

## **NO LIMITE DO HUMANO: ATRAVESSAMENTOS ENTRE FORMA LITERÁRIA E NARRATIVA FÍLMICA EM *O APARTAMENTO DE ASGHAR FARHADI***

Caleb Benjamim Mendes Barbosa (UFPE)  
Programa de Pós-Graduação em Letras, Bolsista CNPq

### **RESUMO**

A pesquisa evidencia as raízes daquilo que convencionou-se chamar de narrativa clássica dentro do roteiro literário. Compreendendo que as formas miméticas organizam a realidade, percebemos que a narrativa clássica, forma primordial da narrativa cinematográfica que perdura no cinema representativo-industrial (BURCH), não é alheia à tradição literária, tampouco nasce com a invenção do cinema, mas é uma herança da comédia aristotélica, cujo herói é o modelo da epopeia grega, o qual sobreviveu na literatura popular e teve, no cinema seu retorno e sua consagração. Tal configuração, fruto daquilo que Northrop Frye chamou de visão cômica do mundo, diz respeito à integração total entre herói e sociedade, reconciliando a antítese, em um mundo no qual desejo interior e circunstância externa coincidem, pois, o herói, signo de uma coletividade, assim como na epopeia, é a medida de todas as coisas e corresponde à satisfação do espectador. No drama moderno, por sua vez, essa configuração que despontou com uma certa defasagem temporal no cinema hegemônico, herda uma visão trágica do mundo, cujo herói é o demoníaco (GOLDMAN), o anti-herói romanesco, a margem de seu tempo, pois a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada. Como objeto de análise, elencamos a narrativa-fílmica *O apartamento* (2016), de Asghar Farhadi, cujo diálogo com a literatura atravessa o intertexto com a obra de Arthur Miller – *A morte do caixeiro viajante* (1949) – e carrega para sua forma, da configuração do enredo à construção dos personagens, traços latentes dessa visão trágica de mundo e de um herói moderno, sob a égide da separação entre sujeito e objeto (SARRAZAC). Assim, como resultado, percebemos que a relação entre literatura e cinema vai além da adaptação, mas um gênero mimético possibilitou as formas narrativas do outro, uma vez que as estruturas do drama, no cinema, avizinham-se com a forma do romance (LUKÁCS) e do drama moderno (SZONDI), e nisso jaz a intersecção fundamental entre ambas as artes.

**Palavras-chaves:** Narrativa. Roteiro. Comédia. Tragédia. Romance.

## INTRODUÇÃO

Para compreendermos a relação entre Cinema e Literatura, por meio de uma chave que nos possibilite acessar veredas outras que não a da adaptação das linguagens – já tão bem exploradas por Stam (2005), Hutcheon (2006) e Sanders (2006) –, é importante notarmos como os gêneros narrativos, quer na literatura, quer no cinema, não são incólumes às transformações sociais, mas mimetizam um modo de ser e estar no mundo pertinente aos problemas histórico-filosóficos da sociedade que engendra-se em termos artísticos. Assim, se as adversidades históricas determinaram as formas dramáticas, as obras também possibilitam ler os modos de subjetivação que sucedem ou conflitam-se historicamente (HAUSER, 1982); i.e., as formas miméticas são organismos históricos que configuram as expressões de conteúdo ao organizar a concepção de mundo do modo de subjetivação da sociedade que a produziu. A guisa de exemplo, tomemos rapidamente o início da dissolução do texto dramático, no século XVIII, quando Diderot propõe a mescla de estilos, entre a comédia séria e a tragédia cotidiana (2005). Com o advento da subjetividade individual, as formas clássicas já não abarcavam a realidade social em toda complexidade e transformações do mundo movediço daquele novo século, sobrevivendo apenas enquanto códigos artificiais que procuravam naturalizar-se legitimando a nobreza no poder através da viabilização artística dos valores axiológicos dessa classe.

