

**“Contar Alguma Coisa Não Cria Sempre Uma História?”¹:
Adaptação, Metaficção E Trauma No Romance *A Vida de Pi* e no
Filme *As Aventuras de Pi***

**“Doesn’t the Telling of Something Always Become a Story?”:
*Adaptation, Metafiction and Trauma in the Novel and in the Film Life
of Pi***

Anelise Reich Corseuil²
Patricia Bronislawski Figueredo³

Submetido em 20 de março e aprovado em 4 de abril de 2018.

Resumo: O romance *A Vida de Pi* (YANN MARTEL 2002) e sua adaptação para o cinema *As Aventuras de Pi* (ANG LEE 2012) narram a história de um imigrante indiano Piscine Molitor Patel, conhecido como Pi, que naufraga em sua travessia para o Canadá. Ao apresentar duas diferentes versões da sua sobrevivência, uma que inclui os animais do zoológico de sua família e outra sobre assassinato e canibalismo, a narrativa de Pi propicia uma discussão sobre a metalinguagem e os limites entre o ficcional e o real, que se reflete tanto na estrutura da narrativa, em seus diversos níveis, como na temática do romance e do filme. O artigo analisará a inter-relação entre a metalinguagem no romance e no filme e os limites da narrativa para expressar o trauma do colonialismo e da migração vivido por Pi. Enquanto o final inconclusivo do romance questiona os limites entre a ficção e o real, o filme apresenta um final conclusivo, mas que só é explicitado ao espectador pela construção narrativa do aparato cinematográfico, capaz também de gerar múltiplos sentidos.

Palavras-chave: Adaptação. Metaficção. Trauma. Narrativa.

Abstract: The novel *Life of Pi* (YANN MARTEL 2002) and its homonymous film adaptation *Life of Pi* (ANG LEE 2012) narrate the journey of an Indian immigrant Piscine Molitor Patel, known as Pi, who goes through a shipwreck in his travel to Canadá. By presenting two different versions of how he survived, one which includes animals from his family zoo and other containing murder and cannibalism, Pi’s narrative enables a discussion about metalanguage and the limits between fiction and reality, which is present not only in the narrative structure, in its many levels, but also in the themes present in the novel and in the film. This article analyzes the inter-relationship between metalanguage in the novel and in the film and the limits of the narrative to express the trauma of colonialism and migration lived by Pi. While the inconclusive end of the novel questions the limits between fiction and reality, the film presents a conclusive end, which is only explicit to the audience by the narrative construction of the cinematographic apparatus, also able to generate multiple meanings.

Keywords: Adaptation. Metafiction. Trauma. Narrative.

Mesmo partindo de uma mesma história, o romance *A Vida de Pi* (MARTEL, 2010) e sua adaptação cinematográfica *As Aventuras de Pi* (LEE, 2012) levantam discussões diferentes sobre o ato de narrar. Ambos envolvem a história de um naufrágio, apresentam Piscine Molitor Patel como personagem principal e único sobrevivente da tragédia – e em ambos Pi narra duas versões de sua sobrevivência, deixando o questionamento sobre qual delas é a verdadeira. O romance escrito por Yann Martel usa diferentes gêneros textuais, tipos textuais, referências intertextuais e sua narrativa para apresentar uma história inconclusiva, deixando ao leitor o papel de escolher em qual versão ele acredita. A narrativa, que é descrita por Rubelise Cunha (2003) como emblemática da história da imigração no Canadá, foi premiada com o Man Booker Prize em 2002. O filme, dirigido por Ang Lee, por meio dos recursos cinematográficos e de seu narrador-câmera apresenta uma conclusão para a narrativa, que só pode ser encontrada ao compreender o cinema como uma construção nos é apresentada pela montagem do filme. Desse modo, o romance *A Vida de Pi* e o filme *As Aventuras de Pi* problematizam o ato de narrar ao questionar as fronteiras entre ficção e realidade, gerando múltiplos sentidos.

Descobrir os sentidos do filme e do romance, em termos de adaptação, é percorrer uma viagem pelas relações entre essas duas artes. A própria trajetória de Pi revela um processo de adaptação singular, tanto em termos dos meios envolvidos, da literatura para o cinema, como em relação à história e aos vários níveis narrativos através dos quais a narrativa sobrevive: do nome próprio, Piscine Molitor, passamos a um outro nome ou identidade, Pi; este se submete à viagem que lhe é imposta e, para sobreviver ao trauma, adapta o real ao imaginário. A narrativa literária de Pi adapta-se ao cinema, como narrativa hollywoodiana, e finalmente, a partir de uma perspectiva contemporânea, oferece ao leitor/espectador uma crítica pós-colonialista das relações entre a Índia e a cultura europeia⁴. A complexidade narrativa de *A Vida de Pi*, em seus diversos níveis de significação e adaptação, revela-se também no número de sistemas narrativos utilizados nos dois textos e as diferenças entre esses sistemas de produções de significados. É através da compreensão dos recursos cinematográficos e do narrador-câmera que se evidencia ao espectador os diversos níveis da construção narrativa engendrada no filme de Lee.

