que ela é hoje, uma espécie de autista fechada para a vida, para a sua juventude, para seus desejos. Ela está de certa forma fossilizada nessa casa onde tudo respira o passado e a paralisação brutal do tempo no momento da explosão da Grande Guerra.

Essa garota está morta, ou em todo caso, indiferente ao presente e, ainda mais, ao futuro.

Quanto a seu avô, apesar dele ser gordo, [pesado], (o que eu almejei), ele desliza como uma folha de papel seda entre seu passado, cuja garota é o fruto, e o futuro cuja, esta

mesma garota é a esperança. E é por isso mesmo que essa garota é um símbolo extraordinariamente sutil: imóvel, estatuada em sua infelicidade onde a vida parou, ela carrega consigo, incubado, o desejo de todas as épocas e de todas as existências. Aí nós tocamos em um paradoxo em que o autor nos mostra toda a extensão de seu talento.

À mim a tarefa de traduzir isso em imagens ...

Quanto ao contexto, eu quis mostrá-lo do ponto de vista da garota: ela não tem absolutamente nenhuma espécie de propensão à resistência. Sua passividade face à Ocupação em geral e à ocupação de sua casa em particular é total, a tal ponto que isso provocou em mim uma interrogação sobre o sentido que Vercors quis dar à situação que ele enfoca em seu livro. Sem dúvida ela vê nessa ocupação uma fatalidade tão irremediável que é o quarto de seus pais que o oficial alemão escolhe. O quarto proibido, aquele que a garota destinara à memória, à lembrança, à um passado congelado para sempre. Imaginando tudo isso, eu quis fazer esse quarto reviver pelas mãos daquele que, em princípio, anuncia a morte do futuro, o fim. Contudo, é precisamente esse alemão quem vai fazer o passado reviver e é precisamente no interior desse quarto que o futuro vai jorrar. Um futuro impossível, certamente, mas mesmo assim, um futuro, já que o amor impossível vai nascer lá e, por sua impossibilidade, abrir enfim os olhos dessa garota. Abrí-los para enxergar o quê? Aquilo que eu li em “Ce Jour-là”, ou seja, a consciência e simplesmente, o significado da honra.

É esta idéia que eu acho genial nos escritos de Vercors. Essa garota acredita mergulhar na vergonha de apaixonar-se por um oficial alemão, mas feito isto, ela encontra nesse amor o sentido da honra decidindo combater aquilo que ela começou a amar.

Essa noção direcionou toda a minha conduta e toda a minha interpretação: Vercors o tempo todo escreve uma coisa e seu contrário. Ele manipula a contradição como retórica, a arte da dicotomia no centro da qual o silêncio é a única linguagem possível.

A câmera devia então, encarregar-se desse silêncio permanentemente, interpretá-lo e torná-lo audível ao espectador como se o sentido visual se transformasse em sentido auditivo.

Essencialmente, os planos do filme caminham nesse sentido: os primeiros mostram a garota no cemitério, depois no quarto de seus pais: o avô vendo sua neta retornar com um buquê de flores nas mãos acredita estar preocupado, mas não é nada disso, as flores têm o intuito de ornar o quarto dos pais da garota.

Eles dialogam sem se falar. Quem fala em seus lugares nesse silêncio? O buquê de flores. O que a câmera diz, que eles não se dizem? Que não existe mais nenhuma relação de intimidade familiar entre o avô e sua neta aprisionada no culto de sua vida passada. Essa garota construiu em torno de si um mundo em que ninguém penetra. Exceto a câmera.

O avô não tem mais comunicação com sua neta. Ele se refugia em seus livros num canto da chaminé e só se comunica com sua neta pela música. O piano é o intérprete dessa casa, e a música, a única linguagem possível. Tudo se passa como se a música participasse do silêncio. É a música que nos faz medir o peso do silêncio que reina nessa casa, de tal maneira que não é ao acaso que um barulho de botas vem perturbar, a despeito deles, uma sonata de Bach que provém da casa.

Essa sonata de Bach é, aliás, a única coisa que a garota ouve. Ela não se dá conta da chegada do oficial à sala de estar na qual ele penetra como um fantasma, de tal maneira que quando ele se impõe, a música pára, dando novamente lugar ao silêncio.

Um silêncio que será a partir de então seu meio de comunicação já que o piano parece fechar-se para sempre.

No dia seguinte veremos a garota confrontada com o exterior. Um exterior que lhe é completamente indiferente. Ela se exprime pouco, mas as palavras que ela pronuncia são de uma banalidade proporcional à sua indiferença ao mundo que a rodeia e mesmo à presença alemã. Tudo se passa como se a Ocupação não estivesse no centro de suas preocupações. A presença alemã só contará porque um dos seus se hospeda em sua casa e porque ela está curiosa para ver esse oficial, que no exercício de suas funções, não corresponde à imagem que ela recebe na intimidade de sua casa.

É estranho constatar que se essa garota recusa pousar sequer um olhar sobre o oficial quando ele penetra em sua intimidade, ela não pode deixar, ao contrário, de examiná-lo atentivamente assim que ele sai de sua casa. A vestimenta não corresponde ao homem. Há uma espécie de erro de *casting* nesse homem e é isso que começa a perturbá-la. Ela

percebe pouco a pouco que está fazendo um esforço incomensurável para não se interessar por ele, mas que na realidade, quanto mais se fecha em seu mutismo, mais as falhas de sua couraça deixam filtrar uma perturbação profunda que nos a revelará pouco a pouco. Tudo acontece como se essa garota retornasse à vida à medida que ela se persuade do contrário: no momento em que ela decidira que sua vida não tinha mais nenhum sentido, essa vida encontrava um. Um sentido insensato, proibido, vergonhoso que somente o silêncio pode explicar.

A partir desse instante, os dois jovens dialogarão com esse silêncio. O oficial falando-lhe por longos monólogos ao qual ele só espera como resposta o silêncio da garota: quanto mais ela se calar mais estará lhe respondendo. E a história de amor nascerá desse paradoxo. Que duo sublime!