Logo, o que está em xeque com o *Discurso do Drama Burgues*, de Diderot, é a tentativa de plasmar a mudança de sensibilidade e valores aristocráticos medievais para a ética burguesa; entretanto, a relativização das virtudes heroicas da aristocracia põe em crise o texto literário dramático aristotélico-hegeliano, onipotente desde o Renascimento (SZONDI, 2011), juntamente com o próprio mundo burguês, no final do XIX. O resultado viria a ser a problematização do elemento verbal e da ação conflitual, eixo estruturante do gênero dramático desde a tragédia. Agora minorado frente aos elementos teatrais, como a encenação, as luzes, sons, cenários, figurinos, o corpo e a voz dos atores etc. Ou seja, as mudanças dos modos de subjetivação da passagem do mundo de corte ao mundo burguês representaram mudanças na forma de representação do gênero dramático que, por sua vez, começou a explorar as fissuras estruturantes que lhe configuravam, como a não fabulação dos conflitos e a desfiguração dos personagens, cuja radicalização, já em meados do século XX, será o divórcio entre teatro e literatura naquilo que Lehmann chamou de teatro pós-dramático (2007).

Evidentemente que ainda é possível falar em texto dramático no teatro, no entanto, este tornou-se apenas mais um dos signos que compõe o espetáculo teatral, e não a pedra angular como fora até o século XVII. Autores como Arthur Miller, na metade do século XX, ainda praticaram um teatro logocêntrico, com evolução dramática, conflito e personagens, contudo, o que fica da emancipação do teatro pós-moderno, potencializado no teatro épico de Brecht e as experimentações das vanguardas, é que o gênero dramático, enquanto forma literária, no século XX florescerá em outro terreno fértil a sua sobrevivência e desenvolvimento: o roteiro para os meios audiovisual, aclimatando-se à linguagem midiática. Se por um lado o texto dramático precisou reinventar-se, a partir das fissuras, crises e experimentalismo que a forma sofreu, para não permanecer enquanto uma arte arcaica e extemporânea, por outro, os elementos da modernização do gênero, as matizes e fraturas da chamada Crise do Drama – como iniciada com Diderot até a epização de Brecht (SZONDI, 2011) – seriam incorporados pela indústria cultural, quer no cinema ou na televisão, os elementos problematizadores da linguagem dramática, do drama burguês ao épico, aclimataram-se como motor da Forma Narrativa Representativa Industrial (EIZYKMAN, 1976).

Assim, é lícito arriscarmos uma relação ainda mais fundamental entre Cinema e Literatura, para além da adaptação cinematográfica, possibilitando, por fim, como método investigativo o escopo

das contribuições que os estudos literários oferecem à narrativa fílmica, visto que um gênero mimético embebeu-se da tessitura formal de outro. Ou seja, os gêneros dramáticos, pensados e florescidos no campo da literatura, avizinham-se com formas narrativas audiovisuais por paredes porosas e movediças. Logo, fundamental para a hegemonização industrial do Cinema, a forma dramática aristotélico-hegeliano corresponde, em narrativa clássica, à mimetização de uma ação una, encadeada pelo fio condutor da lógica causal, numa progressão sempre para frente (BOILEAU, 1979, p. 42-43), levando à resolução da intriga: o apaziguamento das forças de modo satisfatório, a síntese hegeliana (HEGEL, 1980); pondo em evidência, por fim, uma visão cômica da vida, cujo modelo de herói é o épico.

## **A FORMA DRAMÁTICA DA NARRATIVA CLÁSSICA E MODERNA**

É Northrop Frye quem nos recorda que:

Um enredo trágico ou cômico não é uma linha reta: é uma parábola que segue o formato das bocas nas máscaras convencionais. A comédia tem um enredo em forma de U, com a ação afundando em complicações profundas e, com frequência, potencialmente trágicas e depois repentinamente voltando-se para cima em direção a um final feliz. A tragédia tem um U invertido, com a ação intensificando a crise até uma peripécia e depois mergulhando numa catástrofe por meio de uma série de reconhecimentos, geralmente das consequências inevitáveis de atos anteriores. (FREY, 1999, p. 33)

Estamos falando aqui, quanto à visão cômica de mundo, da resolução definitiva da antítese, o apaziguamento satisfatório das forças conflitantes, “a mescla do sol e do herói, percepção de um mundo cujo desejo interior e a circunstância externa coincidem” (FRYE, 1999, p. 25), a integração total do sujeito à sociedade em seu tempo. É nesta comunidade que surge a apoteose do herói épico, aquele cujo mundo é sua medida, e a efetivação de sua busca, que para totalizar-se demandará uma mudança de proceder no agir do herói, um adequar-se à sociedade de seu tempo. Essa mescla de enredo cômico e herói épico informa a Narrativa Clássica e sobrevive na sua flexibilidade, mesmo já não sendo possível desde o século XVIII, com o drama do indivíduo burguês, o sujeito de ação que só responde por si – diferente da nobreza que responde por sua casta ou o grego por sua comunidade – e a sua liberdade de consciência, pedra de cal, como diz Octavio Paz, que funda o mundo moderno (1996, p. 63).