Formas de adaptação: auto-reflexividade e adaptações históricas

Nas resenhas jornalísticas e depoimentos em blogs publicados após o lançamento do filme de Ang Lee nos deparamos com expressões de surpresa frente à adaptação do romance de Martel para o cinema. Duncan Dodson afirma: “Don’t worry, fans of the novel—director Ang Lee did not Shyamalan this movie; the plot is left intact. Lee instead created a visual masterpiece through a faithful adaptation of *Life of Pi*, a novel long thought to be unadaptable.” Além do *The Chronicle*, diferentes artigos expressam a ideia de *Life of Pi* como uma obra “inadaptável”. O termo romance “inadaptável”, utilizado na resenha para definir a narrativa de Martel, implica uma percepção equivocada e hierárquica das relações entre as artes. A primeira questão levantada pelo termo é que “inadaptável” posiciona o enredo literário em uma instância superior, inigualável, impossível de ser adaptada para outras mídias, percepção esta já bastante rejeitada pela crítica cultural e por especialistas em estudos de adaptação (HUTCHEON, 2011; STAM, 2006; CORSEUIL 2003; DINIZ, 2006). A prioridade tradicionalmente associada ao texto literário é bem contextualizada por Flávio Aguiar quando afirma que a aura de prestígio da literatura origina-se “do fato de ser [a literatura] uma arte que se popularizou durante a formação das atuais culturas nacionais – da Renascença europeia ao Romantismo em escala mundial” (AGUIAR, 2003, p. 129). O crescente número de narrativas fílmicas e em outros meios audiovisuais em contextos transnacionais, bem como o questionamento pós-estruturalista da concepção da autonomia e originalidade do autor nos permitem questionar a hierarquia de um texto original ao pensarmos nos processos de adaptação como práticas intertextuais. Hutcheon explicita que “[t]rabalhar com adaptações como *adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ (...), assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (2013, p. 27). Essa relação, ou “assombração” não deve ser entendida como uma hierarquia mas sim como uma existência lateral de diversos textos.

A segunda questão suscitada pelo termo “inadaptável” relaciona-se ironicamente ao fato de que o próprio Martel utilizou um outro texto literário *Max e os Felinos*, de Moacir Scliar, como ideia inspiradora para *As Aventuras de Pi*. O nome de Scliar é referenciado na “Nota do Autor” do romance de Martel, quando, depois de explicar a gênese do livro, o ‘autor’ agradece a “Moacyr Scliar pela centelha de vida”. Em uma

entrevista, Martel afirma que a referência vaga a Scliar foi intencional para deixar menos clara a distinção entre fato e ficção, que é um dos temas do romance⁵. A edição de 2013 de *Max e os Felinos* inclui uma nota introdutória em que Scliar responde à Martel a referência a seu romance. Para Scliar as definições de intertextualidade e plágio merecem uma reflexão mais objetiva, pois segundo ele “há evidentes repercussões práticas nesta época de marcas, patentes e direitos autorais, mas nem por isso fácil de resolver. Mesmo que princípios gerais sejam fixados, cada caso será um caso e exigirá uma decisão, judicial ou não, independente” (p. 19). Scliar reconhece que a referência ajudou na divulgação tanto de seu livro quanto do de Martel, respondendo de forma elegante aos jornalistas que o questionaram sobre um possível processo de plágio. Considerando o debate gerado pelo empréstimo literário tomado por Martel, podemos questionar a própria noção de texto “inadaptável” usada para definir o romance por alguns críticos⁶ e pensar na adaptação como prática intertextual, associada a processos consciente e inconscientes, que envolvem engajamento com um texto original e com inúmeros outros. Para Hutcheon, em um sentido mais aberto, a adaptação se aproxima dos processos tradutórios, pois ambos envolvem comunicação inter-cultural e inter-temporal (Bassnett citada em Hutcheon 2011 p.16)⁷, adaptações que atravessam diversas culturas nacionais, temporais e em um sentido mais abrangente cruzando espaço e tempo, inclusive com tecnologias diferenciadas. No caso específico de *As Aventuras de Pi*, passamos de um texto de autoria de um canadense reconhecido por sua marca narrativa pós-modernista e metaficcional para um diretor taiwanês que consegue transitar por diferentes audiências com uma narrativa mais marcadamente hollywoodiana por apresentar a linearidade e a representação do verossímil, mas não menos criativa e complexa.