Quanto a mim, estou sempre atrás deles, com essa interpretação que dou pela câmera posicionada sempre lá, aonde creio adivinhar seu diálogo interior, seu segredo.

Finalmente, e para concluir, o que há de mágico para mim nessa história, é que essa garota que se apagara para sempre, enclausurada em um desespero secreto e profundo, é reanimada, ressuscitada, poder-se-ia dizer, por uma outra forma de desespero que se chama o proibido, mas que paradoxalmente, abre-lhe as portas do mundo e da lucidez que ela dele adquire.

Em outros termos, Vercors maneja o paradoxo com uma tal destreza que é essa manipulação que fará jorrar a verdade: eis a razão essencial pela qual estimei que “Ce Jour-là” era parte integrante do “Silence de la mer”.

Não tenho evidentemente tempo de analisar minuciosamente aqui toda a direção. Lanço apenas os princípios me dizendo que se você assistir novamente ao filme à luz dessas poucas linhas, talvez encontrará nele as razões de minhas escolhas e a interpretação que faço delas.

Espero ter trazido alguns esclarecimentos e desejo-lhe um excelente trabalho.

Pierre Boutron.

(E-mail em francês)

De: Pierre Boutron
Pour: Claudia Giraud
Date : 20 de fevereiro de 2007

LE SILENCE DE LA MER

L'adaptation cinématographique d'une œuvre quelle qu'elle soit ne peut être qu'une interprétation subjective de l'œuvre en question pour une raison évidente et inévitable : l'image est celle que le metteur en scène impose au spectateur car l'image est forcément dirigiste, elle passe par le regard d'un réalisateur qui d'emblée impose son choix et sa vision, même si son image laisse entrevoir, comme des couches successives, plusieurs interprétations possibles en fonction de ce que le spectateur choisit dans cette image. Mais de toute façons, le choix du plan, de la place de la caméra et de son mouvement, est une décision de mise en scène destinée à influencer le spectateur.

L'adaptation d'une œuvre passe d'abord par la compréhension qu'on en a. Avant de l'interpréter, il faut la comprendre, ce qui prend du temps car, une fois l'émotion de la lecture maîtrisée, il faut tenter d'analyser le processus par lequel l'auteur nous a pris par la main pour nous emmener dans son univers. En d'autres termes, je suis persuadé que la fidélité à une œuvre passe d'abord par sa trahison : l'auteur nous a volé notre âme par sa plume, à nous de voler la sienne par la caméra.

Ecrire une adaptation cinématographique d'une œuvre c'est donc avoir l'ambition de transmettre les émotions que le réalisateur a reçues de l'œuvre en question par les siennes propres, avec l'espoir qu'elles coïncident avec l'essence même de l'œuvre.

Pour ce qui concerne « Le Silence de la Mer » où est le sujet exactement ?

Je me souviens toujours de mon père, officier de marine en 1939, puis grand Résistant, puis capitaine de frégate en 1942, chassant les sous-marins allemands sur l'Atlantique, et qui a terminé la guerre couvert d'honneurs. Mais il me disait souvent qu'il situait son patriotisme sur un plan très personnel, usant d'une parabole un peu cynique qui consistait à dire qu'il avait toujours eu horreur que quelqu'un entre dans son lit sans sa permission. (L'allemand en l'occurrence)

Ce symbole est très fort dans le livre de Vercors : quelqu'un s'installe dans une maison en utilisant son pouvoir du moment et viole ainsi l'intimité de ses habitants.

Je me suis donc intéressé en premier lieu à ces deux points de départ : le « quelqu'un » en question d'une part et le couple étrange qui cohabite dans cette maison d'autre part.

Vercors a écrit le livre fin 41 début 42. Il est dans la Résistance et fonde clandestinement les Editions de Minuit. Mais dans le « Silence de la Mer », il met en scène un officier allemand en pleine occupation, dans une période où la domination allemande est sans contestation possible.

Le « quelqu'un » est donc un officier allemand. A première vue, la situation est assez simple : l'occupant use de sa puissance pour imposer au vaincu son propre mode de vie. En d'autres termes, il vient violer l'intimité du vaincu et installe dans cette maison sa propre liberté au détriment de celle du vaincu qui la perd par conséquent.

Mais Vercors, résistant lui-même, ne s'arrête pas à ce cliché. Il crée un personnage d'allemand qui ne répond absolument pas aux critères de l'envahisseur avec toutes les conséquences que cela implique en terme d'horreurs et d'atrocités. Au contraire, il crée un conquérant presque timide qui ne cesse de s'excuser de sa présence et qui tente par tous les moyens de se faire le plus discret possible. En outre, cet officier aux allures de soldat discipliné est un artiste, francophile par-dessus le marché.

Première indication de la part de l'auteur : ce officier est d'abord un homme dont les circonstances présentes lui interdisent de tisser des liens avec d'autres hommes parce que l'Histoire en a décidé autrement. Vercors place d'emblée un énorme paradoxe : les hommes ont créé artificiellement les conditions pour se faire la guerre en détruisant du

même coup toutes les conditions naturelles de leur rapprochement. De cette tragique contradiction va naître une nouvelle forme de dialogue : le silence.

Le couple habitant dans cette maison est, dans le livre, une jeune fille et son oncle, je crois. Ils représentent la soumission, la société vaincue, mais aussi le refus, la résistance naissante.

Dans le même temps, ce refus passe par une gêne : l'allemand n'est pas exactement le cliché de l'envahisseur tel qu'ils se le représentent. C'est un homme. Dans d'autres circonstances et dans un autre costume (civil), cet homme aurait sans doute été chaleureusement invité à leur table. Mais les temps ne sont plus les mêmes : les consciences obéissent à une logique de la guerre où la fraternité est une affaire de race plus que de générosité. De ce choix pathétique où le mutisme est de règle va naître là aussi la seule forme de dialogue possible : le silence

Ces deux mondes ainsi confrontés dans leur silence respectif vont provoquer un autre langage, riche, secret, codé, avec la même éloquence menaçante et sourde que celui de la mer apparemment muette mais capable de tout.