Em crise com a modernização de Diderot, e posteriormente problematizado pelos românticos, naturalistas e simbolistas, este modelo permanece na cultura de massa e é resgatado na peça benfeita e o melodrama, que não passarão inalterados às transformações do gênero dramático sem incorporar as conquistas e investigações de linguagem da mesma forma que o Cinema fará. No 1800, a transição entre o Drama Burgues e o Romantismo irá engendrar uma atrofiação e frivolidade da estrutura dramática proposta por Diderot, focada na identificação e comoção moral, e não filosófica, e cuja finalidade é o aperfeiçoamento por meio da dramatização de um conflito intersubjetivo entre liberdade do indivíduo comum e o contrato social burguês, que toque na compaixão e empatia do espectador. Se por um lado a ideia de promover virtude veiculado pelo sentimentalismo originou o melodrama, por outro, a radicalização do efeito patético irá desencadear nos autores do século XIX a busca por aquilo que ficaria conhecido como peça benfeita: o assentamento rígido das estruturas do drama em torno de uma sequência de ação progressiva e ascendente, em três atos bem delimitados,

com introdução de personagens e conflito, complicação da intriga, crise, clímax e desenlace de uma catástrofe sempre eminente e sempre adiada por circunstâncias verdadeiras.

Deste modo, tanto a corruptela do drama, quanto sua clichêização, seriam a resposta cultural à produção capitalista entrando em choque com a vida pessoal massificada de uma classe social que surgia com a burguesia mas era marginalizada do teatro político; na peça benfeita e no melodrama, espécie de tragédia popularizada (HAUSER, 1980), as classes populares encontravam identificação, se não para seus anseios, ao menos a satisfação espetaculizada de seu sonho ou fantasia de um desejo escapista e compensatório.

Se por um lado o drama burguês de Diderot irá degradar-se na forma melodramática, cuja discurso e imaginação iriam configurar dos folhetins até à dramaturgia audiovisual (BROOKS, 1995), por outro desembocaria no Drama Moderno (1880-1950), cuja exploração de suas fissuras viria ser exploradas na técnica analítica de Ibsen, na ação subjetiva de Stringberg, na unidade do eu de Maeterlinck, e na ação indireta e diálogos conversas que desembocam numa situação estática de Tchekov. Esses elementos que colocam em xeque o texto dramático aristotélico-hegeliano irá ser incorporado, incontornavelmente, pela narrativa fílmica com a modernização da linguagem cinematográfica, descortinando agora uma visão trágica do mundo, cujo herói é o demoníaco (LUKÁCS, 2000), o anti-herói romanesco, nos quais a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada, o sujeito está aquém do sonho e desejo. Ora, se a tragédia é a passagem do cosmo para o caos, que se inicia com o deslocamento do herói, cujo destino já era pessoal, e mesmo sem merecer, é a efetivação do seu exílio, ou seja, do degredo da sociedade que reitera a mudança de sua fortuna em isolamento (FREY, 2014, p. 148); o herói do drama não será mais melhor do que nós, mas o homem comum, o despossuído, ordinário, os anti-heróis de Baudelaire, no sentido de serem o inverso do clássico, marginais, à margem do seu tempo, não se enquadram, não entendem onde vivem, o mundo se complexifica em demasia, ao ponto que se recolhem em bolhas o que lhes dá horizonte.

No fundo, os heróis da Narrativa Moderna, terminam sendo vencidos da vida, simulacro do que foram um dia, e cujo modelo remete ao Quixote e Hamlet. Assim, encerram-se sob o signo da inadequação com o mundo que lhes cerca – sempre lhe parece maior ou menor, isto é “(...) a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Estão sob a égide da dúvida, da luta contra um destino pessoal, não mais coletivo, pois modernidade é o esgarçamento da ideia de comunidade, cujas adversidades são materiais, não metafísicas, e deságuam na impossibilidade da conciliação entre o eu e o outro, a cesura que inaugura o mundo moderno.

