

Match Point e Crime e Castigo: uma hipertextualidade

Wuldson Marcelo Leite Souza¹

RESUMO: O presente artigo tem como proposta traçar um paralelo entre o filme, de Woody Allen, *Match Point* e o romance, de Fiodor Dostoiévski, *Crime e Castigo* para extrair de ambas produções a crítica de Dostoiévski à modernidade e a visão delineada por Allen sobre a moral contemporânea – a dita pós-modernidade. Para tal intento, faz-se necessário estudar as obras pelo prisma da transtextualidade, em duas de suas relações: a intertextualidade e a hipertextualidade; e promover uma pequena investigação a respeito da polifonia, evidentemente nos termos de Bahktin, no âmbito das obras desses célebres autores.

PALAVRAS-CHAVE: Hipertextualidade; modernidade; pós-modernidade; polifonia.

RÉSUMÉ: Le présente article a comme proposé établir une paralele entre le filme *Match Point* de le cineaste americain Woody Allen et le roman *Crime et Châtiment* de Fiodor Dostoiévski, pour tirer de toutes les deux productions la critique de Dostoiévski la modernité et le point de vue trace par Allen concernant la morale contemporaine – la fameaux post modernité. Pour donner cur à le intention, il faut étudier les oeuvres par le point de vue de transtextualité, en deux siennes relations: l'intertextualité et l'hipertextualité; et promouvoir une petite recherche concernant à la polyphonie, de toute évidence les termes de Mikhail Bakthin, en contour des oeuvres de ces célèbres auteurs.

MOTS-CLÉS: Hipertextualité; Modernité; Post Modernité; Polyphonie.

¹ Bacharel em Filosofia pela UFMT, mestrando em Estudos de Cultura Contemporânea – ECCO/UFMT. Autor do livro de contos *Obscuro-shi* (no prelo, Editora A Fábrica: Santa Casa da Criação)

Introdução

Em *Match Point* (co-produção entre Reino Unido, EUA e Luxemburgo, 2005), o cineasta Woody Allen realizou um filme que mantém um diálogo estrito com o romance *Crime e Castigo*, de Fiodor Dostoiévski. Allen extraiu da obra de Dostoiévski não apenas o peso existencial e o diálogo penetrante entre escolha e arrependimento, mas também o crime, misto de barbárie e necessidade, que ocupa o repertório de ação de cada uma das produções artísticas, porém o desenlace não coincide.

O movimento que Allen efetiva ao recorrer ao romance de Dostoiévski é definido por Gerard Genette (1982) como transtextualidade, ou seja, aquilo que um texto faz refletir em si que o coloca em relação explícita, implícita, ou às vezes não admitida, com outros textos. Genette identifica cinco relações transtextuais: intertextualidade (referente às citações, plágios, etc.), paratextualidade (títulos, prólogos, etc.), metatextualidade (crítica literária e afins), hipertextualidade (relação entre o hipertexto que sucede a uma obra anterior que lhe é fonte designada de hipotexto) e arquitextualidade (que traça uma relação entre paratexto – ensaios, etc. – e características que transcende ao texto – gênero, tipos de discurso. Essa relação transtextual tem caráter de classificação, ou seja, taxionômica). No caso de *Match Point*, dois tipos de transtextualidade são mais flagrantes: a intertextualidade e a hipertextualidade. Entre as produções quase se impõe a obrigação de tentar perceber se em *Match Point* há a polifonia que, como destacou Bakhtin, envolve a poética de Dostoiévski. O crime, o fatalismo, a consciência são temas que ligam às obras. Assuntos de voltagem ética que são “decupadas” pelos artistas, penetram seus pensamentos e se desenrolam em seus personagens. É preciso elaborar uma trajetória para melhor entendê-las: esse caminho passa pelos conceitos de intertextualidade e

hipertextualidade, polifonia, observações a respeito da modernidade (crítica de Dostoiévski) e da ética pós-moderna (encenada por Allen na figura de Chris Wilton).