Cette analyse fut mon point de départ.

Le lieu aussi était important : quel style de maison ? Où et pourquoi ? Je n'ai jamais très bien compris dans le livre pourquoi cette jeune fille vivait avec son oncle. Son passé n'est pas très clair, un peu comme s'il ne comptait pas, si elle n'en avait pas.

J'ai décidé de lui en créer un : ici commence mon interprétation.

J'ai voulu donner à cette jeune fille un passé qui puisse nous faire mieux admettre son attitude fermée face à sa situation. Un père disparu dans les tranchées de Verdun, une mère n'ayant probablement pas survécu et l'obligation sans doute d'avoir été élevée par son grand père, dans la rancœur et le fétichisme de ses parents disparus. D'autres temps ont fait d'elle ce qu'elle est aujourd'hui, une sorte d'autiste fermée à la vie, à sa jeunesse, à ses désirs. Elle est comme fossilisée dans cette maison où tout respire le passé et l'arrêt brutal du temps à l'éclatement de la Grande guerre.

Cette jeune fille est morte, en tous cas absente au présent et à plus forte raison à l'avenir.

Quant à son grand-père, il a beau être gros (ce que j'ai souhaité) il se glisse comme une feuille de papier à cigarette entre son passé, dont cette jeune fille est le fruit, et l'avenir dont cette même jeune fille est l'espoir. Et c'est en cela même que cette jeune fille est un symbole extraordinairement subtil : figée, statufiée dans son malheur où la vie s'est arrêtée, elle couve en elle le désir de toutes les époques et de toutes les existences. Nous touchons là à un paradoxe où l'auteur nous montre toute l'étendue de son talent.

A moi de traduire cela en image...

Quant au contexte, je l'ai voulu du point de vue de la jeune fille : elle n'a absolument aucune espèce de propension à la résistance. Sa passivité face à l'Occupation en général et celle de sa maison en particulier est totale, à tel point que cela a provoqué chez moi une interrogation sur le sens que Vercors a voulu donner à la situation qu'il met en scène dans son livre. Sans doute voit-elle dans cette occupation une fatalité d'autant plus irrémédiable que c'est la chambre de ses parents que l'officier allemand choisit. La chambre interdite, celle que la jeune fille avait destinée à la mémoire, au souvenir, à un passé figé à tout jamais. En imaginant tout cela, j'ai voulu faire revivre cette chambre par celui qui, en principe, annonce la mort de l'avenir, la fin. Or, c'est précisément cet allemand qui va faire revivre le passé et c'est précisément au cœur de cette chambre que va jaillir l'avenir. Un avenir impossible, certes, mais un avenir toute de même puisque l'amour impossible va naître là et, par son impossibilité, ouvrir enfin les yeux de cette jeune fille. Les ouvrir pour voir quoi ? Ce que moi j'ai lu dans « Ce jour-là » c'est-à-dire la conscience et tout simplement le sens de l'honneur.

C'est cette idée que je trouve géniale dans les écrits de Vercors. Cette jeune fille croit se perdre dans la honte de tomber amoureuse d'un officier allemand mais ce faisant, elle y trouve son sens de l'honneur en décidant de combattre ce qu'elle s'est mise à aimer.

Cette notion a conduit toute ma démarche et toute mon interprétation : Vercors passe son temps à écrire une chose et son contraire. Il manipule la contradiction comme rhétorique, l'art de la dichotomie au centre de laquelle le silence est le seul langage possible.

La caméra devait donc prendre en charge ce silence en permanence, l'interpréter et le faire entendre au spectateur comme si le sens visuel se transformait en sens auditif.

L'essentiel des plans du film vont dans ce sens : les premiers plans montrent la jeune fille au cimetière puis dans la chambre de ses parents : le grand père voyant revenir sa petite fille un bouquet de fleurs à la main se croit concerné mais il n'en est rien, il s'agit de fleurir la chambre des parents de la jeune fille.

Ils dialoguent donc sans se parler. Qui parle à leur place dans le silence ? Le bouquet de fleur. Que dit la caméra qu'ils ne se disent pas eux ? Qu'il n'y a plus aucun rapport d'intimité familiale entre le grand père et sa petite fille enfermée dans le culte de sa vie passée. Cette jeune fille s'est construite un monde où nul ne pénètre.

Sauf la caméra.

Le grand-père n'a plus de communication avec sa petite fille. Il se réfugie dans ses livres au coin du feu et ne communique avec sa petite fille que par la musique. Le piano est l'interprète de cette maison et la musique le seul langage possible. Tout se passe comme si la musique participait du silence. C'est la musique qui nous fait mesurer le poids du silence qui règne dans cette maison, de telle sorte que ce n'est pas un hasard si un bruit de bottes vient perturber à leur insu la sonate de Bach qui provient de la maison. Cette sonate de Bach est d'ailleurs la seule chose que la jeune fille entend. Elle ne se rend pas compte de l'arrivée de l'officier dans le salon dans lequel il pénètre comme un fantôme, de telle sorte que lorsqu'il s'impose, la musique s'arrête laissant à nouveau la place au silence.

Un silence qui sera désormais leur moyen de communiquer puisque le piano semble se refermer à tout jamais.

Le lendemain nous verrons la jeune fille confrontée à l'extérieur. Un extérieur qui lui est complètement indifférent. Elle s'exprime, peu, mais les mots qu'elle prononce sont d'une banalité proportionnelle à son indifférence au monde qui l'entoure et même à la présence allemande. Tout se passe comme si l'Occupation n'était pas au centre de ses préoccupations. La présence allemande ne comptera que parce que l'un des leurs loge chez elle et qu'elle est d'abord curieuse de voir cet officier qui, dans l'exercice de ses fonctions, ne correspond pas à l'image qu'elle reçoit dans l'intimité de sa maison.