As relações intertextuais entre os diferentes meios pressupõem a complexidade das relações narrativas, semânticas, culturais, econômicas e tecnológicas envolvidas nos processos intermediáticos e interartes. Ao pensarmos os estudos de adaptação por um viés atual, transdisciplinar e pós-modernista, e necessariamente mais auto-reflexivo, percebemos que o desejo por um texto original, inacessível e isolado em seu suporte midiático é irreal, dada as inúmeras trocas entre as mídias, no que Hutcheon define como “o prazer da repetição com transformação, do conforto do ritual combinado à atração da

surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experienciar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança.” (HUTCHEON, 2011 p.25). Nesse sentido, Aguiar potencializa o sentido de adaptar ao utilizar o termo fabular ou narrar em imagens ou palavras, como partes de um mesmo processo: “chamemos isso de vaticínio ou de compensação inconsciente, o mundo do desejo e de uma forma esplendorosamente real” (AGUIAR, 2003 p.124). Temos assim diferentes versões ou atualizações de uma mesma história, podendo ela ser contada através de diversos meios.

No processo de adaptação de *Life of Pi*, o filme se beneficiou do reconhecimento crítico do romance, que foi premiado com o Booker Prize de 2002. Ao mesmo tempo o filme adicionou ainda mais popularidade ao romance de Martel. O romance de Martel⁸, traduzido inicialmente para o Brasil como *A Vida de Pi*, passou a utilizar o título do filme *As Aventuras de Pi* como título das novas edições traduzidas, usando imagens do filme em sua capa. Igualmente importante é observar que as relações intertextuais não são parasitárias ou hierárquicas, pois observamos que uma das cenas do filme faz referência à capa da primeira edição do romance. Destarte as relações intertextuais entre filme e romance são mais profundas, assumindo diferentes significados nos meios em que foram produzidas.

A metaficção expõe a narrativa (e também as adaptações) como construção, mudando o foco da narrativa do produto para o processo de produção, pois, como Hutcheon argumenta, em narrativas metaficcionais o processo de escrita também se torna “parte do prazer da leitura”⁹ (1980 p. 20). Seguindo a definição de metaficção de Patricia Waugh a metaficção é a “escrita ficcional que de modo autoconsciente e sistematicamente chama atenção para seu status de artefato de modo a levantar questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade”¹⁰ (1984 p. 2), ambos romance *A Vida de Pi* e filme *As Aventuras de Pi* apresentam aspectos metaficcionais. Em *As Aventuras de Pi*, a metaficção se faz presente tanto na discussão sobre a produção de uma narrativa, quando apresenta os vários níveis diegéticos (Pi o personagem que conta a sua história ao autor que a reconta, por exemplo). Tais níveis narrativos expõem o processo diegético aos leitores do romance e à audiência do filme, que vai além dos narradores protagonistas para incluir elementos como a mise-en-scène, cinematografia, montagem e som, compondo assim um outro aparato narrativo.

Considerando a adaptação em um contexto maior, abrangente da grande veiculação de imagens e narrativas do momento contemporâneo, e indo além da estéril discussão sobre a fidelidade do texto adaptado, faz-se mais produtivo entender que tipo de atualização, leituras, circulação de temas e representações se tornam viáveis através da adaptação, mais especificamente a adaptação filmica. Nesse sentido, a teoria narratológica torna-se importante ferramenta na análise dos textos adaptados, sugerindo uma estreita relação entre construção da narrativa e formas de representação. Esta relação pode ser observada através de aspectos técnicos, como os conceitos de fechamento e abertura do texto, a relação entre a argumentação e as formas como certas temáticas, períodos históricos e personagens são desenvolvidos, a relação entre o sujeito e o objeto, e a questão da autoridade do narrador como elemento enunciador e mediador entre a realidade do espectador e do mundo representado.

A narrativa de ambos os textos o romance *A vida de Pi* e o filme *As Aventuras de Pi*, envolve a história do personagem Pi, que sobrevive a um naufrágio durante sua imigração para o Canadá motivada pela situação política da Índia. Após contar duas versões diferentes de como sobreviveu para um personagem não denominado, mas conhecido como “autor” – uma das histórias envolvendo um tigre de bengala e outra envolvendo canibalismo e assassinato – Pi questiona o autor sobre qual versão da história é a preferida dele. A pergunta de Pi levanta assim uma discussão sobre o poder das narrativas, sejam elas verossímeis ou não. As interrelações entre história e ficção também se revelam pelo contexto multicultural de Martel (que se descreve como um canadense nascido na Espanha) e se reflete no personagem Pi, que, além de sua migração da Índia para o Canadá, adota as três maiores religiões do mundo – cristianismo, islamismo e hinduísmo. Nesse sentido, o personagem traduz o cenário intercultural das grandes metrópoles do mundo atual.