1. Intertextualidade e as consciências moderna e pós-moderna

A intertextualidade engendrada por Woody Allen no concernente à sua obra-fonte *Crime e Castigo* está no drama que antecede ao assassinato; na leitura que Chris Wilton – o Raskhólnikov de Allen – interpretado por Jonathan Rhys-Meyers, faz em seu quarto em uma das primeiras cenas do filme; nas alusões às diferentes passagens do livro, como na visão sobre o inquérito policial. Dostoiévski nesse momento tece uma crítica ardorosa contra o positivismo e seu método investigativo. Allen mostra uma polícia apegada a fatos circunstanciais que encerra o caso quando tudo se encaixa para livrar Chris do assassinato que cometera; além da alucinação do protagonista do livro, na qual a justificação do crime assombra Raskhólnikov no diálogo com suas vítimas e a Chris as lamúrias e condenações que não convencem. Esses aspectos não atualizam a obra de Dostoiévski, mas fazem uma leitura que deixa a tríade culpa-punição-redenção (crítica do escritor russo à modernidade “sólida” onde a segurança reinava com maior preocupação) para trás. Woody Allen explora essa diferença marcante entre a civilização na modernidade, que Sigmund Freud percebeu como verdugo dos instintos (sexuais, de sobrevivência, violentos, etc.), que procurou circunscrever à liberdade no limite da segurança, e a pós-modernidade, com seu mal-estar detectado por Zygmunt Bauman (1998), que faz prevalecer à liberdade ao custo da segurança, da estabilidade da vida e dos projetos éticos. Obviamente afirmar que Allen delibera sobre as diferenças que separam modernidade e pós-modernidade seria precipitado e, porventura, equivocado. Contudo, o cineasta estadunidense acentua – por ser um homem de seu tempo [com uma acurada visão da crise moral e de parâmetros nas relações sociais que se instalou no Ocidente, talvez nos últimos setenta anos, vide *Crimes e Pecados* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) e *Igual a Tudo na Vida* (*Anything Else*, 2003)] – a personalidade do indivíduo hodierno que vislumbra o constante caos, no entanto, pela liberdade negociada de forma intermitente com um caótico mundo de inconstâncias.

2. Polifonia bahktiniana – Dostoiévski – Woody Allen

Antes de discorrermos sobre hipertextualidade, vale apenas discutir sobre a polifonia apresentada na poética de Dostoiévski como descobriu e acentuou o teórico russo Mikhail Bakhtin. *Crime e Castigo* é uma obra ficcional singular. Não delinea a sombra de um herói e tão-pouco engendra um anti-herói com inúmeros defeitos que reivindica a nossa simpatia. *Crime e Castigo* é uma obra polifônica. O que quer dizer que a personagem central, o herói Raskhólnikov, é conhecido por nós pelos diálogos que articula com si mesmo, com o outro, com o autor. Esse movimento nunca coloca o discurso do autor e sua visão de mundo em primeiro plano. Os diálogos traçados entre as personagens e seus discursos é o que constitui a narração. O que se evidencia em Dostoiévski é o dialogismo como verificou Bakhtin em sua análise das criações do escritor russo.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípios para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2005, p. 21).

A polifonia e o dialogismo servem ao desenvolvimento de uma ideia, como nota Bakhtin no que se refere às produções de Dostoiévski. Raskhólnikov tem num assassinato a sua ideia. Aniquilamento baseado em um pretense julgamento de superioridade em relação à sua vítima – a velha senhoria da pensão que o atormentava por causa de dívidas contraídas junto a ela. Daí se gera um tormento de consciências, não apenas do famigerado herói. Dostoiévski exerce o desenvolvimento das consciências plenivalentes dos outros. A polifonia se instala em nome da ideia que, profunda compreensão da natureza dialógica do pensamento humano, é a penetrante – por que não insinuante – compreensão da natureza dialógica da ideia.