Il est étrange de constater que si cette jeune fille refuse de poser un regard sur l'officier lorsqu'il pénètre dans son intimité, elle ne peut s'empêcher au contraire de l'examiner

attentivement dès qu'il sort de chez elle. Le costume ne correspond pas à l'homme. Il y a comme une erreur de casting chez cet homme et c'est cela qui commence à jeter le trouble chez elle. Elle s'aperçoit peu à peu qu'elle fait un effort démesuré pour ne pas s'intéresser à lui mais qu'en réalité, plus elle s'enferme dans son mutisme, plus les failles de sa cuirasse laissent filtrer un trouble profond qui nous la révélera peu à peu. Tout se passe comme si cette jeune fille revenait à la vie à mesure qu'elle se persuade du contraire : au moment où elle avait décidé que sa vie n'avait plus aucun sens, cette même vie en prenait un. Un sens insensé, interdit, honteux que rien d'autre que le silence ne peut expliquer.

Dès cet instant, les deux jeunes gens dialogueront avec ce silence. L'officier lui parlant par de longs monologues dont il n'attend d'autre réponse que le silence de la jeune fille : plus elle se taira et plus elle lui répondra. Et l'histoire d'amour naîtra de ce paradoxe. Quel duo sublime ! Quant à moi, je suis toujours derrière eux, avec cette interprétation que j'en donne par une caméra toujours là où je crois deviner leur dialogue intérieur, leur secret.

Enfin, et pour conclure, ce qu'il y a de magique pour moi dans cette histoire, c'est que cette jeune fille qui s'était éteinte à tout jamais, claustrée dans un désespoir secret et profond, est réanimé, ressuscitée pourrait-on dire par une autre forme de désespoir qui s'appelle l'interdit mais qui paradoxalement, lui ouvre les portes du monde et de la lucidité qu'elle en acquiert. En d'autres termes, Vercors manie le paradoxe avec une dextérité telle que c'est cette manipulation qui fera jaillir la vérité : voilà la raison essentielle pour laquelle j'ai estimé que « Ce Jour-là » faisait partie intégrante du « Silence de la Mer ». Je n'ai évidemment pas le temps de décortiquer ici toute la mise en scène. Je n'en jette que les principes en me disant que si vous regardez à nouveau le film à la lumière de ces quelques lignes, peut-être y trouverez-vous les raisons de mes choix et l'interprétation que j'en ai fait.

J'espère vous avoir apporté quelques précisions et je vous souhaite un excellent travail.

Pierre Boutron

ANEXO III ((E-mail traduzido em português))

De: Pierre Boutron
Para: Claudia Giraud
Enviada: 13 de setembro de 2008

Meu pai se chamava Jean Boutron. Ele era Capitão de Fragata da Royale (Marinha Nacional). Anteriormente, Comandante na Compagnie des Messageries Maritimes da linha Marseille-Saigon entre 1936 e 1938.

Tendo lido *Mein Kampf* por acaso durante uma de suas escalas em Paris, teve a convicção de que a guerra ia explodir entre o verão e o outono de 1939. Então decidiu renunciar a todas as folgas de modo a acumulá-las nesse período. Foi o que ele fez e foi dessa forma que ele foi incorporado pela Royale no início da guerra com a patente de Tenente, designado para o encouraçado “Bretagne” como oficial responsável pela artilharia dos canhões de 135m.

Em 3 de julho de 1940, a esquadra compreendendo um certo número de encouraçados dentre os quais o “Bretagne” se encontra na enseada de Mers-el-Kebir.

A frota britânica, na qual se encontrava o “Hood” (afundado mais tarde pelo “Bismark” no mar do Norte), que se encontrava ao largo de Mers-el-Kébir, lança um ultimato à esquadra francesa, intimando-a a ignorar o armistício de junho de 1940 e a se unir à frota Aliada. O almirante Gensoul que comandava a esquadra francesa recusa o ultimato. Os britânicos abrem fogo às 17h.

Às 17h14 o “Bretagne” atingido por vários obus de 230mm ingleses, naufraga de corpo e alma em alguns minutos. Poucos sobreviventes. Meu pai é encontrado inerte, flutuando em um mar de chamas e óleo. Ele é içado por uma lança e submetido ao velho remédio marinho no caso de afogamento recente: uma garrafa de rum inteira garganta abaixo. Isso só pode produzir dois efeitos: ou a morte imediata e confirmada, pois o coração explode; ou a rejeição pelo corpo de tudo o que se encontra em seu interior. Por um milagre, é a segunda solução que se produz e dois litros de óleo jorram de seus pulmões. Meu pai recobra os sentidos pouco a pouco.

Depois de alguns dias de hospitalização, Jean Boutron volta para a França, cria em Marseille “L’Amicale des Marins de France”, associação destinada oficialmente a reunir os marinheiros dispersados pela guerra; officiosamente, a recrutar agentes para a organização clandestina que ele estava criando. Foi assim que ele conheceu em Vichy, o comandante Georges Loustaunau-Lacau e Marie-Madeleine Fourcade, com quem fundou a organização “Alliance”, única organização francesa financiada pelo Serviço de Inteligência (!) Em setembro de 1940, eles eram cinco. Na Liberação, cinco mil.

Paralelamente ao nascimento da organização, o governo de Vichy, persuadido que sua experiência de Mers el Kébir provocara em meu pai um ódio feroz pelos ingleses, pediu a Jean Boutron para aceitar o cargo de adido militar na Embaixada da França em Madri. Desse modo, meu pai teve uma dupla função durante um ano: funcionário do Estado Francês de dia e grande resistente de noite, já que todas as informações, os documentos, os agentes, o material e os recursos financeiros passavam pela Espanha por intermédio do túnel de Somport e do carro diplomático. Em outros termos, Vichy, de certa forma, financiou inconscientemente o desenvolvimento da rede clandestina Alliance.