O mundo moderno, portanto, transforma o que era um gênero dramático, a tragédia, na condição trágica da subjetividade moderna, da alma solitária em conflito com seu destino. A angústia de um mundo em constante aceleração histórica, cujos eventos mudam permanentemente numa velocidade maior do que nossa capacidade de apreensão. Semelhante condição trágica encerra a narrativa fílmica moderna, de um herói solitário rodeado por incertezas e o desajuste entre o desejo interior e a instabilidade permanente de um mundo consciente do abandono divino. O trágico tornado dispositivo literário configurador da narrativa fílmica consome a vida, cuja totalidade intensiva da essencialidade (LUKÁCS, 2000) não se resume mais a um único dia no qual o destino do herói irá cumprir-se, mas dilata-se na própria reflexão sobre sua existência, em um conjunto de ações que alargam o hiato entre a alma do herói e a vida, traduzida na angústia da incomunicabilidade intersubjetiva.

## O GÊNERO DRAMÁTICO EM O APARTAMENTO

Como objeto de análise, tomemos rapidamente o roteiro de *O apartamento* (2016) escrito por Asghar Farhadi, melhor roteiro no Festival de Cannes do mesmo ano, no qual o diálogo com a literatura vai além da intertextualidade com *A morte do Caixeiro viajante* (1949) de Arthur Miller, mas é transpassado por traços latentes dessa visão trágica de mundo e de um herói moderno. A narrativa inicia com a montagem de um palco de teatro ao longo dos créditos iniciais; as luzes se acendem, as cortinas se abrem, e o espaço da representação é acionado. Em seguida à cena inicial, o prédio em que o casal Emad (Hosseini) e Rana Etesami (personagem de Taraneh Alidoosti) moram racha e precisa ser evacuado. Emad e Rana – ambos atores e ele, também, professor secundarista de literatura – são empurrados para um novo apartamento, oferecido por Babak (Babak Karimi), amigo do casal, enquanto a situação se estabiliza. Contudo, na noite de estreia da peça, Rana volta mais cedo para arrumar a casa, Emad ainda está na rua, quando a esposa se prepara para o banho. Toca o interfone, a julgar ser o marido, Rana destranca a porta sem perguntar quem é, e entra no banheiro.

A cena corta e retoma com a chegada de Emad, que se depara com o apartamento vazio, e ao buscar a esposa, encontra-a no hospital, com um ferimento na cabeça e em estado de choque. Os vizinhos contam ao ator como encontraram sua companheira, a partir deste ponto está estabelecido o conflito do drama, focado na recuperação traumática de Rana, e na busca de Emad pelo agressor da esposa, tendo a figura da antiga moradora do apartamento como um segredo fantasmagórico a ser descoberto. A ironia aqui é dupla, pois a dúvida de Emad sobre a natureza dos fatos que sua esposa vivenciou é também a dúvida do espectador, alimentada por planos curtos, com uma trilha sonora ausente em quase toda narrativa, e uma trama atravessada pelo suspense e tensão dramática, no qual não apenas o silêncio e o olhar constroem a ação, mas sobretudo o não dito pela imagem, i.e., o entreatos.

Ora, no drama absoluto, nos recorda Szondi (2010), os fatos e personagens acontecem e são construídos ante os nossos olhos, aqui, não apenas a ação é deslocada para fora do espaço visível, o que põe em xeque o próprio caráter dramático, mas as informações são produto de um silêncio, o não dito, a linguagem não verbalizada é o que motiva as personagens e move suas ações. Logo, o modelo dramático fincado no conflito de uma ação intersubjetiva enredada na dialética da causalidade é tensionado ao máximo, na representação de um sujeito cindido e conflituoso não com as instituições sociais, mas consigo mesmo, entre sua natureza material e espiritual com a linguagem. As fissuras do drama moderno também são relativizadas e evidenciadas na narrativa fílmica de Farhadi, no qual a ação do conflito transcorre ao subtexto, os acontecimentos não realiza-se em cena, tampouco está contido no diálogo, mas se encerra sob o signo das pausas, do silêncio, i.e., na incomunicabilidade. Ainda há uma ação e conflito intersubjetivo, mas o que se renuncia agora é uma dialética que encerre uma síntese, uma afirmação unívoca e apodítica sobre o mundo que reconcilie suas contradições, ainda que de maneira catastrófica, como no drama hegeliano.

