

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

ALEXANDRE TEIXEIRA DIAS

DUNA DE HERBERT, LAURENTIIS E LYNCH

ASPECTOS DE ADAPTAÇÃO NA PRIMEIRA VERSÃO CINEMATOGRAFICA DO
ROMANCE

SÃO PAULO

2023

ALEXANDRE TEIXEIRA DIAS

**DUNA DE HERBERT, LAURENTIIS E LYNCH: ASPECTOS DE ADAPTAÇÃO NA
PRIMEIRA VERSÃO CINEMATOGRAFICA DO ROMANCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como
requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação,
sob a orientação do Prof. Dr. Rogério Ferraraz.

SÃO PAULO

2023

Ficha Bibliográfica elaborada pela biblioteca UAM
Com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D58d Dias, Alexandre Teixeira
Duna de Herbert, Laurentiis e Lynch: aspectos de adaptação na primeira versão cinematográfica do romance / Alexandre Teixeira Dias - 2023.
89f ; 30 cm.

Orientador: Rogerio Ferraraz.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2023.
Bibliografia: f. 85-88.

1. Comunicação. 2. Cinema. 3. Adaptação. 4. David Lynch. 5. Duna I. Título.

CDD 302

RESUMO

Esta dissertação tem o intuito de aprofundar aspectos do filme *Duna*, longa-metragem lançado em 1984 e dirigido por David Lynch, que é derivado do romance publicado por Frank Herbert em 1965. A principal via para cumprir essa meta é a análise da obra por meio dos estudos da adaptação, que proporcionam um entendimento mais claro de todos os fatores que a cercam. Nesse sentido, mergulhar no aporte teórico em questão é fundamental para abordar os protagonistas envolvidos do objeto: a dupla já citada e os produtores do projeto, pai e filha, Dino e Raffaella De Laurentiis. Com essa estrutura, a pesquisa se entremeia nas características fílmicas do trabalho do quarteto, ressaltando como pontos técnicos e narrativos do projeto condizem com as identidades profissionais dessas pessoas e quesitos contextuais e relativos ao mundo das artes. Além disso, também dentro do que se refere a contextos, é necessário rememorar e destrinchar histórias de bastidores que foram primordiais para dar vida ao que os espectadores conferiram nos cinemas há quase 40 anos atrás.

Palavras-chave: Cinema; Adaptação; *Duna*; David Lynch.

ABSTRACT

This dissertation aims to deepen aspects of the movie *Dune*, a feature film released in 1984 and directed by David Lynch, which is inspired on the novel published by Frank Herbert in 1965. The main way to fulfill this goal is the analysis of the work through of adaptation studies, which provide a clearer understanding of all the factors that surround it. In this meaning, diving into the theoretical framework in discussion is essential to approach the protagonists involved in the object: the aforementioned duo and the project's producers, father and daughter, Dino and Raffaella De Laurentiis. With this structure, the research is intertwined with the filmic characteristics of the quartet's work, highlighting how the project's technical points and narratives match the professional identities of these people and contextual issues related to the world of the arts. In addition, also within contexts, It is necessary to recall and unravel behind-the-scenes stories that were essential to bring to life what spectators watched in theaters almost 40 years ago.

Keywords: Cinema; Adaptation; *Dune*; David Lynch.

AGRADECIMENTOS

A Frank Herbert, a mente revolucionária por trás de *Duna*; ao diretor David Lynch, não só pela sua genialidade, mas por proporcionar em uma de suas obras mais renegadas este objeto de pesquisa fantástico; e a Dino e Raffaella De Laurentiis, que conseguiram viabilizar no terreno prático uma adaptação extremamente difícil de ser tirada do plano das ideias.

Ao professor e orientador Rogério Ferraraz, que dividiu o seu enorme conhecimento sobre David Lynch comigo, além de guiar o caminho da dissertação e me proporcionar a oportunidade de realizar um estágio em docência ao seu lado.

A todos os outros professores do curso que fizeram parte da minha jornada, em especial Laura Cánepa, a quem também tive o privilégio de aprender com um estágio docente e apontamentos na banca de qualificação; e Nara Scabin, que me acompanhou desde a minha entrevista de aprovação para o mestrado até a própria banca final.

No exame avaliativo em questão, também estendo o agradecimento ao professor Silvio Mieli, que desde a minha graduação se tornou um guia na minha trajetória acadêmica, além de um querido amigo.

De maneira muito especial, a Carolina, irmã que partiu para uma missão fora deste plano durante a minha jornada no curso, mas deixou uma forte presença e amor pela ficção como parte do seu legado, o que se refletiu no meu coração em direção às páginas desta dissertação.

Ao restante dos familiares, principalmente meus pais, Luiz Fernando e Kelly, e minha outra irmã, Luiza, pelo apoio incondicional nos momentos bons e ruins.

Aos amigos e amigas que permitiram uma trajetória mais leve e, simultaneamente, repleta de incentivo. Destaque especial para o querido Gabriel Schmidt, que, como sempre, prestou um grande auxílio no projeto final da disciplina de Experiências no Campo Audiovisual Expandido.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: cena de <i>Lawrence da Arábia</i> com Peter O'Toole e Omar Sharif.....	21
Figura 2: Keir Dullea em cena de <i>2001: Uma Odisseia no Espaço</i>	28
Figura 3: arte de Paul Atreides e Lady Jessica feita por Moebius.....	33
Figura 4: arte do Barão Vladimir Harkonnen feita por Moebius.....	33
Figura 5: arte do Duque Leto Atreides feita por Moebius.....	34
Figura 6: arte de Feyd-Rautha e Piter De Vries feita por Moebius.....	34
Figura 7: Jodorowsky segurando o livro de artes conceituais da sua versão de <i>Duna</i>	36
Figura 8: Kyle MacLachlan e Frank Herbert no set de <i>Duna</i>	37
Figura 9: Arnold Schwarzenegger em cena de <i>Conan, o Bárbaro</i>	40
Figura 10: Sigourney Weaver e Ridley Scott no set de <i>Alien - O 8º Passageiro</i>	42
Figura 11: Kyle MacLachlan como Paul Atreides em <i>Duna</i>	48
Figura 12: cena de <i>Duna</i> com verme da areia.....	51
Figura 13: Harrison Ford em cena de <i>Blade Runner: O Caçador de Androides</i>	54
Figura 14: cena de viagem espacial em <i>Duna</i>	55
Figura 15: Freddie Jones e John Hurt em cena de <i>O Homem Elefante</i>	58
Figura 16: Jack Nance em cena de <i>Eraserhead</i>	61
Figura 17: David Lynch em cena de <i>What Did Jack Do?</i>	62
Figura 18: Kyle MacLachlan já estabelecido como “messias” nos momentos finais de <i>Duna</i>	64
Figura 19: Kyle MacLachlan e Jürgen Prochnow em cena de <i>Duna</i> mostrando Caladan.....	66
Figura 20: Kyle MacLachlan, Jürgen Prochnow e Francesca Annis em cena de <i>Duna</i>	69
Figura 21: intérpretes dos Harkonnen em cena com Freddie Jones, que encarna Thufir Hawat.....	70
Figura 22: Malcolm McDowell em cena de <i>Laranja Mecânica</i>	71
Figura 23: Jane Fonda e David Hemmings em cena de <i>Barbarella</i>	73
Figura 24: Kyle MacLachlan e Isabella Rossellini em cena de <i>Veludo Azul</i>	76

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. PRIMEIROS PASSOS COM FRANK HERBERT E O ROMANCE	
2.1. Referências e vivências do autor.....	19
2.2. Ficção científica como a “casa” de <i>Duna</i>	24
2.3. De Herbert para Jodorowsky.....	29
3. PAPEL DO CLÃ DE LAURENTIIS NA TRANSIÇÃO PARA A TELA	
3.1. Dino e o contato inicial com a saga de Arrakis.....	39
3.2. Escolhas técnicas, narrativas e contextuais.....	44
3.3. Pós-modernismo como via construtora do filme.....	49
4. PONTO DE VIRADA DE DUNA JUNTO DA CARREIRA DE LYNCH	
4.1. Jornada até o filme.....	58
4.2. Presença fílmica de Lynch em Arrakis.....	62
4.3. Contexto lynchiano da adaptação.....	72
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
6. BIBLIOGRAFIA	
6.1. Referências bibliográficas.....	87
6.2. Referências audiovisuais.....	88
6.3. Filmografia.....	88

1. INTRODUÇÃO

O romance *Duna*, publicado pela primeira vez em 1965 pelo escritor norte-americano Frank Herbert, é considerado até hoje uma das obras mais importantes da ficção científica, com uma influência substancial para o gênero¹. A obra literária se tornou um expoente de algumas das características mais conhecidas da história do *sci-fi*, como a sua capacidade de metaforizar temas reais em narrativas distópicas, abrangendo a tecnologia, política, religião, poder, desigualdade social, dentre muitos outros tópicos em ambiente futuristas extremos e, teoricamente, distantes.

A trama se passa milhares de anos à frente da atualidade, com o universo organizado em um sistema feudal e dependente de uma especiaria chamada *mélange*, substância encontrada apenas no desértico e inóspito planeta-título, também conhecido como Arrakis. A narrativa é focada na Casa Atreides, clã que rege Calandan, um mundo abundante em água e bem-estar. O líder da casta, Duque Leto, é um comandante nato e benevolente, que treina o seu filho, Paul, para ser um substituto igualmente sagaz e preparado para lidar com as ameaças de outras famílias, como os seus rivais de longa data, os Harkonnens.

Guiados pelo Barão Vladimir, respaldado pelos sobrinhos Feyd-Rautha e Rabban, os grandes vilões da história entram na cena de Herbert como os estrategistas de uma armadilha golpista para os protagonistas, elaborada ao lado do Imperador Shaddam IV. Nela, os Atreides são convocados para ajudar na exploração de *mélange* em Arrakis, a qual é disputada pela Guilda Espacial e os imperiais contra a população nativa, os Fremen; os primeiros utilizam a especiaria como uma forma de viabilizar as viagens espaciais, enquanto os habitantes locais possuem uma visão mais profunda e menos materialista dela, uma vez que a substância faz parte daquela terra, inclusive deixando os seus olhos azuis e estando conectada às gigantescas criaturas do espaço em questão, os vermes da areia denominados Shai-Hulud.

Nesse último sentido, com os desdobramentos da trama, o foco principal em Paul caminha por meio do seu destino na realeza e o impacto que ele vem a ter entre os Fremen. Dentro da lógica espiritual, o príncipe é, desde jovem, treinado por sua mãe, Lady Jessica, para incorporar os dons das Bene Gesserit, uma irmandade de

¹ Épico de ficção científica, *Duna* ganha nova adaptação para os cinemas. **A Tarde**, out/2021. Disponível em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/2198403-epico-de-ficcao-cientifica-duna-ganha-nova-adaptacao-para-os-cinemas>. Acesso em: nov/2021.

mulheres que organiza as linhagens ao redor do universo. Dotadas de habilidades psíquicas impressionantes, a classe feminina crê em uma profecia na qual uma pessoa do gênero masculino dará prosseguimento aos seus objetivos e será uma espécie de salvador do universo, com a alcunha de Kwisatz Haderach.

Observando essa breve descrição das temáticas e acontecimentos presentes na história de *Duna* é possível identificar prontamente um diálogo com outros projetos culturais, sejam filmes, romances ou produções de outras mídias. Por outro lado, a caracterização desses elementos, feita por meio de nomes marcantes, interações cativantes entre os personagens e ambientes e momentos empolgantes, colocaram a obra de Herbert em um patamar de fama mundial.

Quando um produto dessa categoria alcança tal feito, ele tende a se perpetuar de várias formas. Logo, seria natural que um sucesso do mercado da literatura como esse não se mantivesse apenas na sua primeira versão por assim dizer, já que é inviável afirmar que trata-se de uma obra completamente originada da cabeça de Herbert; é um compilado organizado de um amontado de outros textos e imagens. Assim, o formato principal de extensão que se sucedeu após o lançamento do projeto na década de 1960 foi a sua primeira adaptação cinematográfica, que estreou em 1984.

Dirigido por David Lynch e produzido pelo pai e pela filha da família De Laurentiis, Dino e Raffaella, o longa-metragem esteve distante de agradar a crítica especializada e o público da mesma maneira que as páginas do escritor norte-americano. Pelo contrário, foi delegado ao status de produção cultural menor e que não conseguiu estar à altura do romance dito supostamente como original. No entanto, é aqui que o maior objetivo desta dissertação se localiza: entender como o teor adaptativo do filme é totalmente decorrente de um conflito de visões – no caso, as dos quatro principais realizadores já citados.

Duna não tem autoria de apenas uma pessoa, assim como o seu processo de análise fílmica não depende exclusivamente do que pode ser assistido em tela. Cada elemento de cena, do figurino, do cenário e da própria narrativa é muito mais do que um ato isolado; é uma mensagem referente a uma gama imensa de outros fatores, conectados a pessoas por trás do longa, períodos que vieram antes dele e causos que culminaram naquelas escolhas artísticas.

Para fomentarmos essa tese, primeiramente é fundamental ressaltar que a obra cinematográfica derivada de uma mídia diferente não é um projeto com um potencial

menos inovador, ainda que haja a respectiva impressão para muitas pessoas acerca do que é visto nas telonas. Na explicação do crítico francês André Bazin, o que “provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num círculo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parece situar-se na origem” (BAZIN, P.85, 1991).

Nesse sentido, há uma pré-degradação do texto subsequente ao dito como “original”, a qual o professor norte-americano Robert Stam elucida dizendo que “a retórica padrão comumente lança mão de um discurso elegíaco de perda, lamentando o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’” (STAM, P.20, 2006). Assim, o longa dirigido por Lynch, presumivelmente, já nasce com a personalidade de uma produção com “perdas”, já que estaria explorando um produto cultural bem-sucedido, ao invés de, ao que pareceria à primeira vista, apostar em ideias novas.

Inicialmente, essa concepção se torna um tanto simplista, a partir do momento que a observação e a replicação são essenciais para qualquer tipo de desenvolvimento, seja artístico, cultural ou pessoal; afinal, assim como as crianças são educadas imitando adultos, as artes se misturam para evoluírem (BÁZIN, P.84, 1991). A intertextualidade é, portanto, orgânica e até necessária para que cada segmento artístico descubra novos rumos técnicos e intelectuais com o passar dos anos.

Stam recorre aos estudos do filósofo russo Mikhail Bakhtin para percorrer esse território de forma clara por intermédio do seu estudo sobre o dialogismo. Em relação à jornada de quem origina uma obra, por exemplo, o modo como o teórico da adaptação debate o conceito de criação é perfeitamente aplicável à relação de Herbert com o principal projeto da sua vida, no viés de que ele não produziu a narrativa sozinho – processo que é ainda mais perceptível no universo cinematográfico e, trazendo para os outros realizadores do objeto em questão, aplicável a Lynch e à família De Laurentiis. De acordo com professor norte-americano,

a concepção bakhtiniana pós-estruturalista do autor como um orquestrador de discursos pré-existent, junto com a desvalorização realizada por Foucault do autor em favor de uma ‘anonimidade penetrante do discurso’, abriu caminho para uma abordagem não-originária para todas as artes. A atitude de Bakhtin em relação ao autor literário como alguém que habita ‘território inter-individual’ sugeriu a desvalorização da ‘originalidade’ artística. Já que as palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm ‘da boca de outrem’, a

criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes (BAZIN, P.23, 2006).

Todos os quatro protagonistas que estiveram por trás das câmeras foram movidos por referências literárias e audiovisuais, inclusive resultando em verdadeiros guias para as suas carreiras além de *Duna*. Como é abordado no primeiro capítulo desta dissertação, na situação do autor do romance especificamente, essa inclinação não só se evidencia pela própria personalidade da sua pessoa, a quem era extremamente aberto quanto aos seus gostos culturais, mas também ao fato de que, narrativamente e esteticamente, ele não possui qualquer pudor em esconder quais são as suas bases.

Herbert se debruçou em uma série de filmes e textos para conceber o universo de Arrakis, complementando o seu referencial com vivências do seu cotidiano e das situações que enxergava ao seu redor. Por essa razão, ele sempre atribuiu as diversas narrativas da sua obra a pessoas e acontecimentos reais, ponto essencial sobre o jeito que conduzia a sua vida profissional, até mesmo para a formação da adaptação de 1984.