Quando questionado sobre o que aconteceu durante os 227 dias em que ficou à deriva, Pi narra duas versões diferentes da história, gerando uma discussão metafictional sobre as possibilidades narrativas que perpassam o fato e a ficção, o realismo e a fantasia. O personagem chamado no romance de Martel de “autor” e no filme de “escritor” é convidado a escolher qual versão da história ele prefere, e, junto com ele, os leitores são

chamados a desvendar qual o significado da verdade nas narrativas de sobrevivência de Pi. As diferenças entre as duas versões da história não se restringem aos personagens e às ações de Pi, mas também é expressa na estrutura das narrativas, tanto no romance quanto no filme. A primeira versão da história, que corresponde à maior parte do livro, é narrada de modo a adicionar veracidade a uma narrativa improvável, enquanto a segunda versão da história, que parece mais provável, é narrada em uma transcrição de uma entrevista. Uma análise da narrativa das duas versões é importante para entender a dicotomia realidade e ficção e a irresolução e inter-relações entre estes reinos criadas em *A vida de Pi*, de Martel e Lee.

Florence Stratton (2004) aponta o propósito desconstrutivista do romance *A vida de Pi*, argumentando que o texto usa das convenções do realismo, como as descrições detalhadas do ambiente e das ações do personagem Pi e as convenções de causa e efeito, para gerar uma dicotomia entre ficção e realidade. Segundo Stratton, “ao fundir detalhes mundanos comuns com uma história ‘incrível’, Martel é capaz de dar uma expressão formal ao debate razão-imaginação, fato-ficção que está no centro de seu romance”¹¹ (2004, p. 10). Como exemplo do que Stratton aponta de modo teórico, pode-se perceber no capítulo 52 que um verdadeiro manual de sobrevivência é traçado a partir dos elementos que Pi lista como disponíveis. Nesse capítulo, a história improvável da sobrevivência com o tigre é narrada de modo a suspender a descrença dos leitores, usando um tipo narrativo associado à informações práticas de um manual para prover uma explicação de como tudo aconteceu.

A narrativa de Martel também possibilita um questionamento dos limites entre ficção e realidade por meio do uso de uma narrativa extrediegética: desde a “Nota do autor”, a figura do “autor” aparece como um recurso metaficcional. O “autor” do livro é um personagem da diegese, e não se refere a Yann Martel. Isso pode ser verificado na “Nota do autor” onde o “autor” explica a gênese do livro a partir de conversas com Mamaji, um dos personagens da narrativa. Os agradecimentos são quase todos direcionados a personagens fictícios, como os japoneses da companhia de seguros do navio. No romance *A vida de Pi*, dez capítulos em itálico ainda sinalizam a presença desse “autor”, que descreve suas entrevistas com Pi e que o motivaram a escrever sobre sua história. Essas

intervenções ajudam a criar a irresolução na história. O personagem Richard Parker, por exemplo, que é apresentado ao leitor pelo “autor”, e descrito de modo que não é possível identifica-lo como sendo uma pessoa, como afirmado na segunda versão da história, ou como sendo um tigre, como na primeira versão:

Na mesma página, há outra foto de grupo, desta vez, em sua maioria garotos de escola. Ele bate com o dedo no retrato.

- Esse é Richard Parker – diz.

Fico espantado. Olho mais de perto, tentando deduzir personalidade de aparência. Infelizmente, essa foto também é em preto e branco e está meio fora de foco. Um retrato tirado em outra época, um instantâneo feito ao acaso. Richard Parker está olhando para o outro lado. Nem percebe que estão tirando um retrato. (...) (p. 127).

O capítulo em que o tigre é apresentado, em itálico, contribui para criar a dúvida em relação à veracidade das versões da história de Pi. Richard Parker é descrito como um tigre somente após o naufrágio, vários capítulos depois, quebrando as primeiras expectativas dos leitores que o imaginaram como um ser humano devido à descrição citada acima.