Ademais, o suspense como procedimento literário faz valer a máxima de que a trama sonega informações da fábula (BORDWELL, 2005); ou seja, o narrador fílmico não impõe significados nem as situações psicológicas dos personagens para o espectador, mas deixa que seja construído na mente desse através de sua própria capacidade metafórica (BENJAMÍN, 1994). Portanto, o desenlace explode em possibilidades de leituras uma vez que não se pode ter uma visão totalizante, mas parcial, pois as informações são apresentadas por canais ruinosos. Entre fábula e trama há um ruído que aproxima a narrativa daquilo que Eco chamou de Opera Aberta, nas quais o processo de significação é colaborativo através de estratégias de preenchimento dos espaços vazios que leva o destinatário a

tirar do texto aquilo que ele não diz, mas que pressupõe, promete, implica e implícita, a produzir prazer e fruição na livre intervenção interpretativa (2004, p. IX). Portanto, diferentemente da narrativa clássica, na qual o narrador retira do espectador o direito à interpretação, esta nova configuração é um signo aberto, exalta a impossibilidade de aprender por inteiro tanto a fabula quanto personagens, uma vez que há uma opacidade nas informações. O desenlace não se fecha em sentido unívoco, mas convoca o espectador a ser copartícipe, de modo que a cognoscibilidade é igual ou menor do que a das personagens, pois os diálogos são construídos dentro de uma lógica cujo principal veículo não é mais fincada na palavra, mas na imagem.

Assim, entre uma cena e outra, pontua-se elipses narrativas que se abrem para a ambivalência, não apenas do enredo, mas dos personagens que revelam várias camadas de interioridade e conflitos internos, os quais ganham relevo em relação aos externos, de modo a produzir um ruído entre o que eles falam e sentem. Tão desconhecedores dos fatos quanto Emad, prismados por subjetividades indignas de confiança, é no entreatos que a principal ação acontece, fora da cena e longe de nosso olhar, revela mais significados do que as cenas em si que contrapostas se abrem em várias significações, maiores que ao nível dos planos tomados isoladamente. *Babak* parece esconder quem era a antiga proprietária, e o porquê dessa omissão nunca é assumido pelo personagem, mas sinalizado; *Rana* não quer ir à polícia, tampouco falar sobre o ocorrido, uma vez que após o trauma qualquer ruído se torna tormento para ela, desejosa de esquecer.

No entanto, como um detetive, *Emad* tenta reconstruir o evento e chegar ao agressor, e remetendo à uma trama policialesca, as pistas que o levam ao criminoso vão sendo deixadas, como migalhas a serem seguidas. As mentiras lentamente vêm à tona, e o casal descobre que a antiga moradora do apartamento era uma prostituta, e, por conseguinte, um de seus clientes o agressor. Mais do que uma análise sobre a condição feminina do Irã, ou um thriller de vingança, é a incomunicabilidade trágica a força estruturante da narrativa fílmica de Farhadi; os personagens margeiam, mas nunca tangem os assuntos ou as suas desconfianças, medos e motivações ascendem ao nível do significante. Somos convidados a encarar o duro cotidiano pós-traumático e o lento deteriorar de suas vidas e relações ao tentarem conviver com a nova configuração estabelecida pelo trauma entre eles; o que colocará a prova toda consciência que os personagens possuem de si mesmos.

Farhadi sugere um curioso sistema de ecos que ressoa entre o palco de teatro em que encenam A morte do caixeiro viajante, e o cotidiano do filme, cujo significado irá dilatar-se num jogo de espelhos e signos espelhados. Desta forma, há correspondência entre o personagem interpretado por Babak e o agressor, Naser; entre a personagem de Sanam, a diretora do espetáculo, e a prostituta; e entre Emad e Rana e seus personagens. Ademais, as crises nas relações e os conflitos intersubjetivos do mundo extradiegético dos atores passam para o espaço de representação, no palco, de modo que a peça é desficcionalizada como espaço do possível e passa à materialização do desejo: como quando Emad discute não com o personagem de Babak, mas com o próprio ator que porta a máscara, xingando-o diferentemente do que escrito no texto dramático que interpreta-o; ou ainda quando Emad e Rana discutem, não como seus personagens, precisando interromper a apresentação tamanho o desentendimento. Assim, o texto dramático no cinema subverte a lógica sacrificial do teatro, no qual o desejo do espectador é realizado no espetáculo pois este torna-se o espaço próprio da materialização dos afetos e pathos mais violentamente humanos. Ante isso, difícil tomarmos a cena climática da narrativa fílmica de Farhadi sem percebermos o intratexto com o drama moderno de Arthur Miller, mais do que o enredo, a estrutura dramática moderna e modernista, o tema da inadequação do herói e incomunicabilidade trágica, e a própria simbologia do palco como espaço da catarse, de expurgar o