Parte do capítulo também explicita como foi a passagem do autor pelo projeto cinematográfico de *Duna* e o seu significado determinante para uma transição importante no caminho que estava sendo tomado para a produção. Entretanto, deve-se ressaltar que, acima de tudo, ele era um entusiasta para a diversificação do seu sucesso, algo que fica evidente na perpetuação da narrativa distópica na literatura por meio de outros livros publicados após a sua morte e na benção à família De Laurentiis de continuar a elaborar o longa sem o seu envolvimento direto.

Ainda é essencial realçar todas essas atitudes do escritor justamente porque o segmento literário, de modo geral, sempre foi visto como uma arte “maior” do que outras. Apesar disso, Stam pontua junto de Bakhtin, Marx e outras correntes de pensamento, como as estruturalistas, feministas e pós-colonialistas, que tal alcunha não é necessariamente correta, visto que a binariedade do “bom e ruim” carrega uma análise um pouco mais ampla (STAM, P.26, 2006). Nas palavras dele,

o ‘sacrilégio’ da adaptação blasfema se tornou proporcionalmente menos escandaloso. Nem o texto literário nem o autor mantêm a ‘autoridade de controle legal’ sobre ramificações intertextuais. O impulso desconstrutivo, comum a muitas das correntes intelectuais citadas aqui, tendeu a desfazer hierarquias falsas ou logocêntricas (homem/mulher; mente/corpo; branco/negro; heterossexual/homossexual; falado/escrito), servindo, desta

forma, mesmo que apenas por implicação, para enfraquecer igualmente as hierarquias da literatura sobre o cinema e da fonte sobre a adaptação (STAM, P.26, 2006).

Ou seja, a arte cinematográfica passou a ser um dos principais expoentes da tradução de textos literários para outra mídia, transposição que, como denotam os teóricos abordados, se mostra como um processo saudável e necessário para a compreensão das diferentes formas de transmitir mensagens e sentimentos. Mesclando-se a esse fator, está o contexto que juntou os realizadores no momento preciso de produzir e lançar a adaptação da obra de Herbert.

As semelhanças e diferenças entre as visões do escritor, diretor e produtores foram estruturadas para se moldarem no longa estreado nos cinemas na década de 1980. Contudo, a união e desenvolvimento conjunto dos seus olhares não ocorreu necessariamente pelas suas vontades; todos tinham suas ambições e desejavam compor uma versão do romance para as telonas, mas o curso das suas vidas e da história de Arrakis com o passar dos anos foi o que deu origem ao longa como o conhecemos.

A tentativa de adaptação do projeto pelas mãos de Alejandro Jodorowsky, por exemplo, foi – e segue até hoje – como uma assombração para todos que tentaram levar a obra literária ao meio cinematográfico. O projeto do diretor chileno misturou a megalomania que o caracterizava com um incrível mistério, resultando, basicamente, em uma pré-concepção dos realizadores e do público. E, mais do que essa semi-visualização do filme, gerou-se também uma semi-certeza de que ele teria efeitos positivos em todos os sentidos.

Apesar disso, na prática, a empreitada do latino-americano nas areias dunianas foi um enorme fracasso no que se refere ao gigantesco planejamento construído em uma obra que foi rejeitada pelos estúdios de Hollywood. Vendo por esse ângulo, com Lynch e a família De Laurentiis não foi diferente, visto que o trio herdou o desafio de organizar os bastidores complexos da produção, sempre cercado de expectativa e grandes quantidades de dinheiro, e criar uma narrativa impactante que fizesse jus a essa espera.

Por mais que *Duna* seja perene no mundo da ficção científica, trazendo novos leitores para as suas páginas a cada dia que passa e, conseqüentemente, para o seu mundo de derivados até a atualidade, o tempo afeta o seu formato de consumo. A questão aqui não é sobre a aprovação ou desaprovação do livro e das suas

adaptações em termos de gostos pessoais, ou mesmo técnicos, mas sim de como a mudança de gerações absorve seu texto. Em vista disso, segundo Stam,

já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. Os textos evoluem sobre o que Bakhtin chama de 'o grande tempo' e freqüentemente eles passam por 'voltas' surpreendentes. 'Cada era', escreve Bakhtin, 'reacentua as obras [do passado] de sua própria maneira. A vida histórica de trabalhos clássicos é de fato o processo ininterrupto de sua reacentuação' (STAM, P.48-49, 2006).

Posto isto, não haveria como o trabalho de Lynch e o clã De Laurentiis não funcionar como um tipo de renovação de *Duna*. A estreia da produção na tela grande se deu quase 20 anos depois da primeira publicação da obra de Herbert, dando origem, assim, a um projeto marcado como um fruto da sua época, ainda que conectado em vários sentidos aos temas e recursos usados pelo autor norte-americano.

Tanto o diretor como os produtores, da mesma forma que o escritor, também incorporaram as suas trajetórias fílmicas na adaptação de 1984. Dino, por exemplo, já ficou muito conhecido pela série de longas italianos que produziu na primeira parte da carreira, como é introduzido no segundo capítulo desta dissertação. Quando migrou para Hollywood, essa fama se reforçou ainda mais, com produções que, questionáveis ou não – dentro do mesmo princípio de *Duna* – transformaram-se em grandes expoentes da indústria.

Raffaella aproveitou a oportunidade agarrada pelo pai para seguir um caminho similar, afinal, a versão oitentista da história de Arrakis ficou marcada como a primeira vez que teve um forte poder de decisão em um projeto hollywoodiano muito estruturado. Seu portfólio não é exatamente tão vasto e popular quanto o do parente, mas ainda assim está cercado de exemplos que possuem um determinado valor.

À vista disso, todos os outros projetos em que a dupla trabalhou fazem parte de um ciclo que também é composto por *Duna*. O filme lançado em 1984 não foi um ponto fora da curva nas suas respectivas carreiras e, tanto em termos de cronologia, como de objetivos profissionais e narrativos dentro da indústria cinematográfica, está em completa associação com os outros trabalhos de ambos.

Quer queira, quer não, Lynch também se enquadra nessa categoria e colaborou para o resultado final do longa. Definitivamente, a sua opinião a respeito da produção é um dos pontos centrais sobre a repercussão dúbia da mesma, o que a fez seguir até os dias atuais como um dos tópicos mais lembrados e discutidos da obra. Contudo, a sua formação como pessoa e artista é um lado tão instigante e revelador sobre o filme quanto o ódio que nutriu por todos os anos que se passavam, como é tratado no terceiro capítulo desta dissertação.

Inclusive, o projeto funciona como um espécime de transição no portfólio do diretor. Por um viés, de fato se caracteriza como um *blockbuster* relativamente deslocado do resto da sua carreira, principalmente no que tange à estrutura robusta por trás das telas. Por outro, é um desenvolvimento das ideias que fomentou nos seus dois longas de estreia, assim como um antecessor compreensível dos rumos que veio a alcançar posteriormente e o cravaram na história das telonas.

Ou seja, as influências das tendências pelas quais o cinema passou desde o lançamento do romance de Herbert caminharam lado a lado com os trajetos percorridos por Lynch e a família De Laurenttis, seja quando estavam trabalhando juntos, seja antes ou depois disso. Logo, muitas dessas direções que a arte cinematográfica se guiou são essenciais na compreensão da localização temporal da adaptação de 1984, da mesma maneira que nas respectivas vidas profissionais dos envolvidos. Uma das principais delas, que também é destacada nos capítulos dedicados aos três realizadores, é a afinidade com o pós-modernismo.

Na abordagem do tema, há a tentativa de esclarecer o quanto o mesmo converge com o período de estreia do longa, ainda que já não fosse exatamente uma novidade – especialmente se pararmos para pensar que as obras culturais com essa alcunha não pregam uma ruptura centrada na unicidade visionária. Por isso, não há estranhezas quando o britânico David Harvey, um dos principais teóricos sobre o assunto, indica que o desconstrucionismo do filósofo natural da Argélia Jacques Derrida, movimento iniciado pela leitura do colega de profissão alemão Martin Heidegger no final da década de 1960 – o mesmo período de publicação do romance –, se mostrou aqui “como um poderoso estímulo para os modos de pensamentos pós-modernos” (P.53, 2008). Indo mais a fundo,

o desconstrucionismo é menos uma posição filosófica do que um modo de pensar sobre textos e de ‘ler’ textos. Escritores que criam textos ou usam palavras o fazem com base em todos os outros textos e palavras com que

depararam, e os leitores lidam com eles do mesmo jeito. A vida cultural é, pois, vista como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos (incluindo o do crítico literário, que visa produzir outra obra literária em que os textos sob consideração entram em intersecção livre com outros textos que possam ter afetado o seu pensamento) (HARVEY, P.53, 2008).

Em outras palavras, há uma conexão dialógica entre o romance e a sua primeira adaptação referente ao fator cultural-temporal, em que ficou a cargo da intertextualidade trazer à vida esse segundo projeto como uma obra que respeita a sua antecessora, mas caminha pelas próprias pernas. Assim, o pós-modernismo é primordial em relacionar e diferenciar ambas as histórias e ajuda a legitimar ainda mais a produção de cada uma em suas respectivas mídias.

Acima de tudo, o movimento também auxilia no raciocínio de como a característica adaptativa dá outro tom de entendimento para o conflito de visões entre os realizadores do longa-metragem de 1984. O que poderia ser visto como uma produção caótica, mercadológica e pouco expressiva para a memória do cinema, na verdade, possui desdobramentos que tornam o seu resultado fílmico condizente para aquele momento em específico.

Nesse sentido, não é de se estranhar que Stam também tenha Derrida como uma das suas referências para discutir a adaptação sob uma perspectiva mais otimista, entendendo que o desconstrucionismo abordado pelo filósofo “desfaz binarismos excessivamente rígidos em favor da noção de ‘mútua invaginação’” e “desmantela a hierarquia do ‘original’ e da ‘cópia’” (STAM, P.22, 2006). Completando o aporte teórico, ele ressalta que

numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O filme enquanto ‘cópia’, ademais, pode ser o ‘original’ para ‘cópias’ subseqüentes. Uma adaptação cinematográfica como ‘cópia’, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como ‘original’. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação (STAM, P.22, 2006).

Portanto, *Duna* se faz presente em uma posição extremamente complicada, o que, justamente por isso, requer um olhar analítico e reflexivo especial. Em meio à visão diminuta e simplista que é disposta em sobre as adaptações cinematográficas de modo geral, o embate entre as metas de cada um dos realizadores com o projeto pode ofuscá-lo nos anais da história dessa arte, quando, por sua vez, é uma peça que

compõe um grande quebra-cabeças. Entretanto, assim como qualquer quebra-cabeças, entende-se o sentido de todos os seus componentes e valida-se a solução final.

Com isso, ainda que o objetivo desta pesquisa não esteja relacionado necessariamente a um julgamento de valor, no sentido pessoal de descrever o longa como “bom” ou “ruim”, a justificativa e a compreensão da sua existência que é discutida nas páginas a seguir só tem a chance de ocorrerem com a sua aceitação. Aliás, o próprio aproveitamento dos elementos de Arrakis como objetos de lazer, mesmo que em separados, depende desse consentimento, pois

é absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto as ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura (BÁZIN, P.93, 1991).

Dessa forma, a imersão fílmica em *Duna*, que acontece também pelos seus bastidores intensos, é de máximo proveito para qualquer tipo de pessoa que tenha contato com a obra. Se pensarmos, por exemplo, naqueles que a abominam com a visão unidimensional de que o romance é superior pelo teor, supostamente, “original”, há uma elevação de concepção das escrituras de Herbert por meio da comparação. Ou, como seria mais aplicável para um aproveitamento cultural completo, compreende-se o filme dirigido de Lynch como complementar ao livro.

Já para os indivíduos que ainda nunca estabeleceram a primeira leitura do projeto literário do norte-americano, o olhar ampliado para a produção cinematográfica não só estabelece essa ponte, como também torna palpável todas as suas nuances complexas, que poderiam ser encaradas como empecilhos e construtoras de uma expectativa menos aberta. Logo, adentra-se ao universo de Arrakis com o pretexto intertextual estruturado.

Por fim, para qualquer pessoa que, independentemente de ter lido ou não o romance, assistido ou não ao longa, consumido ou não qualquer obra referente à universo distópico, há a possibilidade de absorver e dar continuidade à existência da adaptação entre as artes. O exemplar em questão não é exatamente um espécime raro relacionado ao tópico, mas sim muito esclarecedor sobre o poder de ação do mesmo no mercado, no público e nos realizadores.

No caso desses últimos, ainda vale frisar que o embate gerado no decorrer do nascimento do filme é igualmente elucidativo, ao contrário do que se possa parecer a princípio. As semelhanças e diferenças entre as metas, ideias e atuação dos quatro envolvidos não é um elemento de confusão para espectadores e leitores; é uma prova viva do quanto o teor adaptativo de projetos dessa categoria é primordial desde as conversas iniciais sobre a respectiva produção até a sua finalização, ou mesmo ao período que seguinte, cravando a importância do aspecto para a história audiovisual.

2. PRIMEIROS PASSOS COM FRANK HERBERT E O ROMANCE

2.1. REFERÊNCIAS E VIVÊNCIAS DO AUTOR

A partir das considerações teóricas feitas sobre a estrutura da adaptação, é importante frisarmos que um espectador não é necessariamente um leitor, e vice-versa. Dito isso, independentemente dos aspectos fiéis do primeiro longa-metragem concretizado de *Duna* ao romance em si, há características que o filme carrega que estão diretamente ligadas ao real. Ou seja, Herbert se baseou em uma imensidão referências do nosso mundo para construir uma obra literária híbrida, tanto do que ele observava quanto do que consumia.

No primeiro quesito, há uma forte semelhança de alguns aspectos da vida do autor com a saga de Arrakis. Ele cresceu em um ambiente rural e era cercado de diversos familiares, sob uma grande influência do trabalho em grupo por conta das ideias socialistas dos seus avós². Assim como Paul, ele não passou por dificuldades financeiras na infância, pois, da mesma forma que no hídrico planeta Caladan, estava morando em um local que possuía recursos naturais abundantes.

O mesmo raciocínio se aplica às similaridades das movimentações familiares intensas que o rodeavam. Por exemplo, ele foi abraçado por um segundo pai que pertencia a uma tribo indígena, fato que podemos associar ao laço que o príncipe Atreides construiu com Stilgar, o líder Fremen que inseriu o jovem de, literalmente, outro mundo nos costumes e culturas do povo nativo do planeta Duna.

Herbert também já havia se casado uma vez quando tinha 20 anos, com Flora Parkinson, bem antes da publicação de *Duna*. O casamento dos dois durou cinco anos³, enquanto no seu segundo, com Beverly Ann Stuart, o autor já somava 14 anos juntos com a companheira no ano do lançamento do romance. Bruno Birth e Pascoal Naib, criadores de canais digitais especializados na franquia distópica, descrevem ela como “o amor da vida” do norte-americano. Se olharmos mais uma vez para a trajetória de Paul, neste caso pela esfera amorosa, poderemos encontrar outros pontos de associação.

² A vida de Frank Herbert e Duna: As influências de uma obra-prima. **Aleph** (blog), sem data de publicação. Disponível em: <https://editoraaleph.com.br/a-vida-de-frank-herbert-e-duna-as-influencias-de-uma-obra-prima/>. Acesso em: nov/2022.

³ Frank Herbert – Biography. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm0378541/bio?ref=nm_ov_bio_sm. Acesso em: nov/2022.

O príncipe se envolve com duas mulheres na narrativa literária: a princesa Irulan e Chani. Quando ele conhece a filha do imperador, instantaneamente ela já se torna esposa de Paul, o que ocorre nas páginas finais do livro e serve apenas como uma manobra política do protagonista nos últimos momentos da trama. Inclusive, esta é a única participação factual dela na história, fora algumas lembranças introdutórias que a própria narra no início de capítulos específicos⁴. Logo, podemos concluir que a personagem aparece pontualmente na vida do herói, mas de forma significativa, afinal, realça a intensidade do relacionamento dele com Chani, que é a pessoa com quem divide mais anos na narrativa.