No romance *A vida de Pi*, a segunda versão da história de Pi é apresentada em uma transcrição de uma entrevista de Pi dada aos funcionários da seguradora do navio. Após apresentar alguns argumentos de que sua história sobre os animais pode ser verdadeira, como o fato de haver ossos de roedores no barco, o que comprovaria a narrativa sobre a ilha carnívora, e de levantar uma discussão metaficcional, Pi faz um tempo de silêncio e conta outra versão da história. Esse silêncio pode ser lido tanto como uma hesitação para contar a verdade, que se mostra cruel, ou como um tempo para inventar uma nova história, já que não é possível comprovar que nenhuma das duas versões é verdadeira. A narrativa da segunda versão é mais breve, e segue o ritmo de um diálogo:

- Pronto. Aqui está uma outra história.

- Ótimo.

- O navio naufragou. Fez um barulho que parecia um monstruoso arrote metálico. (...)

“Quatro de nós sobrevivemos. A minha mãe pegou umas bananas e veio para o bote também. O cozinheiro já estava ali, e o marinheiro também.

“Ele comeu as moscas. Quero dizer, o cozinheiro. Não fazia nem um dia que estávamos no bote; tínhamos comida e água suficientes para

algumas semanas; tínhamos equipamento de pesca e destiladores solares; não havia motivo para acreditarmos que não seríamos logo regatados. (...)

(...)

“Começou então a solidão. Eu me volvei para Deus. Sobrevivi.”

[Longo silêncio]

-Melhorou? (...) (p. 400-401).

Após contar sua história, Pi pergunta aos japoneses se eles gostaram da nova versão. Ao questionar o “autor” qual versão que ele prefere, Pi deixa em aberto a qual das histórias é a verdadeira. Essa resposta depende também da preferência dos leitores. A estrutura narrativa reforça a dicotomia entre ficção e realidade proposta como tema da narrativa, tanto pelos aspectos formais usados com propósito desconstrutivista, como proposto por Stratton, quanto no uso da voz de um “autor” personagem que expõe a narrativa como um produto, ou algo finalizado e não em processo de construção, quando consideramos a metaficção presente na narrativa.

O filme *As Aventuras de Pi* (2012), dirigido por Ang Lee, usa recursos de computação gráfica (CGI) e efeitos especiais para transpor os momentos fantásticos da narrativa literária. Ang Lee é conhecido por seus filmes que refletem diferentes gêneros e culturas, como *O tigre e o dragão*, *Hulk*, *Razão e Sensibilidade* e *Aconteceu em Woodstock*. Segundo Whitney Dilley, Ang Lee apresenta em seus filmes o tema da identidade cultural em um mundo globalizado, com grande ênfase no lado subjetivo de seus personagens. O filme *As aventuras de Pi* reflete tanto o contexto multicultural da história de Martel quanto da obra de Lee. No filme, as duas diferentes versões da história narradas por Pi apresentam também diferenças estéticas no uso da *mise-en-scène* e da cinematografia. As definições de *mise-en-scène* e cinematografia são respectivamente “o que é colocado diante da câmera” (BORDWELL; THOMPSON, 2013 p. 273) e cinematografia se relaciona a filmagem em si, considerando os aspectos fotográficos, enquadramento e duração do plano.

A primeira versão da história da sobrevivência de Pi corresponde à maior parte do filme, com mais de uma hora de narrativa. Essa versão apresenta detalhes de como Pi sobreviveu e como adestrou o tigre Richard Parker durante o tempo em que estava no Oceano Pacífico. A *mise-en-scène*, a cinematografia e a trilha sonora sugerem que

a história de Pi deve ser entendida como uma jornada épica, em que Pi luta contra os elementos naturais como tempestades e contra seus medos para chegar ao Canadá, onde espera melhores oportunidades. As sequências são muito coloridas, com uma trilha sonora composta por Michael Danna especificamente para o filme, misturando música clássica com elementos orientais, o que aumenta a dramaticidade da narrativa. A combinação de todos esses elementos adiciona à narrativa de Pi um clima fantasioso, que será confirmado quando Pi narra a segunda versão da história, abrindo, então, a possibilidade de se considerar a primeira versão como imaginária.

A segunda versão da história é narrada por Pi ao final do filme, quando o personagem se encontra no hospital. A sequência dura apenas cinco minutos, em oposição à primeira versão da história, que corresponde à maior parte do filme. Ainda contrastando com a primeira versão, a segunda versão apresenta elementos estilísticos que enfatizam a violência e a crueldade da narrativa, o canibalismo, a morte da mãe e a truculência do cozinheiro francês. O cenário é composto de cores sóbrias com predominância do branco, em uma clara oposição às cores brilhantes e aos efeitos especiais da primeira parte do filme. A história é narrada pelo personagem Pi aos japoneses, mas não existe uma representação visual da história narrada, como na primeira parte. O único acesso à história é através da voz de Pi, que atua como filtro e mediador de suas memórias. O único movimento nessa cena é um lento zoom na face de Pi, enfatizando seu monólogo e suas reações aos eventos por ele narrados.