pathos são adaptados. A narrativa progredia até então como uma sucessão de contrários, no qual entre Emad e Rana começa a emergir um abismo, um hiato cuja interioridade não lhes é mais a mesma medida; ou seja, no último ato, o desenlace da trama, nem mesmo a resolução catártica de Emad é suficiente e capaz de reestabelecer a unicidade entre o professor e sua esposa.

Mas o maior diálogo da narrativa fahadiana e o texto dramático de Arthur Miller, talvez, seja a sobrevivência em meios audiovisuais da visão de mundo moderno, herdeiro da crise do gênero dramático deflagrada ainda no Drama Burgues de Diderot. A cosmovisão de uma subjetividade cuja completude da vida desterroou-se, i.e., uma subjetividade que não encerra mais em si mesma a possibilidade da “transcendência, pois com ela a vida não seria absurda, numa natureza desprovida de Graça” (ROUANET, p. 18, 1984). Portanto, se o mundo fica de ponta cabeça, como nas máscaras gregas que mencionava Frey, assim permanecerá, pois agora a resolução do conflito não é mais um fim satisfatório, da mesma forma que a Crise do Drama se instaura sob o signo da separação, aqui torna-se também insustentável o próprio modelo clássico aristotélico-hegeliano, no qual conflito interpessoal resolvia-se com uma catástrofe, visto que tal subjetividade está imersa numa sociedade em que o divórcio entre sujeito e objeto tornou-se já ferida exposta (SARRAZAC, 2012, p. 23).

Semelhantemente ao apartamento, que racha no início do filme, as relações intersubjetivas dos personagens também racham, de maneira tal que tem-se no signo da rachadura uma metáfora para as vidas levadas ao limite. No clímax, configuração dramática herdeira da tragédia, na qual efetua-se o reconhecimento e mudança de fortuna do herói, repete-se no texto fílmico de Fahadi, contudo sem resolver o conflito, aqui o reconhecimento do velho Naser como o agressor não repara o dano de Rana, a empresa de Emad é malograda, sua jornada é incompleta e tal o herói do drama de Arthur Miller o personagem encerra com um abismo entre ele e o mundo que lhe rodeia. Emad busca vingança de Naser e o obriga a confessar o crime à sua própria família, a tensão dilata-se à medida que o abismo entre herói demoníaco e mundo aumenta. Na cena do apartamento a humanidade dos personagens é tensionada ao limite, Rana perdoa Naser e pede para Emad esquecer, a interioridade de Emad, que delinea-se ao longo da narrativa como um homem de boa índole moral e racional (um bom marido, amigo e professor aos seus estudantes), após o trauma as potências mais baixas e patéticas do sujeito irrompem em agonia. Se Shakespeare, como diz Harold Bloom, ao dar aos seus personagens vontades contraditórias e inconciliáveis instaura o conflito interno e assim “inventou o humano” (2001), no texto dramático fahadiano este é levado ao esgarçamento de sua interioridade e das pathos violentamente mais humanas, no rachar das relações intersubjetivas. Emad agride Naser, materializando a vingança de maneira silenciosa, e o casamento dos atores, construído assim como o prédio do apartamento, entra em ruína. As cortinas se fecham, luzes se apagam e o palco do teatro esvazia-se.

## CONCLUSÃO

Se com o Drama Moderno o conflito deixa de ser o motor do teatro, a ação é desembocada pela situação extática numa radicalização das tragédias domésticas que resultará no teatro estático de Beckett, sem mobilidade e cuja única ação dramática possível é a espera, o diálogo torna-se conversa, fala que não comunica, e depois no próprio espaço dedicado ao silêncio (LEHMANN, 2007); o gênero dramático irá sobreviver na narrativa fílmica, seja na visão cômica do mundo, na clássica, ou na condição trágica internalizada da narrativa moderna. Contudo, ainda que a forma permanece enquanto artifício, ela não deixou de, em certa medida, plasmar nossa contemporaneidade, visto que a imaginação melodramática corresponde ao nosso desejo de inteligibilidade e satisfação, é o anseio

mítico de suprir a nossa precariedade e contradições do mundo moderno, de suplantar a cisão fundamental entre o eu e o outro, quer seja urdido por uma comunidade identitária fechada (HUGO, 2004, P. 17), quer seja urdida na figura de um “deus, herói ou semideus” (DEBRAY, 1994, p. 247), ou seja, um mito.