Ainda no sentido da observação de Herbert, ele era atento a acontecimentos que marcavam a humanidade, tanto de modo positivo como negativo. Não é de se estranhar, portanto, que ele nunca tenha escondido que a sua principal produção cultural era repleta de metáforas da realidade. Uma boa prova disso está no aspecto messiânico do romance, o qual o autor já declarou que abordou tentando “criar uma mitologia que daria às pessoas uma visão diferente de como entregamos nossas vidas a líderes”⁵. Nessa analogia crítica, ele cita o caso de Jim Jones, pastor que, em 1978, esteve à frente do suicídio coletivo e assassinatos de 918 pessoas⁶.

Dessa forma, por ser uma obra extremamente ancorada em determinados pontos do mundo real, pode ter um ângulo de vista de um espelho da visão de Herbert. Aqui, não estamos falando no sentido de autoralidade, mas sim de repertório. “Era só uma combinação de coisas que eu estava interessado”⁷ (NAHA, P.12, 1984), como explica o autor sobre o romance. Com isso, de fato não haveria como ele não transpor para as palavras da produção literária um poço de referenciais culturais que eram intrínsecas à sua pessoa, as quais não necessariamente criam o mundo distópico de Arrakis e a jornada messiânica de Paul, porém funcionam como peças evidentes de um grande quebra-cabeças.

⁴ É interessante notar que a personagem participa do longa-metragem dirigido por Lynch de maneira estruturalmente parecida: ela faz um prólogo na primeira cena e volta para o desfecho no qual se casa com herói protagonista.

⁵ *Rare Dune interview with Frank Herbert*. **TPT**, set/1987. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pZGJ3pGEuas>. Acesso em: dez/2020.

⁶ Jonestown, 40 anos: o que levou ao maior suicídio coletivo da história. **BBC**, nov/2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46258859>. Acesso em: nov/2021.

⁷ *It was just a combination of things I was interested in...*

Uma das mais conhecidas é *Lawrence da Arábia* (*Lawrence of Arabia*, 1962)⁸, filme clássico dirigido por David Lean, detentor de sete estatuetas do Oscar de 1963⁹. Não por acaso, o longa também é uma adaptação, do livro *Os Sete Pilares da Sabedoria* (*Seven Pillars of Wisdom*, 1922), história supostamente autobiográfica em que o oficial inglês T. E. Lawrence (interpretado por Peter O'Toole na versão cinematográfica, ator que aparece em cena na Figura 1), o protagonista do projeto cinematográfico, narra a sua conexão com os povos árabes e a revolta contra o Império Turco-Otomano.

Vale notar que, além da premissa semelhante ao trajeto de Paul, alguns fatores estruturais da obra de Lean se conectam ao romance de Herbert. Ambas são produções robustas para as suas respectivas mídias; a primeira é um verdadeiro épico do cinema, com 398 minutos de duração, enquanto a segunda, em uma das suas edições mais recentes, beira as 700 páginas¹⁰. Nos dois casos há também a evocação de cenários idênticos, que são usados para determinadas cenas correspondentes: desertos imensos, os quais servem como palcos para conflitos grandiosos.

Figura 1: cena de *Lawrence da Arábia* com Peter O'Toole e Omar Sharif



Fonte: Columbia Pictures / Reprodução

⁸ Filme 'Duna' nem foi lançado e já passa por 'cancelamento'; por quê?. **Tab Uol**, out/2020. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/colunas/lidia-zuin/2020/10/16/novo-trailer-de-duna-gera-critica-sobre-racismo-e-apropriacao.htm>. Acesso em: mar/2021.

⁹ Lawrence da Arábia. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0056172/awards/?ref=tt_awd. Acesso em: nov/2022.

¹⁰ HERBERT, Frank. **Duna**. São Paulo: Aleph, 2017.

Outro referencial cultural de Herbert foi *The Sabres of Paradise: Conquest and Vengeance in the Caucasus* (1960), obra literária produzida por Lesley Blanch. Nesse caso também há um teor adaptativo do mesmo segmento de *Os Sete Pilares da Sabedoria*, visto que se trata da biografia do líder político Imam Shamil, o “Leão de Daguestão”, ainda que não tenha sido escrita pelo protagonista da trama.

A premissa básica é praticamente igual a de *Lawrence da Arábia*: um líder árabe conduzindo os seus discípulos na luta contra uma nação imperialista – no caso, a Rússia. Contudo, o verdadeiro paralelo a ser estabelecido com a produção do autor norte-americano também é estético; de acordo com a descrição da narrativa no site de Blanch, assim como as areais eternas de Arrakis, “há belas descrições do Cáucaso – região de suprema beleza natural e imponentes cadeias montanhosas – e das campanhas em que Lermontov e Tolstoi participaram”¹¹.

Ou seja, todas essas obras e situações, além das falas de Herbert, denotam que, mais do que um escritor, ele era um leitor e um espectador. O norte-americano não criou *Duna* do zero, mas sim estruturou uma obra com coerência como um reflexo de fatores reais, ou, como propôs Ismail Xavier, uma alegoria. Nas palavras do professor de cinema brasileiro:

Estamos todos familiarizados com a mobilização típica de narrativas alegóricas nas quais as vidas de determinados indivíduos são apresentadas como figurações do momento fundador ou do destino de um grupo, ou nas quais a recapitulação do passado é tomada como uma discussão disfarçada de dilemas presentes (XAVIER, P.341, 2005).

Como podemos observar, a corrente teórica ajuda a explicar como o autor dialogou temas que lhe eram familiares com uma história ficcional, porém sem se envergonhar desse tom alegórica. Consequentemente, a sua visão de mundo daquele período da história também se mostrava com clareza na produção.

Um dos exemplos claros dessa categoria de metáfora que vale ser citado é a especiaria de Arrakis. A substância é uma representação do petróleo devido ao seu alto valor comercial para a Guilda Espacial, que controla as viagens interplanetárias do universo em questão; é importante frisar que esse conceito foi reaproveitado por Lynch, tanto por ser essencial na narrativa do romance como pela fonte de energia da

¹¹ *There are beautiful descriptions of the Caucasus – a region of supreme natural beauty and mighty mountain ranges – and the campaigns in which Lermontov and Tolstoy participated.*

vida real permanecer economicamente relevante na época da produção do longa-metragem¹².

Outra ótima base alegórica é o povo Fremen, a versão das populações árabes¹³ de Herbert. No caminho da corrida pelo petróleo, os habitantes dessas nações também foram essenciais na segunda metade do século XX e, por fim, para *Duna* e seus referenciais. No entanto, essa alegoria, foi pouco explorada por Lynch na adaptação de 1984, o que, coincidência ou não, lhe rendeu parte das críticas negativas que o filme recebeu.

Aliás, o comentário de Kenneth Kaleta sobre o filme não ter um desenvolvimento propriamente dito na narrativa, apenas introduções contínuas (KALETA, P.84, 1993), reforça o impacto dessa opção do diretor. Dentro do raciocínio dele, é fácil lembrarmos de alguns tópicos que parecem, a princípio, ter espaço para mais desenvolvimento no longa, como a evolução do povo da areia por meio de Stilgar. A figura paterna de Paul é central no romance por apresentar o rapaz ao seu mundo nativo e está em situações marcantes para o protagonista, a exemplo do duelo do príncipe com Jamis; a cena não apenas não está na versão lançada nos cinemas, como o adversário Fremen, apesar de creditado no elenco, praticamente não dá às caras.

Portanto, por conta dessa profundidade alegórica, Herbert conseguiu introduzir a sua obra literária nos anais da história da ficção científica, organizando um universo vasto, composto por temas sociais, ecológicos e religiosos. Foi neste gênero que o autor encontrou o palco primordial para debater tópicos universais como esses, mais do que necessariamente extrair elementos consolidados do meio *sci-fi*, pois, como Jesús Martín-Barbero coloca,

o gênero é uma estratégia de comunicação, ligada profundamente aos vários universos culturais. Chegam a ser verdadeiros idiomas que, se não pertencem à sua cultura, ficam de fora. O gênero não é só uma estratégia de produção, de escrita, é tanto ou mais uma estratégia de leitura. Enquanto as pessoas não encontram a chave no gênero, não entendem o que está se passando na história (MARTÍN-BARBERO *apud* STANCKI, P.51, 2021).

¹² Crise do Petróleo. **Brasil Escola**, sem data de publicação. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/petroleo1.htm>. Acesso em: nov/2022.

¹³ No limite da fantasia com a ficção científica. **Carta Capital**, jun/2012. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/no-limite-da-fantasia-com-a-ficcao-cientifica/>. Acesso em jun/2021.

Isto é, a escolha da roupagem de um gênero pelo norte-americano, que se fazia necessária para a facilitação do consumo do público, terminou por lhe servir mais como uma consequência do que uma causa, de modo a cumprir o seu objetivo discursivo. E, se algumas de suas referências, como as citadas anteriormente, eram mais explícitas no quesito de repertório, outras fazem parte de um percurso histórico, no qual esse estilo de estabelecer narrativas percorreu com o passar dos anos.

É um cenário que realça o fato de que obras de arte como o romance produzido por Frank Herbert são feitas, efetivamente, para serem consumidas, compondo uma pirâmide artística a qual também se transforma em uma pirâmide comercial. A arte cinematográfica, obviamente, também se encaixa nessa categoria, sendo que “é quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu a influência do cinema” (BAZIN, P.88, 1991).

Com isso, torna-se essencial compreender a trajetória que essa mídia vinha traçando nos anos que antecederam o lançamento de *Duna* até a própria publicação da obra em 1965, uma vez que os respectivos eventos não só interferiram nas ideias do autor para este projeto, como também no início da sua carreira literária.

2.2. FICÇÃO CIENTÍFICA COMO A “CASA” DE DUNA

Para entendermos um pouco como a ficção científica foi selecionada por Frank Herbert como uma espécie de casa ideal da sua narrativa, vale voltarmos os nossos olhares para a carreira do filho do autor norte-americano, Brian, que foi, e é até hoje, praticamente pautada em expandir o universo concebido pelo pai. Em 2020, ao lado do colaborador de longa data nas várias adaptações de *Duna* Kevin J. Anderson, o herdeiro do escritor lançou uma *graphic novel* da obra original e diz que o seu objetivo era “alcançar novos leitores”¹⁴.

A meta de Brian corresponde ao legado que Frank deixou em termos da estrutura da obra de literária que visava publicar: aquela que vendesse mais exemplares. Não é um projeto restrito a intelectuais ou a um determinado grupo, como as suas metáforas de temas considerados “sérios” poderiam implicar, mas sim propício e nascido para o amplo consumo. Como o própria autor reforça:

¹⁴ How ‘Dune: The Graphic Novel’ gives the classic new life. **Hollywood Reporter**, nov/2020. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/how-dune-the-graphic-novel-gives-the-classic-new-life>. Acesso em nov/2020.

Na minha visão, está tudo bem chamarmos *Duna* de ficção científica... eu não me importo como chamam *Duna*, não me importo desde que achem na estante de livros, debaixo daquele pequeno rótulo na estante que diz 'ficção científica' (HERBERT, Frank, 2020)¹⁵.

Não à toa, a primeira empreitada de Herbert na literatura flertou com algumas temáticas de *Duna*, de modo a desenvolver a sua entrada no gênero aqui tratado. Em 1956, o autor publicou uma aventura chamada *The Dragon in the Sea* (HUGHES, P.80, 2001), narrativa em que um psicólogo entra disfarçado como tripulante de um submarino para descobrir um traidor entre o grupo¹⁶. O desenvolvimento da história também mostra como a situação de guerra pode ser perversa, tema frequentemente abordado na trajetória de Paul.

Além disso, há outros subtextos que estão no romance distópico o qual o autor viria a publicar posteriormente. Um deles é o embate entre Oriente e Ocidente, que se equipara ao confronto entre os Fremen contra o exército aliado e colonizador do imperador. Inclusive, vale ressaltar que no início da trama, este último é representado até mesmo pelo clã Atreides, na figura ocidental e provida de ferramentas tecnológicas que chega com um suposto clima de paz para se relacionar com aquela nação, mas ainda assim disposto a explorar os recursos locais.

Mesmo o uso da tecnologia para buscar um bem precioso é praticamente uma versão alternativa do que se passa no universo de Arrakis. Em *The Dragon in the Sea*, veículos movidos a energia nuclear são utilizados para explorar o petróleo no território inimigo. Em outras palavras, poderíamos dizer que estamos diante da corrida pela especiaria – que, como já vimos, é uma alegoria para o próprio petróleo – feita por meio das naves espaciais do mundo criado pelo norte-americano.

Dessa maneira, Herbert já estava se preparando para se debruçar sobre a maior obra literária de ficção científica da sua carreira. A publicação da saga de Arrakis começou, na verdade, em 1963, em uma conceituada revista de histórias do gênero chamada *Analog* (HUGHES, P.80, 2001). O *Dune World*, como era chamada a série lançada pelo autor, se dividia em uma trama de três partes, mesma estrutura que foi replicada no veículo no ano seguinte, com a continuação da narrativa intitulada de *Prophet of Dune*.

¹⁵ HERBERT, Frank. **Rare Dune interview with Frank Herbert**. TPT, mai/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pZGJ3pGEuas>. Acesso em dez/2020.

¹⁶ *The Dragon in the Sea*. **Macmillan**, sem data de publicação. Disponível em: <https://us.macmillan.com/books/9780765317742/thedragoninthesea>. Acesso em: nov/2022.

Contudo, Naha relata que o norte-americano fez a pesquisa necessária para escrever a obra literária por seis anos e levou um e meio redigi-la (NAHA, P.13, 1984). De certa forma, podemos caracterizar esse trabalho como uma espécie de empreitada pessoal para construir a história, enquanto do outro lado, fora das afirmações mais explícitas sobre as suas influências, conseguimos identificar algumas conexões do romance com as últimas tendências do cinema de ficção científica das décadas de 1950 e 1960.

Conforme David Cook explica, o *sci-fi* surgiu como um gênero distinto no primeiro intervalo de 10 anos em questão (COOK, P.328, 2016), nascimento que, dada a caminhada de mais de meia década do cinema até então, denota um advento formado por diferentes estilos. Longas clássicos pertencentes a esta seara fílmica, como *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), dirigido por Robert Wise, eram exemplos de como juntar invasões alienígenas a questões reais do mundo naquele período, a exemplo da política.

No trabalho de Herbert já poderíamos perceber essa mesma multiplicidade de tons com a abrangência de discussões propostas pelo autor. Proporcionamente, na produção de Lynch podemos pensar em diversas situações que seguem uma lógica igual, como a batalha do clímax entre os Fremen e o exército do imperador, os Sardaukar, que traz características de ação no cinema épico; ou os vermes da areia, que relembram as criaturas das produções cinematográficas de horror.

Por sinal, os “filmes de monstro apresentam o problema especificamente moderno [isto é, pós-guerra] de como o mal humano e a tecnologia se combinam para ameaçar a existência da raça, e, portanto, eles parecem ocupar a cerca genérica entre a ficção científica e terror” (COOK, P.329, 2016)¹⁷. Em *Duna*, Kaleta e K.R. Hey também pontuam que os Shai-Hulud estão no meio de um embate maniqueísta, onde o recurso tecnológico, até pela sua função, é a especiaria. Desse modo, são criaturas que, em teoria, deveriam causar o caos e a destruição, mas não necessariamente o fazem por não serem os grandes vilões da história, e sim, como viriam a se tornar no gênero, os próprios seres humanos.

¹⁷ ...monster films pose the specifically modern (that is, postwar) problem of how human evil and technology combine to threaten the existence of the race, and therefore they seem to straddle the generic fence between science fiction and horror.

É uma visão complexa de um objeto que, na base, deveria ser mais raso – no caso, um monstro destruidor. No entanto, o período do pós-guerra foi essencial para moldar as narrativas cinematográficas, afinal, havia também mudado a mentalidade das pessoas. Logo, “a ficção científica antes da Segunda Guerra Mundial concentrava-se em conflitos individuais em vez de globais” (COOK, P.328, 2016)¹⁸. Já depois,

com a guerra e a ameaça de um holocausto nuclear veio um reconhecimento generalizado de que a ciência e a tecnologia estavam em posição de afetar o destino de toda a raça humana, e logo depois, o filme moderno de ficção científica, com ênfase em catástrofe global e viagens espaciais, começou a tomar forma (COOK, P.328, 2016)¹⁹.