Ao comparar as duas versões da história narradas por Pi no filme, é possível perceber que a estética é usada para reforçar a dicotomia fantasia x violência apresentada no filme. A primeira versão, que pode ser vista como uma narrativa épica de um menino que sobrevive ao naufrágio com um tigre de bengala é apresentada em cenários fantasiosos, enquanto a segunda versão, que apresenta uma versão crua dos sentimentos mais cruéis de um ser humano, é apresentada de modo sóbrio, sem efeitos especiais. Quando Pi pergunta ao final do filme qual versão da história o autor prefere, espera-se como resposta uma preferência estética e emocional, que no filme não corresponde necessariamente à verdade.

Ao contrário da narrativa literária, o filme apresenta uma resolução para a verdadeira história do naufrágio na sequência em que, em uma noite após um tempo à

deriva, Richard Parker observa o oceano. Quando Pi pergunta para Richard o que ele está olhando e pede que ele narre o que vê, um zoom no reflexo do Tigre no oceano mostra que é a perspectiva visual de Richard Parker que será adotada a partir desse momento. Imagens do navio *Tsimtsum* naufragado são seguidas por diferentes animais marinhos que lentamente vão se transformando em animais do zoológico, até revelar imagens que fazem parte da memória de Pi como uma flor de lótus que tinha sido desenhada por sua mãe em sua infância e o rosto dela. Essas imagens mostram que a visão subjetiva de Richard Parker só poderia ser também a de Pi, já que inclui vários momentos vividos por Pi em sua infância. A sequência termina com um zoom out mostrando Pi em uma perspectiva muito próxima a de Richard Parker, corroborando com a conclusão de que Richard Parker é o alter ego de Pi. Essa conclusão não é dada pelo personagem Pi, mas sim pelo narrador câmera, que corresponde à perspectiva e escolhas cinematográficas do diretor implícito do filme. Pi, como narrador, apresenta as duas versões da história ao escritor intradieético e as deixa sem conclusão, cabendo ao escritor a tarefa de escolher qual versão ele prefere.

Considerando as semelhanças entre filme e romance na narrativa da sobrevivência de Pi, é possível verificar que ambas questionam os limites entre ficção e realidade, e levantam uma discussão metafictional sobre as possibilidades da narrativa. Entretanto, as pequenas diferenças entre eles mostram diferentes perspectivas. O final aberto do romance permite uma reflexão sobre os códigos culturais e literários usados para narrar, desconstruindo a capacidade mimética do ato de narrar. Já o fechamento proposto pelo filme e que nos é apresentado como resposta à pergunta de Pi (qual das histórias é a verdadeira) se evidencia na sequência que mostra Richard Parker como o alter-ego de Pi: Richard Parker é a válvula de escape para o trauma vivido pelo personagem e sua dificuldade em narrá-lo. Como acontece com sobreviventes de eventos traumáticos, Pi recorre à fantasia para expor as feridas inenarráveis relacionadas à sua experiência, mostrando como a narrativa é capaz de expor e problematizar o silêncio gerado pelo trauma.

Trauma e o questionamento dos limites da narrativa

O final aberto do romance *A Vida de Pi* possibilita o uso de diferentes perspectivas críticas: se a história é entendida como uma construção da imaginação de Pi, não é possível sabermos qual a versão é a verdadeira, gerando questionamentos sobre seus aspectos metaficcionalis: sua estrutura, seu processo de escrita e a oposição entre ficção e realidade. Entretanto, se compreendermos a história como uma alegoria criada para substituir àquela que envolve canibalismo, a narrativa de Pi é o testemunho traumático de um sobrevivente. Ao apresentar uma conclusão que aponta para essa narrativa como verdadeira, o filme mostra a história envolvendo animais como um mecanismo psicológico desenvolvido por Pi para narrar o trauma relacionado ao naufrágio. A fantasia se mostra a melhor maneira de representar o inenarrável, já que suas memórias sobre assassinato e canibalismo são muito duras para serem narradas.

A Literatura de Trauma, de acordo com Márcio Seligmann-Silva, tem questionado os limites entre “realidade” e literatura, pois a narrativa de eventos traumáticos, como o Holocausto, mostra tanto uma tentativa de buscar um sentido ao acontecido por meio da linguagem e a insuficiência da linguagem para se referir aos fatos. Usando a definição de experiência traumática de Sigmund Freud, Seligmann-Silva define testemunho como “a narração não tanto desses fatos violentos, mas da resistência à compreensão dos mesmos”. (2008 p. 48). O trabalho com eventos de trauma coletivo como o Holocausto ajuda a evitar seu esquecimento, pois muitos dos relatos dos sobreviventes diferem uns dos outros, e muitas vezes são preenchidos com narrativas não-factuais como forma de preencher as lacunas da memória.