Esse sistema durou um ano até que certas imprudências desvelaram a situação. Meu pai se encontrava então em Madri, de onde tinha a possibilidade de fugir. Mas preferiu voltar a Vichy para se entregar como único culpado, protegendo de um só golpe todos os cúmplices que ele tinha na França e na Espanha.

Destituído de seu cargo e feito prisioneiro uma primeira vez, tendo se evadido, preso novamente e evadindo-se uma segunda vez com a ajuda da organização, ele foi retirado da França no início de novembro de 1942 com a ajuda de um submarino britânico (!), o Seraph, que emergiu ao largo de Lavandou à meia-noite, próximo de uma lancha na qual meu pai esperava. Foi assim que ele deixou a França.

A partir de janeiro de 1943 e até o fim da guerra, Jean Boutron, reabilitado em sua patente e promovido em seguida Capitão de Corvette, acompanhou os comboios americanos e canadenses no Atlântico. Promovido em seguida Capitão de Fragata, especializou-se na caça aos submarinos alemães U-Boots, sempre no trabalho de proteção dos comboios. Depois da guerra, após ter sido chefe de gabinete do ministro da Defesa Nacional, teve uma carreira essencialmente diplomática. Ele foi condecorado com a Légion d’Honneur, a Croix de Guerre 39-45, Médaille de la Résistance, Médaille OBE do Império Britânico, etc.

(E-mail em francês)

De: Pierre Boutron
Poue: Claudia Giraud
Date: 13 de setembro de 2008

Mon père s'appelait Jean Boutron. Il était capitaine de Vaisseau dans la Royale, (Marine Nationale). Auparavant, Capitaine au long cours dans la Compagnie des Messageries Maritimes sur la ligne Marseille-Saïgon entre 1936 et 1938.

Ayant lu Mein Kampf par hasard lors d'une de ses escales à Paris, il a eu la conviction que la guerre allait éclater entre l'été et l'automne 1939. Il a donc décidé de renoncer à toute permission de manière à les cumuler dans cette période. C'est ce qu'il a fait et c'est de cette façon qu'il a été incorporé dans la Royale au début de la guerre avec le grade de lieutenant de vaisseau, affecté au cuirassé « Bretagne » en tant qu'officier dirigeant l'artillerie des canons de 135 mm.

Le 3 juillet 1940, l'escadre comprenant un certain nombre de cuirassés dont le « Bretagne » se trouve en rade de Mers-el-Kebir.

La flotte britannique, dont le Hood (coulé plus tard par le Bismark en mer du Nord), se trouvant au large de Mers el Kébir, lance un ultimatum à l'escadre française, lui enjoignant d'ignorer l'armistice de juin 1940 et de rejoindre la flotte Alliée. L'amiral Gensoul commandant l'escadre française refuse.

Les britanniques ouvrent le feu à 17h.

A 17h14 le « Bretagne » touché par plusieurs obus de 230mm anglais, sombre corps et âmes en quelques minutes. Peu de survivants. Mon père est retrouvé inerte, flottant dans une mer de flammes et de mazout. Il est hissé dans une chaloupe et subit le vieux remède marin en cas de noyade très récente : une bouteille de rhum entière dans la gorge. Cela ne peut produire que deux effets : soit la mort immédiate et confirmée car le cœur éclate ; soit un rejet par le corps de tout ce qui s'y trouve à l'intérieur. Par miracle,

c'est la deuxième solution qui se produit et deux litres de mazout jaillissent de ses poumons. Mon père revient peu à peu à la vie.

Après quelques jours d'hospitalisation, Jean Boutron rentre en France, crée à Marseille « L'Amicale des Marins de France » association destinée, officiellement à réunir les marins dispersés par la guerre ; officieusement à recruter des agents dans le réseau qu'il était en train de créer. C'est ainsi qu'il fit la connaissance, à Vichy, du commandant Georges Loustaunau-Lacau et de Marie-Madeleine Fourcade avec lesquels il a fondé le réseau Alliance, seul réseau français financé par l'Intelligence Service (!)

En septembre 1940, ils étaient cinq. A la libération, cinq mille.

Parallèlement à la naissance du réseau, le gouvernement de Vichy, persuadé que son expérience de Mers el Kébir avait provoqué chez mon père une haine féroce des anglais, a demandé à Jean Boutron d'accepter le poste d'attaché militaire à l'ambassade de France à Madrid.

Ainsi, mon père a eu une double casquette pendant un an : serviteur de l'Etat Français le jour et grand résistant la nuit puisque tous les renseignements, les documents, les agents, le matériel et les fonds passaient par l'Espagne via le tunnel du Somport et la voiture diplomatique. En d'autres termes, Vichy a inconsciemment financé en partie le développement du réseau Alliance.

Ce système a duré un an jusqu'à ce que des imprudences dévoilent la situation. Mon père se trouvait alors à Madrid, dans la possibilité de fuir. Mais il a préféré rentrer à Vichy pour plaider seul coupable en protégeant du même coup toutes les complicités qu'il avait en France et en Espagne.

Dégradé, emprisonné une première fois, évadé, repris puis évadé une deuxième fois avec l'aide du réseau, il est évacué de France début novembre 1942 à l'aide d'un sous-marin britannique(!) le Seraph qui a émergé au large du Lavandou à minuit à proximité d'une barque dans laquelle mon père attendait. C'est ainsi qu'il a quitté la France.

A partir de janvier 1943 et jusqu'à la fin de la guerre, Jean Boutron, réhabilité dans son grade et promu dans la foulée capitaine de Corvette, a escorté les convois américains et canadiens sur l'Atlantique. Promu ensuite capitaine de Frégate, il s'est spécialisé dans la chasse aux sous-marins allemands U-Boots, toujours en protection des convois.