Nesse sentido, *Duna* é a epítome da história que deseja realçar esses pontos básicos de uma distopia. A especiaria é tentadora a todo custo, como a tecnologia em tese é, pois pode ser prática – auxiliar nas viagens espaciais – e abstrata – aumentar a conexão entre os Fremen e a terra. Contudo, Arrakis lembra o leitor do preço a se pagar por ela a quase todo momento, tanto ao mostrar o contraste com Caladan, como na agressividade destilada pelos Shai-Hulud e os Harkonnen.

O caráter global da ficção científica também se ramificou para o viés político por meio de outro conflito histórico, a Guerra Fria entre Estados Unidos e União Soviética (COOK, P.329, 2016). A dinâmica de paranoia entre as nações, com um confronto estratégico e uma ameaça contínua de uma guerra nuclear que poderia destruir o mundo, é perfeitamente comparável ao império feudal da trama de Herbert. Os Atreides e os Harkonnen são inimigos declarados, porém o combate físico só acontece após um golpe planejado e sorrateiro de Shaddam IV.

E, junto dessa complexidade temática do gênero, vieram também realizadores renomados para o universo do *sci-fi*. Para efeitos de dimensão dessa onda, três dos grandes nomes da *Nouvelle Vague*, um dos principais movimentos da história do cinema nascido na França, embarcaram nos desafios da ficção científica: Jean-Luc Godard (*Alphaville*, 1965), François Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966) e Alain Resnais (*Je t'aime, je t'aime*, traduzido para o português como *Eu te Amo, Eu te Amo*, de 1968).

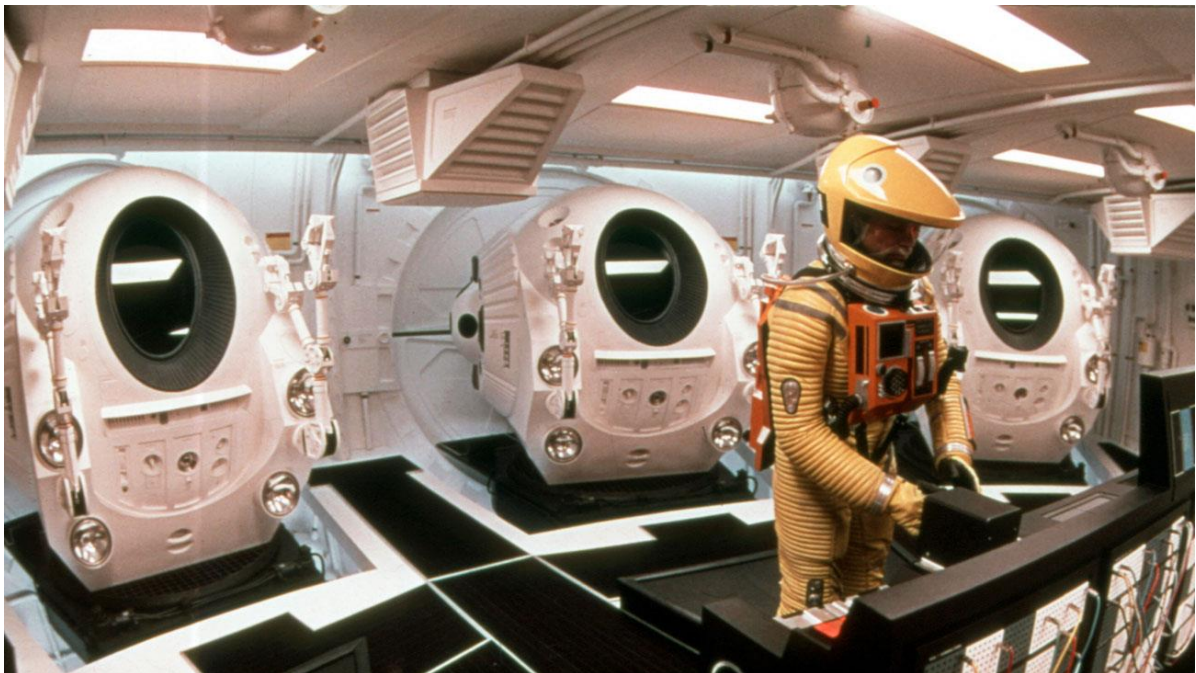
¹⁸ *Science fiction before World War II concentrated on individual conflicts rather than global ones.*

¹⁹ *With the war and the threat of nuclear holocaust came a widespread recognition that science and technology were in a position to affect the destiny of the entire human race, and shortly after, the modern science fiction film, with its emphasis on global catastrophe and space travel, began to take shape.*

Nem por isso as produções passaram a ser destinadas a um público seletivo; pelo contrário, a ficção científica entremeou-se cada vez mais no *mainstream* a partir da década de 1960 (COOK, P.331, 2016) e firmou-se como um gênero sério e respeitável. Foi uma elevação de patamar perante o mercado cinematográfico que trouxe um maior investimento nessa gama de filmes, o que se solidificou definitivamente em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), projeto dirigido pelo renomado Stanley Kubrick (ver Figura 2).

O clássico marcou época em diversos sentidos, principalmente no que se refere aos efeitos especiais fotográficos supervisionados por Douglas Trumbull e Con Pederson, que ganharam destaque na técnica de projeção frontal (COOK, P.675, 2006). Não à toa, o longa-metragem conquistou uma estatueta nesta categoria no Oscar de 1969²⁰, além de também ter recebido indicações de Melhor Direção de Arte, Melhor Roteiro Original e Melhor Direção. Ainda vale destacar que o filme lucrou mais de US\$ 65 milhões, sob um orçamento estimado em US\$ 12 milhões.

Figura 2: Keir Dullea em cena de *2001: Uma Odisseia no Espaço*



Fonte: MGM / Reprodução

²⁰ 2001: Uma Odisseia no Espaço (1968). **IMDB**. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0062622/?ref=ttawd_awd_tt. Acesso em: dez/2021.

É importante observarmos o trabalho de Kubrick com atenção, porque simboliza de certa forma como se deu o primeiro contato da representação da obra literária de Herbert com o cinema, tanto em termos de tom quanto de estrutura. O contexto da popularização do projeto se deveu, principalmente, aos jovens, que repassavam o seu gosto pela novidade cinematográfica para os amigos, de modo a engordar os números de bilheteria. Muito disso se deu pelo consumo de alucinógenos que acontecia naquele período²¹, algo que é facilmente relacionável no longa com a clássica cena da viagem psicodélica pelo espaço-tempo do protagonista na parte final da trama.

Sem coincidências, a especiaría também carrega uma caracterização de entorpecente, juntamente com o seu fator alegórico econômico relacionado ao petróleo²². Primeiramente, pelo fato da substância ser a responsável por mudar a cor dos olhos do provo Fremen, órgão diretamente afetado por drogas com a dilatação das pupilas. Em segundo lugar, por haver passagens nas quais Paul também experimenta o seu efeito alucinógeno, de maneira a aumentar as suas habilidades como o Kwisatz Haderach.

Em paralelo a essas semelhanças narrativas e ao caminho trilhado pela ficção científica até aquele momento, *Duna* seguiu a mesma linha de expansão de visibilidade de *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Apenas em 1993, a estimativa de leitores da obra era de 30 milhões de pessoas no mundo todo (KALETA, P.69, 1993). Já em termos de premiações, o romance ganhou o Hugo e o Nebula após a sua publicação (HUGHES, P.80, 2001).

Em resumo, era o terreno perfeito para ser adaptado para as telonas como uma produção ambiciosa e grandiosa, que personificasse o potencial do gênero *sci-fi* naquele período e abalasse a trajetória dos cinemas. Quem agarrou essa possibilidade foi o diretor chileno Alejandro Jodorowsky.

2.3. DE HERBERT PARA JODOROWSKY

²¹ 10 Curiosidades Sobre "2001 – Uma Odisseia no Espaço. **Itaú Cinemas**, abr/2018. Disponível em: <https://www.itaucinemas.com.br/noticia/1093-10-Curiosidades-Sobre-2001-ndash-Uma-Odisseia-no-Espaco>. Acesso em: nov/2022.

²² FURUNO, Daniel. Adaptando Duna: as diferentes visões do deserto de Arrakis. **Jovem Nerd**, out/2021. Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/direto-do-bunker/adaptando-duna-as-diferentes-visoes-do-deserto-de-arrakis/>. Acesso em: nov/2022.

Mais uma vez pegando a *graphic novel* de Brian Herbert e Kevin J. Anderson como ponto de partida, este segundo autor fez a seguinte afirmação sobre o projeto²³:

O desafio particular de adaptar *Duna*, especialmente a parte inicial, é que há muita informação a ser transmitida - e no romance isso é feito em prosa e diálogo, ao invés de ação - nós achamos isso um desafio a retratar visualmente. Felizmente, a paisagem é tão arrebatadora que poderíamos mostrar imagens de tirar o fôlego como uma forma de transmitir esse pano de fundo²⁴.

É interessante notarmos essa fala de Anderson pelo motivo de, basicamente, refletir a ideia geral de Jodorowsky sobre a adaptação que faria de *Duna*. Talvez a única diferença fosse a de que o “desafio” de retratar o romance visualmente fosse expressado com mais entusiasmo pelo cineasta latino-americano, uma vez que ele “queria criar algo sagrado, livre, com novas perspectivas”, como retrata no documentário *Duna de Jodorowsky (Jodorowsky's Dune, 2013)*, dirigido por Frank Pavich. “Abrir a mente”, completa ele sobre a sua meta.

De acordo com Kaleta, esse projeto começou após a primeira manifestação de interesse por uma adaptação do romance de Herbert, que foi feita em 1972 por Arthur P. Jacobs. O nome é conhecido por ter produzido *O Planeta dos Macacos (Planet of the Apes, 1968)*, clássico da ficção científica dirigido por Franklin J. Schaffner. No entanto, ele morreu em 1973 e dois anos depois os direitos do longa acabaram indo para Michael Seydoux, amigo de Jodorowsky e produtor do filme que nunca aconteceu.

O realizador francês e o mundo inteiro passaram a olhar de perto o percurso cinematográfico do chileno após o lançamento do seu segundo longa-metragem: *El Topo* (1970). O filme obteve o sucesso financeiro necessário para que no seu projeto seguinte ele criasse uma obra fílmica com 100% de controle criativo. No caso, trata-se de *A Montanha Sagrada (La Montaña Sagrada, 1973)*.

²³ How ‘Dune: The Graphic Novel’ gives the classic new life. **Hollywood Reporter**, nov/2020. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/how-dune-the-graphic-novel-gives-the-classic-new-life>. Acesso em: nov/2020.

²⁴ *The particular challenge to adapting Dune, especially the early part, is that there is so much information to be conveyed — and in the novel it is done in prose and dialog, rather than action — we found it challenging to portray visually. Fortunately, the landscape is so sweeping, we could show breathtaking images as a way to convey that background.*

Nesta trajetória, há como sublinharmos alguns pontos que já se assemelhavam ao romance de Herbert e viriam a ser incorporados na tentativa de adaptação de *Duna*. No documentário de Pavich, Richard Stanley, cineasta responsável pela direção de *Hardware: O Destruidor do Futuro* (*Hardware*, 1990), afirmou que *El Topo* era o filme da meia-noite original. “O primeiro filme de culto, que só se exibia em projeções da meia-noite e atraiu uma audiência leal de culto”, diz.

Obviamente, há uma forte metalinguagem nesta caracterização, uma vez que, assim como Paul era um líder de culto para os Fremen, o autor da obra-literária conquistou milhares de “seguidores” ao redor do mundo em forma de leitores. Essa era a mesma intenção de Jodorowsky, especialmente, no que se refere aos efeitos de drogas que eram utilizadas no período por espectadores jovens, como ocorreu em *2001: Uma Odisseia no Espaço*. “Eu queria fazer um filme que desse às pessoas que consumiam LSD na época as alucinações da droga, mas sem alucinação”, destacou o chileno.

Este lado abstrato do cineasta, que se tornou uma das suas marcas registradas e iria ser o grande ponto motriz de como tentaria adaptar o universo de Arrakis, também é perceptível nas próprias narrativas dos seus projetos cinematográficos. Em *El Topo*, a trama cerca um misterioso pistoleiro que vagueia por uma paisagem mística ocidental, encontrando personagens estranhos²⁵. Na sua estreia nas telonas, *Fando e Lis* (*Fando y Lis*, 1968), o casal de amantes que dá nome ao título também parte em busca de uma cidade mítica, a exemplo da viagem de Paul para um planeta repleto de lendas e profecias²⁶.

Como se fosse em um ritmo de escalonamento, *A Montanha Sagrada* elevou todos esses quesitos a outro nível; não à toa, a premissa é a que mais se assemelha ao romance de Herbert. Nela, há um poderoso alquimista que lidera um grupo a uma montanha onde esperam receber iluminação²⁷. Do mesmo jeito que em *El Topo*, aqui existe o aspecto religioso de culto, mas também é importante ressaltar que o contexto dessa jornada se trata de um mundo corrupto, assim como podemos perceber em

²⁵ *El Topo*. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0067866/>. Acesso em: nov/2022.

²⁶ *Fando e Lis*. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0061643/>. Acesso em: nov/2022.

²⁷ *A Montanha Sagrada*. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0071615/>. Acesso em: nov/2022.

Arrakis e, principalmente, no planeta Giedi Prime com o clã Harkonnen e as manifestações de golpe do Barão Vladimir.

A repercussão do longa seguiu o mesmo princípio. De acordo com Stanley, o filme “parecia uma obra de arte que veio de um mundo paralelo, de uma versão totalmente distinta da indústria cinematográfica onde não há limites”. Sem estranhezas, o Jodorowsky reforça que a sua ambição como realizador aumentou ainda mais e, quando Seydoux lhe ofereceu a chance de escolher qual seria o seu próximo projeto nas telonas, ele não hesitou em selecionar a obra literária do autor norte-americano.

O sucesso de público do romance cativou o diretor por completo, pois, para ele, significava a oportunidade de chamar uma legião de espectadores a uma obra conhecida e épica, mas reformulada sob uma nova perspectiva de impacto fílmico. Segundo o chileno, Herbert criou um mundo que nunca especifica totalmente o que é. “Você tem 100 páginas de literatura onde precisa ir descobrindo, com grande dificuldade, do que se trata o livro. Eu comparo a Proust na literatura francesa. É literário, uma grande literatura”, pontua o cineasta.

Portanto, ele enxergava esse mistério presente nas palavras do romance como uma chance de imprimir o mesmo efeito que o norte-americano conseguiu, porém de uma maneira totalmente inédita. Podemos observar uma prova disso nas artes conceituais de Jean “Moebius” Giraud, um dos responsáveis pelo *storyboard* do projeto e que viria a ser um dos grandes parceiros profissionais de Jodorowsky, dando origem a obras como *Incal* (1980), extremamente influenciada pela adaptação nunca lançada de *Duna*.

De modo geral, imagens reveladas recentemente pela site Heavy Metal²⁸ mostram visuais bem diferentes do que vimos no longa de Lynch (ver Figuras 3, 4, 5 e 6). As roupas e aparências dos personagens são bem mais coloridas e chamativas do que no filme de 1984, que traz vestimentas mais sóbrias e detalhes imponentes que são pontuais e específicos.

²⁸ GARÓFALO, Nicolaos. *Duna* | Artes conceituais de filme nunca produzido de 1974 são reveladas. **Omelete**, fev/2020. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/duna/duna-artes-conceituais-alejandro-jodorowsky#duna-jodorowsky-11>. Acesso em: nov/2022.