Match Point, aparentemente, parece ser um filme monológico – ou seja, ter a voz da personagem central e dos demais personagens sem nenhuma espécie de vínculo que ligue suas histórias e os acontecimentos (lembrando que a polifonia praticada por Dostoiévski buscava romper com a literatura monológica que dispensava as relações entre as consciências que poderiam ser potencializadas e exploradas na narrativa). Chris Wilton se sobressai na trama. Porém, o drama dele encontra ressonância no ambiente daquele meio social que se apresenta para ele tão atrativo (numa demonstração de luta de classes perspicaz que se impregna nos fotogramas, mas se desvia para o jogo e os apuros da ascensão social), com a cidade de Londres e seu tom cinza, na música de Giuseppe Verdi. A polifonia encontra seu lugar na obra de Woody Allen no estabelecimento de um liame entre Chris, sua vida e as alternativas que os outros personagens representam. Sem a consciência da amante, da esposa, dos ricos londrinos, da sombria solidez da cidade, das óperas de Verdi, *Match Point* não captaria a ética oportunista de Chris, que é de certa forma, a ética pós-moderna do tudo é válido, da sorte prevalecendo sobre a recompensa pelo esforço árduo (imagens em *Match Point*: a bola de tênis que toca a rede; de qual lado ela cairá? O anel de uma mulher assassinada que acerta a grade de uma ponte; o anel cairá no rio ou na rua?). Lembra-nos Bakhtin que as consciências alheias não podem ser observadas como objetos, coisas. É preciso comunicar-se com elas dialogicamente, o que suscita a importância da conversa, da aproximação, senão adverte Bakhtin, se voltariam para nós apenas o seu aspecto objetificado (veremos mais adiante que a objetificação do mundo é uma das medidas da modernidade, a qual Dostoiévski combateu com firme determinação). Um ponto da hipertextualidade de *Match Point* com *Crime e Castigo* reside nessa polifonia “encontrada” por Allen ao redor de sua personagem central.

3. O crime

Match Point passa ao largo de ser uma adaptação de *Crime e Castigo*. O seu diálogo com o livro de Dostoiévski gera uma hipertextualidade que toma do seu hipotexto situações e um dilema moral. Aproxima-se, assim, do que Genette (1982) classificou como hipertexto que pratica uma transposição mantendo uma relação de

transformação com o hipotexto em regime sério. Allen prepara um minucioso painel para observar a nossa ambição e os efeitos da queda de valores sazonais, tais como honestidade, lealdade, sinceridade, compaixão. Dessa forma, *Match Point* não é uma adaptação livre, nem uma releitura, mas um olhar sobre a contemporaneidade que tem numa obra russa de 1886 - portanto não ocidental -, que captou como poucas produções artísticas da época o desejo por uma crença libertadora, seu referencial. Em Dostoiévski, que, segundo Nietzsche, foi o maior psicólogo do mundo (elogio considerável dado o ínfimo apreço que o filósofo alemão dispensava aos cientistas da vida mental e de suas leis do final do século XIX), há – após a sua detenção como prisioneiro político, condenado à morte, perdoado momentos antes da execução, degredado para a Sibéria e mais cinco anos de exílio – uma fecunda fé cristã e a convicção que o pior criminoso oculta uma alma desgraçada e a noção do sofrimento-expição (PASCAL; LEJEALLE, 1968). Dostoiévski, por isso, cria um tormento para seu personagem Raskólnikov. O crime é suscitado pela dívida financeira. Mas o assassinio é elaborado pelo jovem com a firme ideia que por ser inteligente e ter enormes perspectivas em relação ao futuro, logo superior a uma idosa usurária, tinha o direito de matá-la para prosseguir, enquanto a sua senhoria velha e avara deveria findar-se. Raskólnikov comete o crime, mas fere mortalmente a irmã da senhoria. Cria através desse ato um pesadelo psicológico para si mesmo. O tormento se efetiva com o delírio que afetará o jovem protagonizado pelas suas vítimas. A senhoria (o seu verdadeiro alvo e único, naquele momento, seria moralmente aceitável para ele, segundo o princípio da utilidade) e a irmã dela, vítima involuntária, que morreu por surpreender o assassino, pedem explicações.

Woody Allen gera em Chris a possibilidade de um crime que da vazão a um conflito entre a estabilidade de uma união conjugal sem arroubos de paixão, mas financeiramente confortável (com a esposa) e a vivacidade da luxúria (encarnada por Scarlett Johansson) próxima das emoções do amor, mas com a certeza de uma relação atravessada pela dificuldade financeira (com a amante). No delírio de Chris estão suas vítimas Nola Rice, a amante (seu verdadeiro alvo), e a idosa vizinha de Nola. Aqui Allen promove uma inversão: a segunda vítima – a anciã – morre primeira. Ela não é uma testemunha, mas segundo a justificativa de Chris, durante a sua alucinação de acerto de contas com suas vítimas, dano colateral. Morta para encobrir o assassinato de

Nola; encenação para forjar um latrocínio motivado por drogas que despistaria a polícia da real razão das mortes: a gravidez da amante que ameaçava por fim ao seguro mundo de Chris.