Après la guerre, après avoir été chef de cabinet auprès du ministre de la Défense Nationale, il a mené une carrière essentiellement diplomatique. Il était Commandeur de la Légion d'Honneur, Croix de Guerre 39-45, Médaille de la Résistance, Médaille OBE de l'Empire Britannique etc..

ooo

ANEXO IV (Entrevista traduzida em português)

CLAUDIA GIRAUD : Pode-se dizer que seus filmes "Léon Morin Prêtre", "Le Silence de la mer" et "Monsieur Léon" compõem uma trilogia sobre a Ocupação ? Que significado(s) ela construiria ?

PIERRE BOUTRON : Meus filmes não têm nada de triádicos. Simplesmente uma herança familiar pela qual me esforço de mostrar a Ocupação da forma como ela me foi contada, e, sobretudo, de mostrar que o heroísmo não é um algo espetacular, mas, ao contrário, inteiramente baseado na descrição, na modéstia e no silêncio. Três fatores totalmente contrários às necessidades atuais de « peopleisation » por menor que seja o ato.

CG : Dois desses filmes ["Léon Morin Prêtre", "Le Silence de la mer"] também foram adaptados por Jean-Pierre Melville. Em que medida o senhor estabelece um diálogo com esse cineasta ? O que o senhor pensa de sua obra e, particularmente, do seu "Silence de la mer"?

PB : Melville cultivou o silêncio em toda a sua obra. Inclusive, e sobretudo, nas últimas. Talvez seja isso que me atrai em direção a esse cineasta : a faculdade de fazer com que as imagens falem em uma linguagem contrária ao diálogo, pois o cinema é a única manifestação artística na qual a imagem e o diálogo podem ser contraditórios. É o espectador quem deve fazer essa síntese.

CG : Na sua opinião, o que o senhor tem em comum com Vercors e com Melville ? (Do ponto de vista artístico, como humano)

PB : Esse silêncio é o que me conduziu à realização do « Silence de la mer ». Mas contrariamente a Melville que adotou em seu filme o ponto de vista do alemão, adotei aquele da jovem. Pensei que atualmente, a leitura desse texto passava por ela, por sua progressiva tomada de consciência cujo, elemento revelador não é outro senão, paradoxalmente, o alemão, enquanto que abrindo o coração e depois os olhos dessa mulher, o alemão, de conquistador vai tornar-se vítima.

CG : O senhor recriou em seu « Silence de la mer » o jogo do claro-escuro presente tanto em Vercors quanto em Melville. Que dificuldades se apresentam para fazer isso quando trata-se de rodar um filme colorido ?

PB : O fato do filme ser colorido não me causou problemas. É verdade que a memória dessa época é preto e branco. Mas a cor, se for bem tratada, pode fazer com que essa memória não pertença mais somente ao passado.

(Entrevista em francês)

CLAUDIA GIRAUD : Peut-on dire que vos films "Léon Morin Prêtre", "Le Silence de la mer" et "Monsieur Léon" composent une trilogie sur l'Occupation? Quelle(s) signification(s) construirait-elle ?

PIERRE BOUTRON : Mes films n'ont rien de triptyques. Simplement un héritage familial par lequel je m'efforce de montrer l'Occupation telle qu'on me l'a racontée et surtout, de montrer que l'héroïsme n'est pas une affaire spectaculaire mais au contraire entièrement basée sur la discrétion, la modestie et le silence.

Trois facteurs totalement contraires aux nécessités actuelles de « peopleisation » du moindre fait.

CG : Deux de ces films ont été aussi adaptés par Jean-Pierre Melville. Dans quelle mesure vous établissez un dialogue avec ce cinéaste? Que pensez-vous de son œuvre, et particulièrement, de son "Silence de la mer"?

PB : Melville a cultivé ce silence dans toute son œuvre. Y compris et surtout les dernières. C'est peut-être ce qui m'attire vers ce cinéaste : la faculté de faire parler les images dans un langage souvent contraire au dialogue car le cinéma est la seule manifestation artistique dans laquelle l'image et le dialogue peuvent être contradictoires. Au spectateur de faire la synthèse.

CG : D'après vous, qu'avez-vous en commun avec Vercors et Melville? (Du point de vue artistique comme du point de vue humain).

PB : Ce silence est ce qui m'a conduit dans la réalisation du Silence de La Mer. Mais à l'inverse de Melville qui a pris dans son film le point de vue de l'allemand, j'ai pris celui de la jeune femme. J'ai pensé qu'aujourd'hui, la lecture de ce texte passait par elle, par sa prise de conscience progressive dont l'élément révélateur n'est autre que l'allemand, paradoxalement, alors qu'en ouvrant le cœur puis les yeux de cette femme, l'allemand, de conquérant va devenir victime.

CG : Vous avez récréé dans votre « Silence de la mer » le jeu du clair-obscur présent chez Vercors comme chez Melville. Quelles difficultés se posent pour le faire lorsqu'il s'agit de tourner un film à couleur ?

PB : Les rapports à la couleur ne m'ont pas posé de problèmes. Il est vrai que la mémoire de cette époque est en noir et blanc. Mais la couleur, si elle est bien traitée, peut faire en sorte que cette mémoire n'appartienne plus seulement au passé.