Figura 3: arte de Paul Atreides e Lady Jessica feita por Moebius



Moebius concept art for Jodorowsky's Dune: Paul Atreides and Lady Jessica

Fonte: Heavy Metal / Divulgação

Figura 4: arte do Barão Vladimir Harkonnen feita por Moebius



Moebius concept art for Jodorowsky's Dune: Baron Vladimir Harkonnen

Fonte: Heavy Metal / Divulgação

Figura 5: arte do Duque Leto Atreides feita por Moebius



Moebius concept art for Jodorowsky's Dune: Duke Leto Atreides

Fonte: Heavy Metal / Divulgação

Figura 6: arte de Feyd-Rautha Rabban e Piter De Vries feita por Moebius



Moebius concept art for Jodorowsky's Dune: Feyd-Rautha Rabban and Piter De Vries

Fonte: Heavy Metal / Divulgação

Em termos narrativos, também há alguns pontos interessantes que se mostravam extremamente característicos para o projeto em questão. Isso significa que possuíam fortes influências do romance e também já revelavam algumas movimentações determinantes para a produção que foi às telonas na década de 1980, realçando o conflito de visões dialógico que a literatura e a arte cinematográfica estabeleceram com essa história.

Uma delas é o desfecho da trama. Assim como no longa dirigido por Lynch, Jodorowsky tinha a intenção de mudar completamente os instantes finais do romance, mesmo de uma forma diferente. Enquanto no filme dirigido pelo primeiro Paul consegue, divinamente, fazer chover em Arrakis, no segundo o chileno mataria o protagonista, mas de modo a ressuscitá-lo na mente de todos os seus seguidores como uma entidade onipotente. No livro, vale frisar que o príncipe apenas vence a batalha contra o clã Harkonnen e Shaddam IV e casa com a filha desse último, a princesa Irulan.

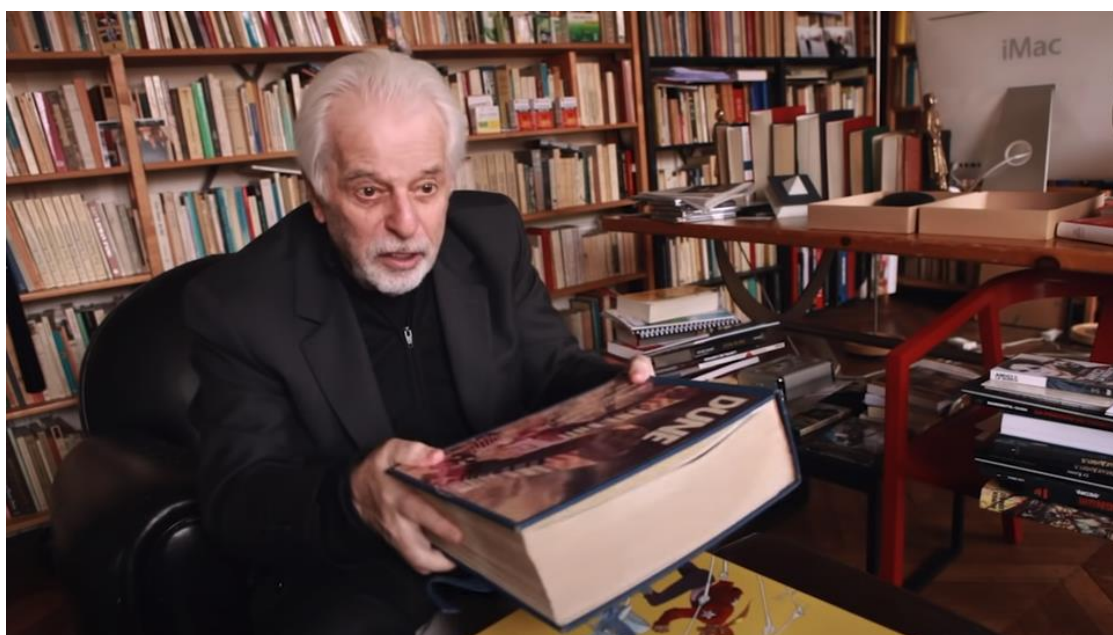
E por falar no imperador, outro grande foco de atenção narrativo está nas ações do antagonista da narrativa. Uma das histórias mais conhecidas do projeto de Jodorowsky era a contratação do artista surrealista Salvador Dalí para o papel do vilão. Segundo Seydoux, por conta da megalomania do pintor, ele teve a ideia de pagar US\$ 100 mil ao mesmo por minuto de atuação, satisfazendo o seu ego. Essa era uma jogada para ter uma figura imponente como o espanhol no elenco, visto que o diretor afirmou ao produtor que ele teria no máximo cinco minutos de participação em tela.

O latino-americano ainda diz que o artista faria uma escultura realista para a produção, que teria o papel de uma espécie de robô-ator. Com essa declaração, é difícil presumir exatamente quanto tempo o personagem teria em cena, porém, julgando puramente a situação de Dalí, é possível relacionar o papel de Shaddam IV na história como semelhante ao daquele proposto por Herbert. No romance, o imperador só se revela nas últimas páginas, mesmo que seja mencionado durante toda a narrativa. Por outro lado, no longa conduzido por Lynch o personagem interpretado por José Ferrer possui uma participação maior, já demonstrando essa alteração quando surge logo nos primeiros minutos de exibição.

Ainda é válido reforçar que dentre a seleção do elenco de Jodorowsky, algumas ideias permaneceram pungentes até a adaptação dirigida pelo norte-americano na década de 1980, comprovando como o projeto nunca terminado foi essencial em criar

uma primeira conexão do romance com o cinema. É claro que a diferença de anos entre o fim inconclusivo de uma produção e o lançamento da outra, com todos os seus novos feitos e percalços que ainda serão abordados nos próximos capítulos, inferem nas decisões tomadas pelos realizadores. No entanto, não há como tratar algumas questões como meros acasos, considerando toda a trajetória percorrida pela obra literária de Herbert até as suas ideias cinematográficas.

Figura 7: Jodorowsky segurando o livro de artes conceituais da sua versão de *Duna*



Fonte: Sony Pictures / Reprodução

Peguemos como um primeiro exemplo disso a escalação que o chileno faria para Feyd-Rautha, o sobrinho do Barão Vladimir Harkonnen e o principal contraponto direto de Paul na saga de Arrakis. O vilão seria vivido por ninguém menos que Mick Jagger, o vocalista da famosa banda de rock britânica The Rolling Stones. Junto de Dalí e outros atores, como Orson Welles, que encarnaria o próprio tio maléfico do personagem, o músico teria um papel emblemático na história, visto que já era um cantor de sucesso e estaria presente em um dos projetos culturais mais ambiciosos da época. Na adaptação de 1984, quem deu vida ao jovem cruel foi Sting, outro astro do rock, conhecido por ser o líder do grupo The Police.

Se partirmos para o lado oposto com um intérprete iniciante, também é possível traçarmos um paralelo sólido que se aplica aos atores do protagonista da história. O escolhido por Jodorowsky para ser o príncipe Atreides era o seu próprio filho, Brontis. No período com apenas 12 anos, o rapaz já tinha alguns poucos projetos em seu

currículo²⁹, incluindo *El Topo*, em que atuou ao lado do pai. Contudo, não há como dizer que ele era exatamente uma estrela mirim do cinema, o que, com toda a certeza, viria a se concretizar na sua atuação em *Duna*.

Esse passo a passo ocorreu justamente com Kyle MacLachlan (ver Figura 8), a escolha de Lynch para o jovem herói. Literalmente o primeiro filme da sua carreira³⁰, o ator despontou como um astro de Hollywood após a sua participação na adaptação de 1984 do romance de Herbert, independente do seu fracasso financeiro. Inclusive, ele se tornou um dos grandes parceiros do diretor norte-americano, marcando presença em alguns dos seus maiores clássicos, como *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986).

Figura 8: Kyle MacLachlan e Frank Herbert no set de *Duna*



Fonte: Universal Pictures / Divulgação

Em suma, todos esses fatores tratam-se de amarras que caracterizam o projeto de Jodorowsky como o grande primeiro elo entre a obra literária do norte-americano e o filme que a adaptou na década de 1980. Foi justamente essa posição primária que

²⁹ Brontins Jodorowsky. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0423526/>. Acesso em: nov/2022.

³⁰ Kyle MacLachlan. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0001492/>. Acesso em: nov/2022.

enterrou a produção, mais do que necessariamente o seu orçamento, o qual girava entre US\$ 9,5 e 15 milhões (HUGHES, P.85, 2001). E quando trago o termo “primária”, me refiro ao aspecto de tradução de mídias, mais do que a um certo pioneirismo.

Há uma descrição de Herbert sobre a obra cinematográfica que é certa sobre essa alcunha, tanto em termos diretos como indiretos. Para o autor:

Sem exagero, seu roteiro [de Jodorowsky] daria um filme de onze ou doze horas. Era do tamanho de uma lista telefônica. Também era bastante anticatólico. Eu costumava brincar com Alejandro sobre isso. Eu disse a ele que sua maior decepção ao escrever o roteiro provavelmente foi não encontrar uma maneira de chicotear o Papa nele (HUGHES, P.85, 2001)³¹.

Nos termos diretos, a grande duração e o questionamento de líderes religiosos pregado por Jodorowsky a que Herbert faz referência são tópicos totalmente relacionáveis à trama do romance, como já ressaltado neste capítulo. Contudo, a hipérbole estabelecida pelo chileno, ainda que seja baseada em ideias pré-existentes, foi a responsável por assustar Hollywood na época. E, por isso, iniciou-se a elaboração do filme produzido pela família De Laurentiis.

³¹ *Without exaggeration, his script would have made an eleven- or twelve-hour movie. It was the size of a phone book. It was pretty anti-Chatolic, too. I used to kid Alejandro about that. I told him that his biggest disappointment in writing the script was probably not finding a way to horsewhip the Pope in it.*

3. PAPEL DO CLÃ DE LAURENTIIS NA TRANSIÇÃO PARA A TELA

3.1. DINO E O CONTATO INICIAL COM A SAGA DE ARRAKIS

Normalmente, o movimento instantâneo de atribuição do maior crédito de qualquer projeto cinematográfico vai para o seu diretor – não à toa, o próximo capítulo desta dissertação é focado em David Lynch. Ou até mesmo para os atores, afinal, eles são os nossos reflexos diretos nas telas. Contudo, o cinema definitivamente é uma das artes mais coletivas existentes, em que desde funções puramente técnicas, como o *gaffer* (responsável pela iluminação no set de filmagem³²), até aquelas que se refletem em escolhas artísticas, como o diretor de fotografia, são importantes.

Diante desse preâmbulo, não há como não dizer que Dino De Laurentiis não foi um grande profissional na história das telonas, tendo em vista que ocupou um cargo central para a realização de filmes, os quais podemos considerar bem-sucedidos sob diversos âmbitos. Estamos falando do papel de produtor, aquele que é o encarregado de fazer o curta, média ou longa-metragem sair do papel, inclusive no quesito financeiro, que, especialmente em Hollywood, é absolutamente fundamental e determinante para tal.

Essa atribuição ao italiano, nascido na região de Campânia³³, pode se dar, por exemplo, em relação à quantidade de projetos creditados em sua trajetória, que chegam a quase 200 em mais de 60 anos de carreira. Há também como estabelecer essa alcunha por premiações relevantes na indústria; na cerimônia do Oscar de 1957, ele conquistou a estatueta de Melhor Filme Internacional por *A Estrada da Vida* (*La strada*, 1954), que foi comandado por um dos maiores diretores da história do país, Federico Fellini.

Ou ainda podemos pensar nos resultados financeiros obtidos pelo produtor. Apenas para citar um exemplo hollywoodiano famoso, a sua produtora, a Dino De Laurentiis Company, levou aos cinemas a primeira adaptação cinematográfica de *Conan, o Bárbaro* (*Conan the Barbarian*, 1982), dirigida por John Milius e derivada dos contos de Robert Howard. O longa foi praticamente a primeira empreitada de sucesso de Arnold Schwarzenegger (ver Figura 9) nos cinemas, ex-fisiculturista que

³² NORONHA, Danielle de. A Magia Da Iluminação: Entre A Luz E A Sombra. **Abcine**, sem data de publicação. Disponível em: <https://abcine.org.br/site/a-magia-da-iluminacao-entre-a-luz-e-a-sombra/>. Acesso em: dez/2022.

³³ Dino De Laurentiis. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0001492/>. Acesso em: dez/2022.

se consagrou como astro de ação nos anos 1980, rendendo um lucro de quase US\$ 70 milhões para um orçamento estimado em US\$ 20 milhões³⁴.

Figura 9: Arnold Schwarzenegger em cena de *Conan, o Bárbaro*



Fonte: Universal Pictures / Reprodução

Portanto, o profissional conseguiu formar uma visão sobre como funcionava a máquina cinematográfica ao longo da sua trajetória, o que, sem acasos, o fez acabar de frente a um dos grandes projetos do setor na época: a adaptação de *Duna*. Ele comprou a propriedade entre 1978 e 1979 por US\$ 2 milhões (HUGHES, P.85, 2001), intervalo de tempo em que o longa dirigido por Alejandro Jodorowsky foi descartado pelos estúdios norte-americanos (ALEXANDER, P.77, 1993).

A essa altura da carreira, De Laurentiis já havia migrado para Hollywood e participado de algumas produções bem-estruturadas. A principal delas é o *remake* de *King Kong* (1976), dirigido por John Guillermin. Lançado 36 anos após a primeira aparição do famoso gorila gigante que até hoje é retrabalhado nas telonas, o longa da década de 1970 rendeu cerca de US\$ 52 milhões para um orçamento estimado em US\$ 24 milhões, além de ter recebido uma estatueta no Oscar de 1977 por seus efeitos visuais³⁵.

³⁴ *Conan, O Bárbaro*. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0082198/?ref=nm_flmg_t_37_prd. Acesso em: dez/2022.

³⁵ *King Kong*. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0074751/?ref=nm_flmg_i_49_prd. Acesso em: dez/2022.

O filme em questão já denotava um pouco a inclinação temática que o italiano viria a concretizar o seu trabalho nos anos 1980, que, em suma, permeava as fronteiras do terror, fantasia e ficção científica. O próprio *King Kong* e *Orca: A Baleia Assassina* (*Orca*, 1977), conduzido por Michael Anderson, demonstravam a influência de criaturas aterrorizantes que se popularizaram no período pós-1950 na arte cinematográfica.

Dentre os seus projetos da respectiva década, havia uma parcela considerável de adaptações e continuações de franquias já estabelecidas no mercado. No primeiro caso, é possível citar como exemplos o próprio *Conan, O Bárbaro* e a sua sequência, *Conan, O Destruidor* (*Conan the Destroyer*, 1984), dirigida por Richard Fleischer; *Chamas da Vingança* (*Firestarter*, 1984), filme conduzido por Mark L. Lester e que adapta o romance do consagrado autor de terror Stephen King; e *Flash Gordon* (Mike Hodges, 1980), considerado ao mesmo tempo um clássico *cult* e *thrash* que leva às telas o herói das tiras de jornal da década de 1930³⁶. No segundo, os principais representantes do portfólio do autor são os *slasher movies* do universo de Michael Myers, *Halloween II: O Pesadelo Continua!* (*Halloween II*, Rick Rosenthal, 1981) e *Halloween III: A Noite das Bruxas* (*Halloween III: Season of the Witch*, Tommy Lee Wallace, 1982).

Essa gama de exemplares se conecta com as primeiras escolhas do produtor para tirar a nova versão da adaptação de *Duna* do papel, que basicamente eram nomes fortes dos gêneros correlacionados. Conforme Hughes relata, De Laurentiis chamou Herbert em pessoa para escrever o roteiro, contudo, por mais contraditório que possa parecer, o autor norte-americano produziu um rascunho de 176 páginas que se tornou impossível de trabalhar (HUGHES, P.86, 2001).

Vale abriremos um parênteses para essa estrutura de texto no viés, mais uma vez, de transição. Assim como foi pontuado no subcapítulo anterior, Jodorowsky pretendia produzir um longa-metragem repleto de horas e mais horas, na linha robusta da obra literária de Frank. Se considerarmos que cada página de roteiro representa, em média, um minuto de filme no mundo do cinema³⁷, a produção textual do norte-

³⁶ RAMONE, Marcus. Flash Gordon: 35 anos de um cult (trash) movie. **Universo HQ**, abr/2015. Disponível em: <https://universohq.com/filmes/flash-gordon-35-anos-de-um-cult-trash-movie/>. Acesso em: dez/2022.