A história de Pi não se refere apenas a um trauma individual, mas lembra o trauma coletivo de uma população dominada pelo colonialismo francês¹² e o percurso de muitos imigrantes indianos que foram obrigados a buscar novas oportunidades na América do Norte. Muitas atrocidades acontecerem no processo de colonização e, além da impossibilidade de narrá-las por completo, muitas vezes elas são silenciadas. Junto com a história subjetiva da perda de seus pais, Pi se une ao grande número de imigrantes que perderam sua nação natal, deixaram sua casa, cultura e muitas vezes linguagem para encarar os desafios da jornada até um novo país, que traz ainda uma grande adaptação ao

chegar ao destino. Muitos perderam seus pertences, amigos e família, como aconteceu com Pi e suas histórias não deveriam ser esquecidas. Nesse processo, a escolha do Canadá como a nação que o abriga é também significativa, se considerarmos que o Canadá é um país multicultural, talvez o mais representativo em nossa contemporaneidade.

Considerar a memória como mediadora de um testemunho implica em considerar que uma memória errada sobre um detalhe do que aconteceu não necessariamente implica que o relato seja falso. Janet Walker (2005) aponta que o stress pós-traumático pode afetar a memória e que uma das reações comuns ao trauma é a fantasia. Com isso, a primeira versão contada por Pi pode ser vista não como uma invenção para impressionar o “Escritor”, mas como uma tentativa de buscar um sentido à violência sofrida por Pi ao ter deixado sua casa e sofrer perdas irreparáveis na travessia marítima que lhe é imposta. Incapaz de reproduzir o medo e ansiedade associados à sua sobrevivência, junto com a dor relacionada com a morte de sua família e a experiência de matar um homem, Pi recorre à fantasia. As pistas usadas para mostrar qual a história que realmente aconteceu não são dadas pelo personagem, mas pelo narrador câmera. Considerar o papel fundamental desse narrador e dos diferentes níveis narrativos não só indica uma solução à narrativa, mas também expõe o filme como uma construção, um processo.

A incapacidade da linguagem de representar a realidade é um tema presente na discussão de Pi com os Japoneses, tanto no filme quanto no romance, e é um dos assuntos discutidos em literatura de trauma. Pi argumenta em uma das falas presentes no romance e no filme que nenhuma das duas histórias que ele contou explica o que aconteceu ao navio, em ambas histórias, as pessoas morrem e ele sofre. Mesmo que ele tente narrar suas experiências, não é possível recontá-las exatamente como elas aconteceram. Como a memória é sempre limitada e parcial, pode ser adaptada mesmo de modo inconsciente e não é possível distinguir o que realmente aconteceu na interpretação pessoal dos fatos. O filme, ao apresentar o testemunho de um trauma, gera reflexões sobre como as histórias são mediadas por memórias e mostra a necessidade da ficção para falar sobre certos eventos. A fantasia nesse sentido é mais do que escrita imaginativa: ela usa criatividade e imaginação para expressar sentimentos e situações modo alegórico – o que seria doloroso de ser feito de outras formas. Ao encarar eventos traumáticos, alguns silenciam, enquanto

outros, como Pi, tentam expressar-se simbolicamente. No romance, o trauma é uma das discussões possíveis geradas por um texto aberto. Seu final inconclusivo permite refletir sobre os códigos literários que usamos para narrar, problematizando os sentidos estáveis e a visão mimética da literatura e das artes. Martel recupera o gênero do romance e usa a metalinguagem para problematizar a visão naturalista das narrativas. Enquanto Martel foca na escrita auto-reflexiva, Lee mostra que permanecemos na história ao contar nossas narrativas pessoais. Ambos revelam a construção envolvidas nas artes, concordando com Pi quando afirma que contar algo cria uma história (ou muitas histórias).

Referências

AGUIAR, FLÁVIO. Literatura, cinema e televisão. In: Pelegrini, Tania et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003, p. 115-143.

CORSEUIL, Anelise R. A viagem, a memória e processos de adaptação em *As aventuras de Pi: A sobrevivência através do ato de narrar*. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 56-70

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*. Campinas/ São Paulo: Ed. Unicamp/ Edusp, 2013.