ANEXO V

BIBLIOGRAFIA DO ESCRITOR VERCORS

- **Le Silence de la mer.** Conto. (Minuit, 1942 ; Albin Michel, 1951).
- **Désespoir est mort.** Conto. (Minuit, 1943 ; Albin Michel, 1951).
- **La Marche à l'étoile.** Conto. (Minuit, 1943 ; Albin Michel, 1951)
- **Le Songe.** Conto. (Minuit, 1945).
- **Le Sable du temps.** Ensaio. (Minuit, 1945).
- **Portrait d'une amitié** (Minuit, 1946).
- **Les Armes de la nuit.** Romance. (Minuit, 1946 ; Albin Michel, 1953).
- **Les Mots.** Conto. (Minuit, 1947 ; Actes Sud, 1994 ; Alternatives, 2004).
- **La Fin et les moyens,** IN *L'Heure du choix* (Minuit, 1947).
- **L'Imprimerie de Verdun.** Conto. (La Bibliothèque française, 1947).
- **Les Yeux et la Lumière.** Contos. (Minuit, 1948 ; Albin Michel, 1950).
- **Plus ou moins homme.** Ensaio. (Albin Michel, 1950).
- **La Puissance du jour.** Romance. (Albin Michel, 1951).
- **Le Silence de la mer et autres récits.** Contos. (Albin Michel, édition définitive, 1951).
- **Les Animaux dénaturés.** Romance. (Albin Michel, 1952).
- **Pour prendre congé ou le concours de Blois.** Ensaio. (Albin Michel, 1952, 1957).
- **Les Pas dans le sable.** Ensaio. (Albin Michel, 1954).
- **Portrait d'une amitié et d'autres morts mémorables.** Memórias. (Albin Michel, 1954).
- **Colères.** Romance. (Albin Michel, 1956).
- **Les Divagations d'un Français en Chine.** Memórias. (Albin Michel, 1956 ; Kailash, 1998).
- **Le Périphe.** Sur ce rivage 1. Conto. (Albin Michel, 1958).
- **Monsieur Prousthe, un souvenir.** Sur ce rivage 2. Conto. (Albin Michel, 1958).
- **Liberté de décembre, e Clémentine.** Sur ce rivage 3. Conto. (Albin Michel, 1960).
- **Sylva.** Romance. (Grasset, 1961 et « Les Cahiers rouges » n°158, 1992).
- **Zoo** ou *L'Assassin philanthrope*, théâtre (1963 ; Magnard, 2003).
- **Le Radeau de la Méduse.** Romance. (Presses de la cité, 1969).

- **Les Chemins de l'être**, une discussion, avec Paul Misraki. Ensaio. (Albin Michel, 1965).
- **La Bataille du silence**. Souvenirs de minuit. Memórias. (Presses de la cité, 1967 ; « Presses Pocket » n°760, 1970 ; Minuit, 1992 ; Omnibus, 2002).
- **Contes des cataplasmes**. Contos infantis. (G.P., 1971).
- **Sept sentiers du désert**. Contos. (Presses de la cité, 1972).
- **Sillages**. Romance. (Presses de la cité, 1972).
- **Questions sur la vie à Messieurs les biologistes**. Ensaio. (1973).
- **Tendre naufrage**. Romance. (Presses de la cité, 1974).
- **Ce que je crois**. Ensaio. (Grasset, 1975).
- **Je cuisine comme un chef**. Les 101 plus fines recettes de la gastronomie française mises à la portée des personnes les moins expérimentées (Seghers, 1976 ; édition revue et corrigée, sous le titre **Je cuisine comme un chef sans y connaître rien**, Christian Bourgois, 1991).
- **Les Chevaux du temps**. Romance. (1977).
- **Zoo - Le Fer et le velours - Le Silence de la mer**, théâtre (Galilée, 1978).
- **Pour Shakespeare**. Hamlet, Macbeth. Ensaio. (Galilée, 1978).
- **Sens et non-sens de l'histoire** (Galilée, 1978).
- **Camille ou L'enfant double**. Livro para crianças. (G.P. Rouge et or, 1978).
- **Assez mentir**, Vercors, Olga Wormser-Migot. Ensaio. (Ramsey, 1979).
- **Le Piège à loup**. Romance. (Galilée, 1979).
- **Moi, Aristide Briand**. 1862-1932. Cent ans d'histoire de la France. Memórias. (Plon, 1981 ; Complexe, 1993).
- **Les Occasions perdues** ou L'Étrange destin. 1932-1942. Cent ans d'histoire de la France. 2. Memórias. (Plon, 1982).
- **Les Nouveaux jours**. Esquisse d'une Europe. Briand l'oublié. 1942-1962. Cent ans d'histoire de la France. 3. Memórias. (Plon, 1984).
- **Anne Boleyn. Les 40 mois qui ont fait l'Angleterre**. Ensaio. (Perrin, 1985).
- **Le Tigre d'Anvers**. Romance. (Plon, 1986).
- **Le Silence de la mer. Naissance de Vercors** Théâtre (Actes Sud, 1990).
- **À dire vrai**. Entrevistas com Gilles Plazy (François Bourin-Julliard, 1991).
- **Le Grenier d'Armor**. Romance. (Michalon, 1997).
- **Le Silence de la mer** et autres œuvres. Desenhos, contos, romances, memórias, ensaios. (Omnibus, 2002).