4. Relação crítica ao Ocidente

Todas as inversões fomentadas por Woody Allen dão conta de elementos que transitam no tempo que o sociólogo Zygmunt Bauman intitulou de “modernidade líquida”, a propalada pós-modernidade. A contemporaneidade ocidental na qual a incerteza, a efemeridade, o individualismo e o consumismo imperam colocou em dúvida e em curto-circuito valores de uma modernidade que se julgou total, racional, promotora infalível da ordem. A modernidade foi o sonho da pureza que engendraria o deslocamento ou desaparecimento do disforme, do irracional, do poético.

Há, porém, coisas para as quais o “lugar certo” não foi reservado em qualquer fragmento da ordem preparada pelo homem. Elas ficam de “fora do lugar” em toda parte, isto é, em todos os lugares para os quais o modelo de pureza tem sido destinado. O mundo dos que procuram a pureza é simplesmente pequeno demais para acomodá-las. Ele não será suficiente para mudá-las para outro lugar: será preciso livrar-se delas uma vez por todas – queimá-las, envenená-las, despedaçá-las passá-las a fio de espada. Mais frequentemente, estas são coisas móveis, coisas que não se cravam no lugar que lhes é designado, que trocam de lugar por sua livre vontade. As dificuldades com essas coisas é que elas cruzarão as fronteiras, convidadas ou não a isso. [...] Baratas, moscas aranhas ou camundongos [...] são por esse motivo, sempre potencialmente, hóspedes não convidados, que não podem, desse modo, ser incorporados a qualquer imaginável esquema de pureza. (BAUMAN, 1998, p. 14).

Com as fronteiras sob vigilância, mas jamais impenetráveis, os crimes se sucederam para mantê-las seguras ou para precipitar uma fuga. O biógrafo Joseph Frank revela que Dostoiévski pretendeu com *Crime e Castigo* reavaliar o nihilismo russo, além – não em ordem de prioridade- de combater uma tendência utilitarista que parecia vigorar em meados do século XIX, que acarretaria num tipo pertencente a uma elite individualista e com intenções soberbas de superioridade.

Quando criou Raskhólnikov, o desejo de Dostoiévski era exemplificar todos os perigos em potencial contidos em semelhante ideal; e os traços morais e psicológicos de sua personagem incorporam a

antinomia entre, de um lado, a bondade instintiva, a compaixão e a piedade e, de outro, um egoísmo orgulhoso e idealista que se degradou num desdém insolente de rebanho submisso. Todas as outras figuras importantes do livro estão igualmente integradas nas oscilações de Raskhólnikov entre esses dois polos; cada uma delas é um “quase-duplo” que personifica, numa encarnação muito mais intensificada, uma ou outra das antíteses conflitantes dentro do caráter e das ideias de Raskhólnikov (FRANK, 2003, p. 149).

O povo russo era sua preocupação; e a mente profícua do renomado escritor russo cisma com a modernidade. Para Dostoiévski, a modernidade festejada no Ocidente não era um modelo a ser copiado. O escritor, que alguns acusavam de xenóforo, carregava consigo um “messianismo antidemocrático e um antiocidentalismo” (PASCAL; LEJEALLE, 1968) para tentar rechaçar o deslumbramento de muitos membros da sociedade russa pelos ideais iluministas. O filósofo Voltaire Schilling chama a atenção que para Dostoiévski o bem-estar, a riqueza, a equanimidade baseada em aferições e cálculos científicos eram algo distante de tornar um padrão de conduta e esperanças comuns.

Para Dostoiévski [...] projetar uma sociedade futura, calcada nas leis naturais e em códigos racionalistas, abrigadas do imprevisto e das incertezas humanas [...] era um desatino. Acreditar que depois de um seguro levantamento das necessidades humanas – colocando a contabilidade social num ordenamento, num almanaque, tão certo e previsível como se fosse uma tábua de logaritmos -, o homem iria se acomodar a isso era outra quimera. [...] fixar o caminho certo a percorrer não dá a ninguém nenhuma certeza de que o homem vá segui-lo. [...] Para comprovar tal falácia, observou Dostoiévski, bastava olhar-se ao redor. Justamente os países mais civilizados do hemisfério ocidental eram os que mais envolviam-se em guerras. Portanto, a civilização não domava a barbárie. (SCHILLING, 2009).