³⁷ WOJCIECHOWSKI, Mônica; MEIRELLES, Clara; MARCELO DO VALE, Paulo. Como Fazer um Roteiro. **AIC**, dez/2017. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/como-fazer-um-roteiro/>. Acesso em: dez/2022.

americano daria origem a um projeto de quase três horas de duração. Ou seja, Dino, assim como os estúdios procurados pelo chileno, já estava calcando a configuração do que seria a versão duniana de 1984, mais enxuta e direta.

Dessa forma, com a disparidade entre o rascunho de Herbert e a visão hollywoodiana, que passou a ser simbolizada na figura de De Laurentiis, novas contratações foram realizadas pelo produtor, a fim de dar prosseguimento à adaptação de *Duna*. A principal delas foi a do diretor Ridley Scott (ver Figura 10), cineasta que havia deslanchado na sua carreira com o horror *sci-fi Alien - O 8º Passageiro* (*Alien*, 1979), franquia que rende sequências e derivados até os dias atuais. Como o documentário de Pavich reforça, o projeto sobre o alienígena assassino já estava atrelado ao finado filme de Jodorowsky por meio de profissionais que trabalharam no mesmo, como o roteirista Dan O' Bannon e o artista plástico H. R. Giger.

Figura 10: Sigourney Weaver e Ridley Scott no set de *Alien - O 8º Passageiro*



Fonte: Twentieth Century Fox / Reprodução

Enquanto a questão da duração do longa se tornou um impasse com o texto limado do autor norte-americano, justamente na linha de seguimento de buscar um projeto menos fiel à duração extensa da obra literária, no caso do trabalho que Scott estava fazendo a maior trava se localizava no roteiro. O diretor chamou Rudolph

Wurlitzer para escrevê-lo (HUGHES, P.86, 2001), quem concebeu uma quebra enorme no romance ao colocar uma relação incestuosa entre Paul e Lady Jessica.

Por conta de decisões como essa, o texto desagradou tanto Herbert como De Laurentiis. Nem por isso, o cineasta responsável por *Alien - O 8º Passageiro* não aprovou o texto, o que, junto de outras ocorrências pessoais e trabalhistas, culminou na sua saída do projeto, como ele mesmo explica:

Depois de sete meses, larguei *Duna*. Até então, Rudy Wurlitzer havia apresentado um primeiro rascunho do roteiro que eu senti ser uma destilação decente do [livro] de Frank Herbert. Mas também percebi que *Duna* daria muito mais trabalho - pelo menos dois anos e meio. E não tive coragem de atacar isso porque meu irmão [mais velho], Frank, morreu inesperadamente de câncer enquanto eu preparava o filme da De Laurentiis. Francamente, isso me assustou. Então fui até Dino e disse a ele que o roteiro de *Duna* era dele³⁸ (SCOTT *apud* HUGHES, P.87, 2001).

É necessário realçar que, junto saída de Scott, Alexander pontua que o orçamento do projeto estourou mais uma vez (ALEXANDER, P.77, 1993). Isso demonstra como o aspecto financeiro sempre esteve intrínseco à primeira adaptação de *Duna* e De Laurentiis, mais do que perpetuar uma amarra capitalista de Hollywood à produção, conseguiu fazê-la ultrapassar a barreira da teoria para a prática. Por si só, esse feito merece ser enfatizado por ter, de fato, concretizado a existência do objeto de análise desta dissertação, que aconteceu sob o seguinte viés:

Você se arrisca toda vez que faz um filme. Eu sabia que teria uma grande chance com *Duna*. Seria muito arriscado. Seria muito caro. Mas nunca me preocupo com dinheiro. Se você tiver a ideia certa, o dinheiro virá. Você só tem que ser paciente³⁹ (DE LAURENTIIS *apud* HUGHES, P.85 e 86, 2001).

Tamanha era a fé de Dino na realização da adaptação que ele também havia comprado os direitos das sequências literárias já lançadas por Herbert. “Eu tinha um pressentimento especial sobre *Duna*”, chegou a afirmar o produtor. “Não sei por quê

³⁸ After seven months I dropped out of *Dune*. By then, Rudy Wurlitzer had come up with a first-draft script which I felt was a decent distillation of Frank Herbert's [book]. But I also realised *Dune* was going to take a lot more work – at least two and a half years' worth. And I didn't had have the heart to attack that because my [older] brother, Frank, unexpectedly died of cancer while I was preparing the De Laurentiis Picture. Frankly, that freaked me out. So I went to Dino and told him the *Dune* script was his.

³⁹ You take a big chance every time you make a movie. I knew I would be taking a big chance with *Dune*. It would be very risky. It would be very expensive. But I never worry about money. If you have the right idea, the money will come. You just have to be patient.

outras pessoas não foram bem-sucedidas com *Duna* antes... Não há razão lógica pela qual elas falharam”, complementa (NAHA, P.17, 1984).

Dentro desse raciocínio, sem grandes surpresas, uma das maneiras que De Laurentiis encontrou para “fazer o dinheiro render” e colocar as palavras do romance nas telonas foi trazer a sua própria filha, Raffaella, para o cargo de produtora. Entre as movimentações de bastidores do autor norte-americano como roteirista e Scott, ela só havia trabalhado em um filme, que fazia parte do portfólio da empresa do pai: *Assassino do Mar* (*Beyond the Reef*, Frank C. Clarke, 1979). Ainda antes do lançamento do longa dirigido por Lynch e no mesmo ano da estreia, ela também marcou presença nas duas aparições de *Conan* nos cinemas.

Esta foi uma jogada de segurança e totalmente determinante para fazer com que o andamento da adaptação do livro subisse mais um degrau, afinal, foi ela quem trouxe David para o projeto (HUGHES, P.87, 2001); o cineasta assinou o contrato com a Dino De Laurentiis Company em 1981 (ALEXANDER, P.77, 1993) e, junto da herdeira de Dino, começou a estruturação do filme que conhecemos.

O processo de lapidação das ideias do longa para a sua forma concreta e real envolve, principalmente, a análise da época que o permeava, ou seja, a década de 1980. Obviamente, toda a jornada também foi caracterizada por percalços e desavenças nos bastidores, que resultaram na aparência da obra como ela é. Contudo, no que se refere aos seus conceitos gerais e, portanto, ao cerne das suas características, é muito mais relevante observarmos a experiência de transpor as palavras de Herbert para as telas de uma maneira que fizesse sentido, seja para o público cinematográfico em geral, como para aqueles que já estavam familiarizados com o romance.

3.2. ESCOLHAS TÉCNICAS, NARRATIVAS E CONTEXTUAIS

A arte cinematográfica também é uma indústria. Ou seja, há todo um trabalho para levar o espectador a assistir determinada produção audiovisual de alguma forma, o que por si só já pode condicionar a sua expectativa – e, conseqüentemente, a sua opinião – sobre a mesma. Como estamos tratando de diferentes pessoas, cada uma com a sua particularidade, há diversas expectativas. Segundo Bordwell, Thompson e Smith,

as expectativas influenciam nossas experiências cotidianas. Experimentos psicológicos mostraram que, se as pessoas soubessem que um vinho barato é caro, elas o classificariam como mais saboroso do que se soubessem de seu verdadeiro preço. Criar expectativas é fundamental para anunciar qualquer produto. O título de um filme, seu pôster, sua promoção online e seus trailers visam estabelecer expectativas específicas. Você não iria assistir a um filme chamado *12 Anos de Escravidão* esperando uma comédia adolescente vulgar⁴⁰ (BORDWELL, THOMPSON, SMITH, P.54, 2020).

Nessa toada, Rodrigo Carreiro também cita Münsterberg, afirmando que “para ele, o filme nunca é exatamente igual para duas pessoas, pois cada espectador adiciona ao que vê aspectos subjetivos, como memória, imaginação e sua bagagem cinematográfica pessoal” (CARREIRO, P.224, 2021). Além disso,

depois de Münsterberg, muitos outros pesquisadores demonstraram que infinitas camadas de significado interferem na percepção do filme por cada espectador. O marketing em torno do filme (se o espectador se informou muito sobre um filme, pode ter criado uma expectativa positiva ou negativa sobre ele); o contexto cultural (social, político, ideológico) em que o filme é produzido (como a crença, relativamente comum entre cinéfilos, de que tudo que vem de Hollywood é comercial e, portanto, já nasceu ruim); o contexto cultural em que ele é assistido; o contexto específico da projeção no momento em que o espectador o vê (se um moleque sentou do seu lado no cinema e passou o filme inteiro conversando no celular, há boa chance de que tenha lhe provocado o mau-humor que lhe fez detestar uma comédia); tudo isso interfere na formação do gosto sobre a obra específica (CARREIRO, P.225, 2021).

Especulemos o que talvez seja o exemplo mais básico em relação a uma pessoa que iria assistir *Duna* nos cinemas, na década de 1980: alguém que leu o romance de Herbert e alguém que não leu. É um fator que poderia vir a contribuir muito para reações específicas sobre o longa dirigido por Lynch, ainda que possam ser parecidas. Porém, a primeira pessoa terá uma expectativa do filme inerentemente mais relacionada à comparação com o material de origem.

Raffaella De Laurentiis entendeu essa dinâmica, o que moldou uma das suas escolhas primárias o respeito pelo material a ser adaptado. Não há dúvidas de que aqui estamos tratando em boa parte de questões de fidelidades narrativas, as quais serão novamente abordadas no próximo capítulo. Porém, mais do que isso, esse

⁴⁰ *Expectations color our everyday experiences. Psychological experiments have shown that if people are told that a cheap wine is expensive, they rate it as tasting better than if they're told its true price. Creating expectations is central to advertising any product. A film's title, its poster, its online promotion, and its trailers aim to set up particular expectations. You would not go to a film called 12 Years a Slave anticipating a raunchy teen comedy.*

respeito também se referia ao sucesso de público e crítica do romance do autor norte-americano e aos elementos que o colocaram em tal patamar.

O principal deles é o segmento épico de ficção científica ao qual pertencia. Se pararmos para pensar, alguns dos pontos hiperbólicos, por assim dizer, que foram ressaltados por Herbert vinham do próprio gênero: naves espaciais e monstros gigantescos, batalhas futuristas devastadoras, visuais e cenários impactantes, dentre outros. Portanto, retomando Bordwell, Thompson e Smith, esses seriam os quesitos de linha de frente no marketing e, por consequência, na expectativa do longa; logo, a ideia da produção do projeto não era enganar a audiência, mas sim incorporar os tópicos na narrativa.

Dessa maneira, é compreensível que uma das heranças da obra cancelada de Jodorowsky tenha sido o orçamento alto. A adaptação de 1984 custou cerca de US\$ 40 milhões e Dino De Laurentiis é enfático em dizer que esse valor “está na tela” (DE LAURENTIIS *apud* NAHA, P.01, 1984). “Os sets, os atores, as locações e os efeitos especiais são o que fizeram esse filme tão caro – mas dinheiro não é garantia de qualidade. Eu gosto de pensar que o que foi gasto é visível”⁴¹, complementa o produtor.

A ideia do pai de Raffaella não era incomum de se ter acerca de um projeto como *Duna*, considerando o modo como o *sci-fi* se estabeleceu no meio cinematográfico na década de lançamento do longa. Segundo Cook, “durante os anos 1980, essa ênfase em efeitos especiais de alta tecnologia e som continuou em filmes de ficção científica que, bem-sucedidos ou não, muitas vezes tinham uma camada mais séria”⁴² (COOK, P.508, 1996).

Com este aspecto primordial de ser uma grande produção da época para o gênero, o clã De Laurentiis precisava agora decidir sobre a abordagem narrativa que daria à adaptação do romance de Herbert ao lado de Lynch. De fato, a inclinação pelo respeito à história do autor norte-americano existia por conta dessa convergência em relação ao ecossistema cultural do *sci-fi* que conectava a família ao escritor. Porém, o papel da dupla em interpretar a mensagem de um determinado texto, quanto mais

⁴¹ *The sets, the actors, the locations and the special effects are what made this film so expensive – but money is no guarantee of quality. I like to think that what was spent is visible.*

⁴² *During the eighties, this emphasis on hightech special effects and sound continued in science fiction films which, successful or not, often had a more serious edge.*

se tratando de uma transposição midiática, coloca ambos também como consumidores dela, não apenas produtores. E, dentro desse cenário, o processo de entender a obra acaba sendo complementar à escolha pela fidelidade da trama e do seu universo.

Sem dúvidas, existe uma unificação em torno de todos os significados de *Duna*, criando pontos em comum de compreensão entre o público puramente consumidor e o público que se divide entre o consumo e produção, como é o caso dos realizadores que vieram a projetar a adaptação em 1984. Xavier ajuda a explicar essa divisão de papéis ao ressaltar que

as dinâmicas da expressão (produção) e interpretação (consumo) tornam-se bastante complexas, mesmo naqueles casos nos quais o produtor e o leitor possuem as mesmas referências e são capazes de fechar o círculo da codificação e decodificação sem muito 'ruído' na comunicação (XAVIER, P.343 , 2005).

Para além do caráter interpretativo, a cinematografia e a diferença entre as mídias terminou por demonstrar a complexidade reforçada por Xavier no processo de entendimento de textos. Da mesma forma que o teclado ou a caneta do escritor precisam estar funcionando corretamente para que ele coloque as palavras da sua literatura nos olhos do público, as câmeras, tripés, figurinos e uma gama gigantesca de pessoas e equipamentos devem performar com ótima sintonia; caso o contrário, especialmente pelo objeto aqui tratado ser uma adaptação, o resultado final não necessariamente será “ruim” ou “decepcionante”, mas, no mínimo, terá implicações importantes que se refletirão para os espectadores.

Um dos exemplos mais claros desse impacto midiático em *Duna* foi o modo de criar os olhos azuis artificiais dos Fremen (ver Figura 11), que se deu como uma das várias “decisões de último minuto” (NAHA, P.294, 1984) feitas no processo adaptativo. A coloração de cada órgão acabou por ser realizada, no final, por rotosopia, que é “um procedimento técnico que consiste em animar tendo como base referencial uma cena previamente filmada” (QUARESMA, P.01, 2017).

Dessa maneira, não teria como o teor narrativo da adaptação não seguir o mesmo princípio, especialmente no que se refere aos diversos “contextos” de Münsterberg lembrados por Carreiro. Nessa linha de discurso, Raffaella reforça que:

Quando você lê um livro, você interpreta as coisas em particular. Você usa sua imaginação. Quando você vê a interpretação de outra pessoa na tela, pode ficar chateado. Você pode discordar. Mas, como não posso estar dentro da cabeça de todo mundo, tenho que fazer o melhor que posso. Acho que fomos muito fiéis ao livro⁴³ (DE LAURENTIIS *apud* NAHA, P.24, 1984).

Figura 11: Kyle MacLachlan como Paul Atreides em *Duna*



Fonte: Universal Pictures / Reprodução

Tanto no que está relacionado ao caráter interpretativo dos produtores como do público, o maior influenciador de decisões e opiniões foi justamente o cenário da ficção científica que se moldava na década de 1980. Além da avalanche de efeitos especiais colocadas por Cook, o gênero absorveu muitas características pós-modernas advindas dos anos anteriores e que abraçaram outros concorrentes diretos do longa de 1984, majoritariamente no que diz respeito à abrangência técnica e temática de projetos culturais. Como Pucci Jr. expõe,

ainda hoje se pode ter a impressão de que não existe um único pós-modernismo, mas vários, cada qual conforme a visão de mundo a sustentar o conceito. O mesmo vale para sua aplicação em relação ao cinema: um filme que não passaria de vulgar realização clássica para alguns críticos, para outros seria a quintessência do pós-moderno. (PUCCI Jr., P.362, 2006)

⁴³ When you read a book, you interpret things privately. You use your imagination. When you see someone else's interpretation, on the screen, you may be upset. You may disagree. But, since I can't be inside everyone's head, I have to do the best I can. I think we've been very faithful to the book.