ANEXO VI

FILMOGRAFIA DE JEAN-PIERRE MELVILLE

- **Vingt-quatre heures de la vie d'un clown.** Melville Productions. Roteiro de Jean-Pierre Melville. 22 min. 1945
- **Le Silence de la mer.** O.G.C. Productions. Roteiro de Jean-Pierre Melville, Adaptado do conto de Vercors. Panthéon Distribution. 86 min. 1949.
- **Les enfants terribles.** O.G.C. Productions. Roteiro de Jean-Pierre Melville e Jean Cocteau. Baseado no romance de Jean Cocteau. Gaumont Distribution. 107 min. 1950.
- **Quand tu liras cette lettre.** Jad Films/SGC/Titanus. Roteiro, Adaptação e Diálogos de Jacques Deval. Marceau Distribution. 104 min. 1953.
- **Bob le Flambeur.** O.G.C./Jenner/Play Art/La Cyme. Roteiro e Adaptação de Jean-Pierre Melville. Mondial Film. 100 min. 1955
- **Deux hommes dans Manhattan.** Belfort Film/Alter Films. Roteiro e diálogos de Jean-Pierre Melville. Colúmbia. 84 min. 1959.
- **Léon Morin prêtre.** Rome-Paris Films. Roteiro e Adaptação de Jean-Pierre Melville. Lux Films. 128 min. 1961.
- **L'ainé des Ferchaux.** Spectacles Lumbroso/Ultra-Films. Roteiro e Adaptação de Jean-Pierre Melville. Baseado no romance de Georges Simenon. 102 min. 1962.
- **Le Doulos.** Rome-Paris Films. Roteiro e Adaptação de Jean-Pierre Melville. Baseado no romance de Pierre Lesou. Lux Films. 108 min. 1962.
- **Le deuxième souffle.** Les Productions Moutaigne. Roteiro e Adaptação de Jean-Pierre Melville, baseado na obra de José Giovanni. Prodis Distribution. 150 min. 1966.
- **Le Samouraï.** Filmel/CICC/Fida Cinematográfica. Roteiro de Jean-Pierre Melville. Prodis Distribution. 95 min. 1967
- **L'Armée des ombres.** Corona/Fono Roma. Roteiro de Jean-Pierre Melville. Baseado no romance de Joseph Kessel. Valoria Films. 140 min. 1969.
- **Le Cercle rouge.** Corona/Selenia. Roteiro de Jean-Pierre Melville. Corona Films. 140 min. 1970.
- **Un flic.** Corona (Paris/Rome). Roteiro de Jean-Pierre Melville. Corona Films. 105 min. 1971.

ANEXO VII

FILMOGRAFIA DE PIERRE BOUTRON

LONGA-METRAGENS PARA O CINEMA

- ***Le Portrait de Dorian Gray*** - com Raymond Gerome et Patrice Alessandre
Indicado para o prêmio " Yeux Fertiles " Festival de Cannes 1977
- ***Les Années Sandwiches*** - com Wojtek Pszoniak et Thomas Langmann
Prêmio do Público, Montréal 1988 - Film Inter 1988
- ***Fiesta*** - com Jean Louis Trintignant , Marc Lavoine e Grégoire Colin
Seleção oficial para o Festival de Venise 1995,
Prêmio de melhor interpretação para Jean Louis Trintignant, Chicago 1995,
Prêmio especial do Juri , Festival de Florence 1995
- ***Messieurs les Enfants*** - com Pierre Arditi, Catherine Jacob, François Morel et Zindine Soualem - 1997

LONGA-METRAGENS PARA A TELEVISÃO - 1980/2000

- **" *Je Tue Il* "** - Roteiro de Jean Claude Carrière et Pierre Boutron - Com Pierre Vaneck
Prêmio « Nympe d'or » e menção especial da crítica internacional no Festival de Monte-Carlo
- ***L'Accompagnateur*** - TF1 –de Jean Claude Carrière – Com Jean Claude Brial e Bernard Haller
- ***Christmas Carol*** - TF1 - Roteiro de Pierre Boutron. Baseado no romance de Charles Dickens – Prêmio « 7 d'or » de interpretação masculina para Michel Bouquet
- ***L'Aide Mémoire*** - France 2 - de Jean Claude Carrière. Com André Dussollier e Hanna Schygulla
- ***Les Etonnements d'un couple moderne*** - France 2 - Roteiro de Jean Claude Carrière e Pierre Boutron - Com Delphine Seyrig, Jean Carmet e Henri Garcin – Prêmio « 7 d'or » de melhor filme e melhor roteiro.

- ***Une Femme Innocente*** - TF1 - Roteiro de Pierre Boutron. Baseado em Zola, Apollinaire, Théophile Gauthier e François Coppée – Com Jacques Duphilo. Prêmio « 7 d'or » de interpretação masculina para Jacques Duphilo.
- ***Le Buvard à l'Envers*** - FR3 - Roteiro de Jean Louis Comoli et Pierre Boutron - Com Wojtek Pszoniak
- ***La Dame de Berlin*** - TF1 - Roteiro de Jean Vautrin et Dan Frank – Com Robin Renucci.
- ***Léon Morin Prêtre*** - TF1 - Roteiro de Emmanuel Carrère. Baseado no romance de Béatrice Beck - Com Nicole Garcia et Robin Renucci
- ***Des Voix dans le Jardin*** - France 2 /Arte / BBC - Roteiro de Lee Lengley. Adaptado do romance de Dick Bogarde – Com Anouk Aimée, Joss Ackland e Sam West.
- ***Rapt à Crédit*** - TF1 - Roteiro de Michel Lévant e Pierre Boutron – Com Christophe Malavoy, Micheline Presle e Florence Pernel.
- ***Des Enfants dans les Arbres*** - Canal+ / TF1 - Roteiro de Pierre Boutron. Adaptado do romance de Roger Boussinot - Com Isabelle Otéro, Robin Renucci, Philippe Khorsand e Jean Louis Richard.
- ***Anibal*** - France 2 - Roteiro de Pierre Boutron. Baseado no romance de Anne Bragance – Com Enguerran Demeulenaere, Michel Duchaussoy, Isabelle Gélinas et Roger Hanin.
- ***Les faux-Fuyants***, Com Arièle Dombasle et Catherine Jacob. France 3 (recorde de audiência, oito milhões de espectadores)
- ***Mademoiselle Else***, com Julie Delarme France 2
- ***La Cliente*** com Francis Huster e Micheline Presle. France 2
- ***L'affaire Dominici*** com Michel Serrault et Michel Blanc TF1
- ***Le voyageur sans bagage*** com Jacques Gambelin, Micheline Presle, Florence Pernel, Danilèle Lebrun. France 3
- ***Le Silence de la Mer***, com Julie Delarme, Michel Galabru e Thomas Jouannet. France 2. (7,5 milhões de espectadores)
- ***Landru***, com Patrick Timsit. TF1 (9,5 milhões de espectadores)
- ***Le Rainbow Warrior***. Canal +
- ***Monsieur Léon*** avec Michel Serrault, Clémentine Célerié, Florence Pernel (11 millions de espectadores)