Dostoiévski, crítico da modernidade. A impostura da pós-modernidade diante do *ethos* que a gerou não escapa da visão acurada de Woody Allen, que percebeu como a ironia mesclada com a indiferença camufla a incerteza e a desordem que nos arrasta nesse mundo de poucas asserções, frágil e não fixo. Por isso Chris não é surpreendido em contradições ou traído por vestígios esquecidos no local do crime. A culpa não o atormenta até o dilaceramento completo do espírito. Raskhólnikov, por outro lado, é

invadido pela culpa do seu delito brutal. Em *Crime e Castigo*, a fé cristã e o amor preparam a remissão. Já em *Match Point* o peso do assassinato acompanha o criminoso, mas a demência provocada pela culpa que atinge as entranhas do protagonista não chega a dominá-lo. É possível se resignar diante do ato perpetrado.

Conclusão: a hipertextualidade

Match Point tem uma dupla relação com *Crime e Castigo*: a de ter o romance de Dostoiévski como referência e de tê-lo como mote para observar a moral hodierna. Robert Stam (2008) em sua obra *A Literatura Através do Cinema* ao se referir aos estudos de adaptação mostra como a intertextualidade é essencial para evitar o preconceito contra a transposição de obras literárias para a arte que celebra a imagem em movimento. Duas das principais acusações contra as adaptações são a de falta de “fidelidade” e de “realismo”. Não sendo uma adaptação de *Crime e Castigo*, *Match Point* consegue preservar o clima claustrofóbico, o jogo entre angústia e indiferença e atualizar a crise de consciência pós-assassínio. *Match Point* é um hipertexto que honra seu guia literário; o filme de Allen, indicado ao Oscar de melhor roteiro original, se insere na teia de diálogos entre textos que tratam de assuntos afins. A obra cinematográfica que observa o trabalho literário que adapta (fiel ou com certa licença artística) ou a tem como referencial, e assim, potencializa o exercício de criatividade e reatualização, desvela as sutilidades do romance inspirador, do tempo histórico e da própria lógica discursiva da cultura que envolve adaptações literárias ou peças teatrais pela sétima arte (fenômeno que acompanha o cinema desde seu nascedouro). E, a partir disso, Robert Stam conclui que “Cada viés, ao revelar aspectos do texto-fonte em questão, também anuncia algo a respeito das ideologias dominantes no momento da reinterpretação. Ao desvelar os prismas através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações conferem uma espécie de materialidade objetiva aos próprios prismas” (STAM, 2008, p. 467). *Match Point* surge como um belo filme de alma “literária” que tem *Crime e Castigo*, um romance “cinematográfico” – não em sua composição, mas na inspiração que já suscitou –, um brilhante texto para observar os valores humanos na contemporaneidade. Como Paulo Bezerra salienta, em seu prefácio da obra de Bakhtin

referida, Dostoiévski sente a complexidade do ser humano plena de diversidade, de indefinição, de contradições, capta a multiplicidade de caracteres e a natureza dialógica da vida social e do homem social. Woody Allen talvez faça percurso congênere em seu cinema e em sua literatura sobre a vida de homens e mulheres desta época que fomenta dúvidas até sobre o período em que está imersa (modernidade tardia, pós-modernidade ou modernidade).

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. - 3.ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHILLING, Voltaire. *Dostoiévski contra o palácio de Cristal*. Artigo disponível na página eletrônica: <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/index_cultura.htm>. Acesso em: 28/05/2009.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. Tradução Nátalia Nunes. – São Paulo: Abril Cultural, 1982.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865-1871*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. – Paris: Seuil, 1982.

LEJEALLE, Léon; PASCAL, Pierre. Literatura russa, In: *ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE*. Volume VI, 2ª edição revista e atualizada da Encyclopédie Larousse Méthodique. Tradução Heitor Fróes. Adaptação e atualização Paulo Rónai. – Rio de Janeiro: Delta, 1968.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FILMOGRAFIA

MATCH POINT (MATCH POINT). Produção Reino Unido, EUA e Luxemburgo, 2005. Drama. Direção: Woody Allen. Estúdio/Distribuição: Playarte. 124 minutos.