Ou seja, Dino e Raffaella tinham a pretensão de lançar um *blockbuster* que fosse aberto a diversos públicos, ainda que fiel narrativamente ao romance de Herbert. É uma espécie de intenção que mostrava a tendência dos realizadores naquele período por duas razões: sobre o próprio contexto em que a adaptação foi feita, uma vez que normalmente “a existência de tantas adaptações anteriores alivia a pressão pela ‘fidelidade’, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação” (STAM, P.43, 2006), não sendo, portanto, o caso e requerendo uma estreia midiática democrática; e também se compararmos o longa a projetos feitos por nomes associados ao modernismo. Nesse último sentido, citando Andreas Huyssen, Pucci Jr reforça que

o abismo entre modernismo e cultura de massa constituiria a grande divisão da cultura contemporânea, que estaria em vias de ser superada pelo pós-modernismo. É por isso que o filme pós-moderno evita destruir a relação com o grande público, ao contrário do que ocorre em Antonioni, Godard, Tarkovski e Glauber Rocha, todos modernos e vistos como cineastas difíceis (PUCCI JR., P.374, 2006).

Diante desse contexto, a família hollywoodina percebeu que a identidade que vinha se estabelecendo para o *sci-fi* no início da década de 1980 era, efetivamente, o caminho a ser percorrido para adaptar *Duna*. Basicamente, os produtores notaram que precisavam juntar o útil ao agradável, afinal, o autor norte-americano do romance já havia anexado traços pós-modernistas na obra literária, o que facilitava a passagem de bastão ao longo do tempo entre a sua produção e a que viria a estreiar nas telonas quase 20 anos depois.

3.3. PÓS-MODERNISMO COMO VIA CONSTRUTORA DO FILME

David Harvey certa vez disse que “o pós-modernismo nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse” (HARVEY, P.49, 2008). Essa é uma afirmação que pode ser aplicada tanto às produções pós-modernistas em si como aos seus processos e, por essa razão, a imersão da adaptação de *Duna* nos segmentos culturais da década de 1980 é clara, mostrando-se como um verdadeiro filho da indústria cinematográfica do período.

As influências de outros projetos e movimentos bem-sucedidos da época tornaram-se evidentes, e até inevitáveis, revelando o caráter intertextual e dialógico que cerca esse longa-metragem e já foi pontuado na introdução desta dissertação.

Logo, sem o pudor de se render a um plano de ação supostamente inovador, a família De Laurentiis percebeu que

a impureza em relação a outras artes e mídias é com frequência tratada como pecado capital dos filmes pós-modernos, haja vista a exigência modernista de não-contaminação entre os meios, que, exemplificando, resultou na abominação de influências teatrais sobre o cinema. O modelo pós-modernista, contudo, escancara a intertextualidade, não só em relação ao cinema (PUCCI JR., P.374, 2006).

Dada essa percepção, antes de adentrarmos no âmbito de como a adaptação de *Duna* elaborada pelos produtores encontrou no pós-modernismo portas que viabilizassem a transposição da narrativa de Frank Herbert para as telonas, é importante salientar algumas questões. A primeira é que esse tipo de caracterização já era parte da obra literária do autor norte-americano e não foi abraçada apenas pelos familiares de Hollywood, afinal, como o próprio Harvey explica citando McHale:

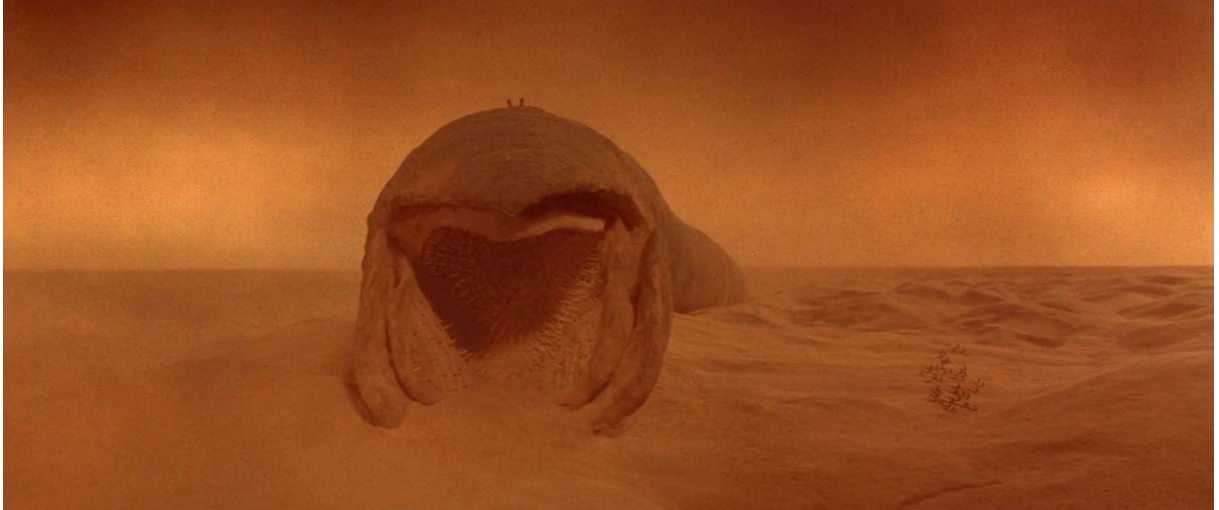
O romance pós-moderno caracteriza-se pela passagem de um dominante 'epistemológico' a um 'ontológico'. Com isso, ele [McHale] quer dizer uma passagem do tipo de perspectivismo que permitia ao modernista uma melhor apreensão do sentido de uma realidade complexa, mas mesmo assim singular à ênfase em questões sobre como realidades radicalmente diferentes podem coexistir, colidir e se interpenetrar. Em consequência, a fronteira entre ficção e ficção científica sofreu uma real dissolução, enquanto as personagens pós-modernas com frequência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir com relação a ele (HARVEY, P.46, 2008).

A busca de Paul em encontrar o seu lugar ao sol já estava nas palavras da publicação de 1965, quando ele se divide entre ser um príncipe e futuro sucessor do trono do clã Atreides, a figura religiosa da profecia Bene Gesserit que mudará o mundo, o líder religioso e ambientalista dos Fremen e apenas um jovem prodígio confuso. Além disso, Herbert não tem pressa em desenvolver a sua trajetória e a própria Arrakis, ao mesmo tempo que não poupa o leitor de um forte aspecto descritivo.

Como principal exemplo, podemos citar a especiaria, na qual desde o início das suas menções é enfatizada como uma substância relevante economicamente e culturalmente, sem falar da sua textura e odor. Contudo, a conexão do elemento com o planeta desértico e a sua relação com os vermes gigantes da areia (ver Figura 12) é moldada de forma gradativa e até misteriosa. E, visto que o protagonista e a maioria das pessoas da sua Casa se localizam no mesmo patamar do leitor de estarem em

um processo de aprendizado sobre esse item, eles não sabem totalmente quais passos são os corretos a dar referentes ao tema.

Figura 12: cena de *Duna* com verme da areia



Fonte: Universal Pictures / Reprodução

De maneira geral, isso reforça alguns paradoxos que se conectam, advindos do pós-modernismo, que foram abraçados por *Duna*. Racional e irracional, abstrato e físico, serenidade e intensidade. São atributos que ressaltam uma ideia de que há um debate reflexivo presente no universo de Arrakis, mas que não necessariamente possui uma resposta na sua conclusão – especialmente se pensarmos que o final do romance não é um ponto definitivo daquela história, apenas uma parte dela contada por Herbert.

O teor religioso da trajetória de Paul é perfeitamente aplicável para essa lógica. Como Harvey destaca, “o projeto teológico pós-moderno é reafirmar a verdade de Deus sem abandonar os poderes da razão” (HARVEY, P.47, 2008). Em outras palavras, o protagonista está fadado a se tornar um ser todo-poderoso, o qual manifesta lapsos das suas habilidades, porém ainda possui dúvidas e emoções como outro humano qualquer; assim, o autor desenvolve o personagem de modo a dar explicações sobre os seus passos, mesmo que não sejam inteiramente claras.

As próprias Bene Gesserit se enquadram em uma categoria parecida. Por um lado, elas são as responsáveis pelo controle de linhagens ao redor do universo, com ações que atingem de forma estratégica e direta a realidade dos indivíduos. Por outro, a irmandade de mulheres assimila aquilo que é intocável aos seus atos, seja com

habilidades de manipulação e autoconsciência, seja com a criação de profecias como a do Kwisatz Haderach.

E, assim como a comunidade feminina, Herbert deu origem a outras classes com características marcantes e individualizadas, pois “a ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno” (HARVEY, P.52, 2008). Fora a seita já mencionada e a própria dedicação do autor em estabelecer um mundo com Casas diferentes, há vários subgrupos quem garantem o seu “lugar de fala” na narrativa.

Um deles é o de Mentats, representados com mais veemência por Thufir Hawat e Piter de Vries, que exercem as funções de guarda-costas e conselheiros, respectivamente, dos Atreides e dos Harkonnens. Chamados de “computadores humanos” pela capacidade quase sobre-humana de racionalizarem situações e criarem estratégias precisas de defesa e ataque, esses dois personagens servem como rostos de uma “classe” importante naquele universo, enquanto simultaneamente ganham arcos pessoais que explicam as características das suas origens de uma forma prática, que não dão detalhes totalmente precisos das suas identidades.

De uma maneira ainda mais nublada Herbert aborda o exército Sardaukar. Tidos como guerreiros implacáveis, o autor coloca a origem deles no planeta Salusa Secundus, que funciona como uma grande prisão que corrói a mente e o corpo dos homens, como se fosse uma peneira para aqueles que realmente podem se tornar assassinos poderosos saírem de lá com vida. Nesse caso, o norte-americano não faz como os Mentats e expõe representantes relevantes desse grupo na trama principal, porém, obviamente, percebe-se o quão determinante eles são para a narrativa a partir do momento têm a condição de mudarem o curso das batalhas contra os Atreides. Com isso, o leitor passa a se perguntar quem são as pessoas por trás desses militares imperiais e como é lidar com tamanho poder de combate.

Portanto, esses são alguns pontos que ressaltam a parcela pós-moderna da obra literária, que já colocavam a adaptação cinematográfica em uma bolha que deveria, ao menos, lidar com tais elementos de algum jeito, mesmo que a decisão final fosse a de desprezá-los e realizar outro tipo de produção. Não foi o caso, justamente porque a arte cinematográfica já vinha incorporando padrões do pós-modernismo em seus exemplares, partindo do princípio básico do movimento do questionamento constante e da ausência de respostas únicas para perguntas complexas.

Sem acasos, *Blade Runner: O Caçador de Androides* (*Blade Runner*, 1982), versão cinematográfica do romance *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), de Philip K. Dick, é um dos maiores paralelos da ficção científica pós-modernista a ser traçado com *Duna*. Primeiramente, pelo motivo mais escrachado: o longa é dirigido por Ridley Scott, que, como pontuado, não apenas denotou propriedades do gênero nessa nova fase com *Alien - O 8º Passageiro*, como influenciou as decisões tomadas por Dino De Laurentiis quando participou do processo adaptativo do romance de Herbert.

O filme também possui uma corrida temporal semelhante a do projeto conduzido por Lynch no imaginário coletivo do público. A obra cinematográfica protagonizada por Harrison Ford (ver Figura 13) também não foi bem recebida nas bilheteiras⁴⁴, mas passou a ganhar mais prestígio com o tempo, ao ponto de não apenas ser constantemente discutida na atualidade, como retrabalhada de diversas formas.

Já quando partimos para a comparação direta com a adaptação do romance de Herbert, Pucci Jr. recorre a Harvey para contextualizar a narrativa do longa dirigido por Scott:

Sua narrativa transcorre no ano de 2019, numa Los Angeles decrépita pela desindustrialização e decadência pós-industrial. Harvey identificou elementos socioeconômicos no filme que refletiriam ansiedades e temores reais. A par dos veículos aéreos que substituem os automóveis, há superpopulação, ruínas, armazéns vazios, lixo empilhado. A metrópole está repleta de múltiplas etnias, predominando chineses. O imenso luminoso em que uma japonesa anuncia a Coca-Cola sugere o nível hiperbólico das correntes migratórias e da presença do capital internacional. O 'caos de signos, de mensagens e significações concorrentes sugere, no nível da rua, uma condição de fragmentação e incerteza que acentua muitas das facetas da estética pós-moderna'. Uma das características da pós-modernidade, a instabilidade absoluta de todos os referenciais, produziria o retrato de uma supermetrópole mergulhada no caos (PUCCI JR., P.367, 2006).

Vamos equiparar as obras começando do aspecto mais amplo para o mais intimista. A adaptação produzida pelo clã De Laurentiis também se passa em uma sociedade distópica, ainda que fragmentada em vários mundos e feudos e milhares de anos à frente de 2019. Já as questões socioeconômicas levantadas por Pucci Jr.

⁴⁴ Apesar de não ter gerado números satisfatórios ao estúdio, o fracasso de *Blade Runner: O Caçador de Androides* também é menos aparente do que *Duna* nesse sentido, uma vez que conseguiu se pagar nas bilheteiras; o longa de Scott soma pouco mais de US\$ 41 milhões de receita para um orçamento de US\$ 28 milhões.

encontram semelhanças com *Duna* sob outros primas, mas ainda assim com representações parecidas; no universo de Arrakis, por exemplo, também há veículos aéreos que comprovam a distância inicial da realidade dos desafios enfrentados pelos Fremen. Dessa forma, a grande diferença em relação ao longa de Scott é que não são máquinas semelhantes a carros, e sim espaçonaves enormes (ver Figura 14) e automóveis com formatos de asas.

Figura 13: Harrison Ford em cena de *Blade Runner: O Caçador de Androides*



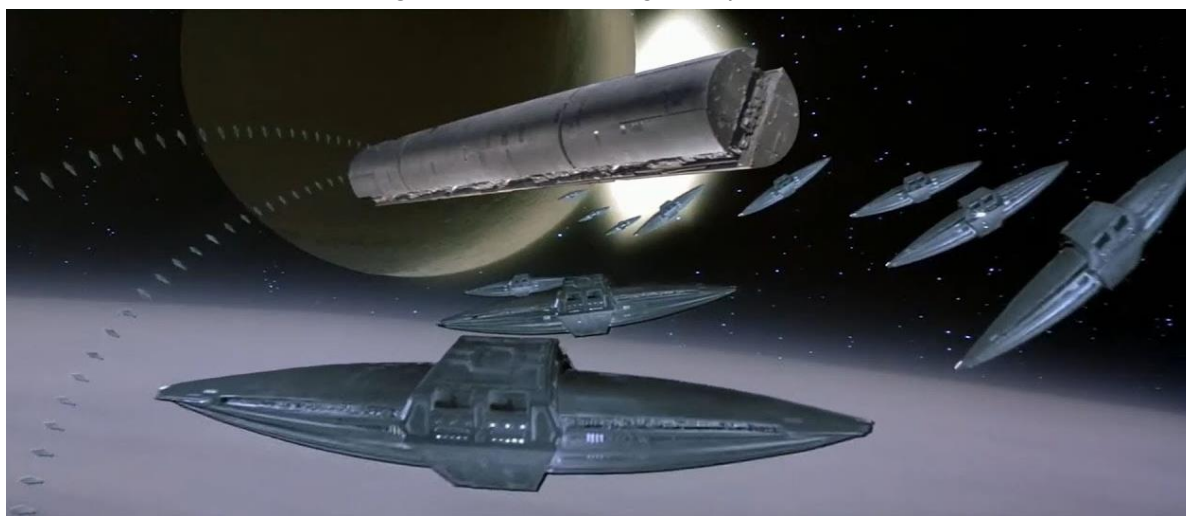
Foto: Warner Bros. / Reprodução

É uma divergência que vai de encontro ao modo de contar duas histórias com elementos equivalentes; uma mais localizada, centrada em uma investigação policial; a outra, em uma batalha universal entre clãs. Por isso, não é de se estranhar que não haja anúncios de Coca-Cola no filme de Lynch, porém a própria função da especiação em permitir a viagem entre planetas demonstra o “nível hiperbólico das correntes migratórias” sob duas outras perspectivas.