Todavia, na tensão da narrativa fílmica *Forushande*, o desejo de continuidade esbarra na consciência de uma impossibilidade de apreensão significativa e totalizante da experiência da vida; da comunhão entre natureza e humano, integração entre o eu e o outro, que viole a individualidade e nos religa a algo. Noutras palavras, a desarmonia entre Emad e Rana e o mundo que lhes rodeia não se resolve, como na narrativa tradicional, que ainda que seja em desgraça concilia as partes, mas por uma “síntese provisória que impede todo desenlace efetivo”, pois toda conciliação agora é precária, passível de ser revogada, cuja solução é temporária e insatisfatória, pois rejeita sínteses definitivas (PAZ, 1996, p. 71). Diferente da peça benfeita e do melodrama que configuram a narrativa fílmica clássica, o cosmo não é reestabelecido e os personagens findam desintegrados à sociedade que antes constituíam, agora reordenada e insustentável. Ademais, semelhante a *Willy Loman*, Emad termina expulso da sociedade que é incapaz de abarcar, disjuntivo da unidade de um mundo cujo signo é o da separação, do degredo interior e da incomunicabilidade trágica. O diálogo com o gênero dramático, por fim, nos recorda que todo triunfo será temporário (FREY, 1999, p. 25), como se a totalidade da vida só fosse possível no palco de teatro. E nisso jaz a intersecção fundamental entre ambas as artes: se a aventura, na narrativa fílmica, é insatisfatória para transpor a descontinuidade do herói, a jornada inteira é incapaz de reatar Emad e sua Rana, mas no palco da representação, ao menos, no curto espaço de tempo da projeção, as fronteiras entre eu e o outro se esfumaçam assim como no Drama, nos possibilita um triunfo temporário, o de adejar sobre o abismo. É nessa verdade que notamos o elo entre literatura e cinema e a força de ambas enquanto narrativa em nossa sociedade.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. **Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1946.

AUMONT, Jacques. **Estética do Filme**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo. Difusão Européia do Livro, 1972.

BATAILLE. Georges. **O erotismo**. Tradução Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: **Obras escolhidas, v.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas, v.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994

BLOOM, Harold. **Shakespeare: A invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano normas e princípios narrativos In RAMOS, Fernão Pessoa (org.) - **Teoria Contemporânea de cinema Vol 2**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess**. New Haven, Inglaterra: Yale University Press, 1995.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIDEROT, Denis. **Discurso sobre a poesia dramática**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ECO, Umberto. **Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EIZYKMAN, Claudine. **La jouissance-cinéma**. Paris: Union générale d'éditions, 1976

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**, São Paulo, É Realizações. 2014

\_\_\_\_\_. **Fabulas de Identidade**. São Paulo, Nova Alexandrina, 1999

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976

- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte. V 1.** São Paulo, Companhia das Letras, 1982.
- HEGEL. **Estética. Poesia.** Lisboa: Guimaraes Editores, 1980.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime, tradução do prefácio de Cromwel.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation.** Nova Iorque e Londres: Routledge, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático.** São. Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica.** Editora 34. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- MAMET, David. **Três usos da faca.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina.** Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PALLOTTINI, Renata. **Iniciação à dramaturgia.** São Paulo: Brasiliense 1988
- PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra.** Campinas: Papirus, 2000.
- PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- ROUANET, Sergio Paulo. Prefácio à Origem do Drama Barroco Alemão de Walter Benjamín. In: BENJAMÍN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANDERS, Julia. **Adaptation and appropriation.** London and New York: Routledge, 2006.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- STAM, Robert. **Literature through film: realism magic and the art of adaptation.** United States of America: Blackwell Publishing, 2005.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac Naify, 2011
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** São Paulo: Perspectivas, 2008
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- \_\_\_\_\_. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Drama em cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FARHADI, A. **O Apartamento** (Forushande). Drama; 125 min. 2016. Irã. Colorido