BRONISLAWSKI, Patricia. “‘I’ll tell you a story that will make you believe’ in narratives: the role of metafiction in the novel and in the film *Life of Pi*”. 2015. 86 p. *Disserertação* (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários, Florianópolis, 2015.

CUNHA, Rubelise da. “Life of Pi: a novel”. *Interfaces Brasil/Canadá*, v. 3 n. 1 (2003), p. 235-237.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. “Is Adaptation Truly an Adaptation?” *Ilha do Desterro Florianópolis* n° 51 jul./dez. 2006. p. 217- 233

DUNCAN, Dodson. “Film Review: Life of Pi”. *Duke Chronicle*. <<http://www.duke-chronicle.com/articles/2012/12/06/film-review-life-pi>>. Acesso, em 17/10/2013

FIALKOFF, Francine. “Too sensitized to plagiarism? A near-scandal reminds us that ideas still can’t be copyrighted. (Inside Track).” *Library Journal* Dec. 2002: 100. *Academic OneFile*. Acesso em: 17 Oct. 2013

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier UP, 1980.

_____. *Uma Teoria da Adaptação*. Florianópolis: EDUFSC, 2011.

Life of Pi. Dir Ang Lee. 20th Century Fox, 2012.

MARTEL, Yann. *A vida de Pi*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

SCLiar, Moacyr. *Max E Os Felinos*. Porto Alegre, Rio Grande Do Sul: L & PM Editores, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas.” *Psicologia Clínica*, Rio De Janeiro, Vol.15, N.2, P.65 – 82, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro* (UFSC), v. 51, p. 283-299, 2006.

STRATTON, Florence. “‘Hollow at the Core’: Deconstructing Yann Martel’s *Life of Pi*”. *Studies in Canadian Literature/Etudes en Littérature Canadienne*: 29.2 (2004), p. 5-21.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.

WALKER, Janet. *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2005

Notas

¹ No romance de Yann Martel, *Pi* conta a versão fantasiosa de sua história e é questionado pelos japoneses. Ao ouvir o pedido de contar a história verdadeira, *Pi* inicia uma discussão sobre narrativas, questionando se “Contar alguma coisa não cria sempre uma história?”. Após a discussão, *Pi* apresenta a segunda versão da sua narrativa.

² Professora titular no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e no Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis – SC – Brasil. hcorseuil@terra.com.br. Anelise R. Corseuil orientou teoricamente e revisou o artigo no âmbito das pesquisas de pós-doutoramento sobre narrativas de viagem e adaptações no cinema e na literatura.

³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. E-mail: patriciabfg@hotmail.com. Patricia B. Figueredo realizou a pesquisa sobre *As Aventuras de Pi* e metaficção e redigiu o texto.

⁴ Essa relação foi analisada em CORSEUIL, Anelise R. A viagem, a memória e processos de adaptação em *As Aventuras de Pi*: A sobrevivência através do ato de narrar. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 56-70

⁵ Texto original de Martel: “(...) since I want to blur that division, I didn’t want to outright say, ‘By the way, I borrowed this premise from this novel,’ because that would make it more difficult for me to make the reader suspend his or her disbelief. So that’s why I just tipped my hat by saying, ‘and the spark of life to Mr. Scliar’”.

⁶ Um exemplo é o artigo de Steve Pond, escrito para *The Wrap*, que inclui o filme *The Life of Pi* em sua lista de filmes lançados em 2012 que eram considerados “inadaptáveis”. Disponível em <<https://www.thewrap.com/pi-lincoln-road-how-they-adapted-unadaptable-69646/>>, acesso em 02/02/18.

⁷ Linda Hutcheon se utiliza do conceito de adaptação de Susan Bassnett para aproximar o processo de tradução e adaptação. Ver Susan Bassnett. *Translation Studies*, 3rd Ed. London: Routledge.

⁸ Sobre a recepção do livro e do filme ver “Vertentes atuais da literatura canadense de língua inglesa e francesa”, artigo de Zila Bernd, Ana Maria Lisboa de Melo e Eloína Pratti dos Santos. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 59, n. 2, p. 162-167, abr.-jun. 2015.

⁹ Tradução nossa. Texto original: “... part of the shared pleasure of reading”.

¹⁰ Tradução nossa. Texto original: “(...) fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.”

¹¹ Nossa tradução. Texto original: “by fusing mundane ordinary details with an ‘incredible’ story, Martel is able to give formal expression to the reason-imagination, fact-fiction debate which is at the centre of his novel.” (STRATTON 2004, p.10).

¹² Para CORSEUIL pode-se interpretar o cozinheiro, gastronomia francesa e canibalismo como uma metáfora para a violência do processo de colonização imposto aos Indianos de Pondichéry. (p. 67).