A primeira, como já abordada no capítulo anterior, se deve ao fato do autor metaforizar a substância com base no petróleo, implicando-a em ações que são diretamente influentes na sociedade mundial – no caso de *Duna*, nas populações de todo o universo. Por outro lado, a segunda está na circunstância das migrações envolverem “múltiplas etnias”. Apenas pelo orçamento do longa, percebe-se a

necessidade que o mesmo tinha de atingir um grande público ao redor do mundo para que se pagasse e, como desejado, superasse os seus custos – o que não aconteceu. Consequentemente, o jogo de tabuleiro introduzido por Herbert, com representantes dos Fremen, Atreides, Harkonnens, Bene Gesserit, Império, dentre outros, foi aproveitado duplamente, tanto para a trama em si como para a captação de espectadores.

Figura 14: cena de viagem espacial em *Duna*



Fonte: Universal Pictures / Reprodução

Logicamente, o autor norte-americano já havia realçado esse caráter étnico para além das metáforas. Podemos enxergar tal feito na linguagem própria do povo nativo de Arrakis e até na descrição de alguns personagens, como o Dr. Wellington Yueh. Interpretado na adaptação de 1984 por Dean Stockwell, Frank caracteriza minuciosamente o traidor da Casa protagonista com uma fisionomia asiática. Entretanto, mais do que imprimir aparências que fidelizassem essa diversidade, a ideia da família De Laurentiis era ressaltar a óptica em questão através do som, afinal, só o cinema seria capaz de tal realização.

A estratégia dos produtores foi a escolha de um elenco internacional com vários sotaques, o que daria ao futuro da trama um “som global no diálogo” (KALETA, P.72, 1993). Apenas para se ter uma amostra dessa disposição, vale observarmos três dos principais personagens do filme: Paul, Leto e Shaddam IV. Seus intérpretes, MacLachlan, Prochnow e Ferrer, têm, respectivamente, ascendência estadunidense, alemã e porto-riquenha.

Outro tópico que deve ser levantado na equivalência entre os dois longas é o da recorrência à desumanização para debater temas humanos, que se tornou uma forte inclinação da roupagem pós-modernista do cinema de ficção científica na década de 1980. Basicamente, trata-se de uma tendência que inverteu papéis: o foco principal não era mais criticar a tecnologia elaborada por uma pessoa, mas sim a pessoa por trás da tecnologia, uma vez que filmes como esses “transferem a formas não-humanas capacidades de sentir e de se reproduzir para logo aniquilar umas e outras” (PEIXOTO, P.85, 1993). Acrescentando ao raciocínio,

a ficção científica é, ainda que pareça paradoxal, um viés privilegiado para retratar a pós-modernidade. Como uma época marcada pelo fim das grandes empresas e utopias pode pensar o futuro? Em primeiro lugar, como catástrofe, um mundo em ruínas, saturado de lixo, onde a mais sofisticada tecnologia convive com a decadência urbana absoluta (PEIXOTO, P. 75, 1993).

Em *Blade Runner: O Caçador de Androides*, o conflito central acontece em torno da capacidade dos robôs replicantes de sentirem amor pela vida, fato que, ao longo da trama, transporta o caráter deles de vilões tecnológicos para indivíduos reais e dignos. Por consequência, os seus criadores são alçados ao posto de cientistas gananciosos e egocêntricos, que transformaram o mundo em um lugar repleto de caos e miséria.

Sob outro enfoque, *Duna* introduz os debates dessa questão não pelos seus antagonistas, e sim por meio do protagonista. Ao mesmo tempo que Paul sente afeto pelos seus familiares, a sua criação e a expectativa depositada por outras pessoas no rapaz gera uma espécie de racionalização exacerbada da vida. Sendo assim, a empatia humana com o personagem por vezes é relativizada, principalmente quando ligamos a sua presença à violência encontrada em Arrakis.

Isto é, a dubiedade entre racional e emocional do príncipe Atreides, que, como já posto, traz uma confusão interna a ele sobre o seu lugar no mundo, representa o *sci-fi* do pós-modernismo no sentido unir as décadas de 1950 e 1980 como uma “experiência vicária de seus habitantes, que se imaginam como personagens de outro momento” (PEIXOTO, P.85, 1993). Tornando essa característica ainda mais clara, Paul teme a desumanização, a partir do momento em que a sua ameaça “nasce precisamente da sua capacidade de nos converter em outros” (PEIXOTO, P.85, 1993).

Portanto, a influência da ficção científica oitentista que adentrava a jornada de produção de *Duna* foi, claramente, captada pela família De Laurentiis, que já estava imersa na formação desses fatores e interligou-os à sua trajetória na indústria cinematográfica. Porém, David Lynch também percorreu esse mesmo caminho, de modo a trazer outras ideias para o longa quando contratado – inclusive, algumas pós-modernistas, as quais já denotavam a identidade audiovisual do diretor que o marcou no mercado.

Com isso, mais uma visão veio para se juntar a de Herbert e a dos produtores, culminando na lapidação das propriedades estéticas e narrativas da adaptação do romance e finalizando o projeto para o seu lançamento. Essa última etapa de produção do conteúdo ressaltou o teor conflituoso entre os três olhares aqui debatidos, tanto com acontecimentos e declarações que procederam instantaneamente a estreia do filme como a outras que permeiam até os dias atuais.

No próximo capítulo, abordaremos os três tópicos em questão que se interconectam com o longa por meio da participação de Lynch nele, estabelecendo todos os pontos que transformaram *Duna* em um caso de representação adaptativa na história do cinema. No entanto, é essa mesma característica que tornou o entendimento da obra indigesto para os envolvidos na sua concepção e o próprio público, simplificando-a filmicamente a uma primeira impressão menos aprofundada.

4. PONTO DE VIRADA DE DUNA JUNTO DA CARREIRA DE LYNCH

4.1. JORNADA ATÉ O FILME

Quando David Lynch foi confirmado como diretor da primeira adaptação de *Duna*, ele só possuía outros dois longas-metragens em sua filmografia, *Eraserhead* (1977) e *O Homem-Elfante* (*The Elephant Man*, 1980), além de alguns curtas. Ambos são considerados até hoje pontos altos na cinematografia do realizador. O primeiro conta a história de um homem absorvido pelo ambiente industrial em que vive, que é complementado por problemas conjugais e um filho mutante recém-nascido. Segundo o próprio Lynch, é o seu filme mais espiritual (LYNCH, P.39, 2015), o que não é uma caracterização qualquer se observarmos que os consumidores de suas obras podem não compreender todas as suas nuances em um primeiro contato por conta da abstração das narrativas.

Já o segundo conta a famosa história real de John Merrick (John Hurt, ver Figura 15), portador de uma grave neurofibromatose múltipla que gerou deformações severas em seu corpo e o fez ser enxergado como uma aberração aos olhos de muitas pessoas. O teor mais dramático e menos existencialista do que o projeto antecessor provavelmente ajudou a garantir oito indicações ao Oscar de 1981, inclusive a de Melhor Diretor para Lynch. O longa também gerou bons números de bilheteria, com um faturamento mundial de US\$ 26 milhões para um orçamento estimado em US\$ 5 milhões. Nesse sentido, *Eraserhead* trilhou o mesmo caminho, com US\$ 23 milhões arrecadados para aproximadamente R\$ 10 milhões investidos.

Figura 15: Freddie Jones e John Hurt em cena de *O Homem Elefante*



Fonte: Paramount Pictures / Reprodução

Assim como esses dois projetos, o filme subsequente a *Duna* dirigido pelo cineasta também é um dos grandes expoentes da sua carreira: *Veludo Azul*. O filme foi indicado a uma categoria no Oscar de 1987 – para o próprio Lynch, como Melhor Diretor – e se pagou nas bilheterias mundiais, confirmando mais de US\$ 8,6 milhões para um orçamento estimado em US\$ 6 milhões. Ainda vale notar que a obra possui dois itens importantes relacionados à adaptação do romance de Herbert: o seu protagonista, Kyle MacLachlan, que, como citado no primeiro capítulo, é um dos grandes papeiros da carreira do diretor, e ninguém menos que Dino De Laurentiis na posição de produtor executivo.

São correlações que comprovam um pouco como a adaptação da saga de Arrakis não era um movimento de carreira fora do comum para Lynch. Era uma oportunidade dentro do seu ciclo, especialmente se considerarmos a maior estrutura e ambição em termos de público que esse trabalho poderia oferecer para um cineasta que estava começando a despontar em Hollywood. Isso sem mencionar o seu desenvolvimento fílmico, identificado nas semelhanças das narrativas: a comparação entre corpos padronizados e despadronizados, relações familiares, a visão de muitos sobre um indivíduo diferente, dentre outras.

Não é de se espantar que antes de assumir a cadeira de direção do filme ele também já vinha ensaiando a sua entrada no cenário de ficção científica e fantasia. Primeiramente por conta de um projeto não finalizado chamado *Ronnie Rocket*, que começou a ser desenvolvido após *Eraserhead* e se tratava de uma história de viagem interdimensional. O outro caso se refere à sua recusa emblemática de comandar *Star Wars: Episódio VI - O Retorno do Jedi* (*Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi*, 1983), o qual acabou nas mãos de Richard Marquand.

Em entrevista ao Hudson Union Society, Lynch explica que, por mais que entrar no universo de Guerra nas Estrelas não estivesse nem um pouco em seus planos, ele chegou a se reunir com o criador da franquia milionária, George Lucas: “George me pediu para encontrar com ele, e para conversarmos sobre dirigir o que seria o terceiro *Star Wars*. Para ser sincero, não tinha nenhum interesse, mas sempre admirei George. Ele é um cara que faz o que ama, assim como eu. A diferença é que o que ele ama faz bilhões de dólares.”⁴⁵

⁴⁵ Star Wars | George Lucas queria que David Lynch dirigisse O Retorno de Jedi. **Observatório do Cinema**, set/2017. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/filmes/2017/09/star-wars-george-lucas-queria-que-david-lynch-dirigisse-o-retorno-de-jedi>. Acesso em: jun/2022

A afirmação e a própria situação em questão dizem muito sobre quem é, e sempre foi, David Lynch. Um artista apaixonado e que sabe onde coloca os pés – no caso, uma indústria multimilionária –, mas nem por isso abre mão do seu direito de ter autoria e poder criar de acordo com a sua visão. Mais do que um gênio injustiçado, ele é um profissional inteligente. Mesmo do seu ponto de vista, que coincidentemente ou não também é o de boa parte do público, o “erro” da adaptação do romance de Herbert é, na verdade, mais consequência do que causa. O longa não está em outro panteão senão o de qualquer outro filme que pode ter resultados satisfatórios ou não, principalmente se observarmos a sua relativa padronização a produções de *sci-fi* da época e a narrativa linear recheada de elementos clássicos. Portanto, se enquadra como um item menos fora do padrão do que o estereotipado por muitos.

O diretor corrobora esse raciocínio ao confirmar que sabia que teria problemas em não fazer a edição final do projeto. “Minha esperança era que desse certo, mas não deu. Lamentavelmente, o resultado final não ficou como eu esperava”, relata (LYNCH, P.70, 2015). Obviamente, o “certo” a que ele se refere está em boa parte relacionado ao fracasso nas bilheterias, e não a obra em si. Há também a questão do controle artístico, que o cineasta deu a entender por ser limitado, ainda que também tenha demonstrado otimismo acerca do todo.

Se voltarmos alguns anos em sua vida, é possível compreender a formação dessa obsessão de Lynch por ter a palavra final em seus projetos, em quaisquer meios que fossem. Desde pequeno, quando cresceu no interior dos Estados Unidos, ele tinha apreço pela pintura, que o fez não só se debruçar sobre a área, mas entender o que é produzir uma obra de arte (LYNCH, P.15, 2015). Para o diretor, ser um artista implicava em dedicação.

“Se você está preocupado porque 30 minutos depois estará em algum lugar, não há como criar. Por isso, a vida artística implica liberdade; é preciso tempo para que as coisas interessantes possam acontecer”, afirma (LYNCH, P.18, 2015). De acordo com Dino De Laurentiis, o filme levou seis anos para ser desenvolvido, o mesmo que tempo que Herbert teve para fazer o trabalho de pesquisa do romance (NAHA, P.13, 1984). Coincidência ou não, entende-se que, mais do que insatisfação, havia também uma certa frustração do cineasta pelo resultado final do longa.

Como um homem que já havia migrado entre mídias, o norte-americano sabia o poder da adaptação e como uma arte poderia se refletir na outra. Antes de adentrar o meio cinematográfico, ele relata que não tinha interesse pelo mesmo. O ponto de

virada foi quando ele começou a se “perguntar se o filme não seria uma maneira de pôr a pintura em movimento” (LYNCH, P.19, 2015). Portanto, era perceptível para o cineasta que adaptar a obra de Herbert era uma responsabilidade artística, e não apenas comercial. Inclusive para ele próprio.

Em uma tradução referente à adaptação a partir desse contexto, *Duna* ganha duas ramificações do ponto de vista de Lynch: a de adaptar o romance de Herbert para uma imagem em movimento, assim como exemplificou com a pintura; e a de estabelecer a sua visão como artista para a saga de Arrakis nos cinemas, que envolvia essa forte individualidade criativa pregada pelo diretor e que, na ocasião, estava em formação.

Se olharmos para a vida pessoal do cineasta, sempre houve um fator de impulso para suas ideias advindo de suas experiências. *Eraserhead* (ver Figura 16), por exemplo, refletia o medo que ele tinha de ser pai quando estava à espera de sua primeira filha, Jennifer Lynch. Inclusive, a própria metáfora do desgaste matrimonial presente no seu longa de estreia é ligada à situação que viveu com Peggy Lynch, sua primeira esposa e mãe de Jennifer⁴⁶.

Figura 16: Jack Nance em cena de *Eraserhead*



Fonte: Libra Films / Reprodução

Para completar, há também o fato de David ser um homem que procurou

⁴⁶ ERASERHEAD | Os Filmes Mais Perturbadores #35. **Getro**, mai/2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5KOrjMK3tds>. Acesso em: jul/2022.

durante a vida inteira produzir de acordo com o seu tempo, seja em termos técnicos ou narrativos. No primeiro caso, podemos observar essa característica com a sua recente parceria com a Netflix, o principal serviço de streaming da atualidade e, por consequência do formato, uma das mídias mais populares dos dias de hoje; nela, ele conduziu projetos como o curta-metragem *What Did Jack Do?* (2017), o qual estrela (ver Figura 17) e dirige; e a sequência de *Twin Peaks* (2017), universo de filmes e séries que ajudou a catapultar a carreira do diretor.

Figura 17: David Lynch em cena de *What Did Jack Do?*



Fonte: Netflix / Reprodução

Em *Duna* não foi diferente, mas sob uma junção de aspectos que se intercomunicaram naquele momento específico. Um deles é o contexto da carreira e da visão cinematográfica de Lynch, implicando em decisões fílmicas que se refletiram nas telas da adaptação de 1984. O outro é o cenário de bastidores do projeto, que, assim como para Herbert e a família De Laurentiis, é revelador acerca da participação do cineasta no longa.

4.2. PRESENÇA FÍLMICA DE LYNCH EM ARRAKIS

Um dos grandes trunfos de Herbert na ficção científica foi ter alcançado por meio da história messiânica de Paul em Arrakis uma relação com pontos reais da humanidade, estando a religião entre os principais. Lynch recuperou esse tema na adaptação de 1984, visto que a espiritualidade é um assunto o qual preza

veementemente. Além de ser um defensor da Meditação Transcendental, ele teve uma educação presbiteriana, que, com o passar dos anos, resultou em uma junção de respeito e olhar crítico para o aspecto religioso, uma marca registrada de *Duna*:

Respeito todas as pessoas que são religiosas, e acho que elas encontram algo de lindo e extraordinário na religião. Mas o fato é que essas religiões são muito antigas e alguns dos ensinamentos originais dos mestres acabaram se perdendo. O que importa então é que todos perseguem o mesmo e maravilhoso objetivo (LYNCH, P.115, 2015).

Em parte, a religião denota as características adaptativas do romance de Herbert que foram fragmentadas no projeto de Lynch e do clã De Laurentiis. Há itens que são derivações da prosa do autor em si, como é o fato do filho de Leto vir a se tornar um messias para os Fremen; ou seja, podemos entender essa abordagem no filme como uma simples transposição narrativa do que foi escrito no livro do autor norte-americano para a tela de cinema.

Por outro lado, há uma série de fatores que funcionam na trama cinematográfica como metáforas naturais, a exemplo da narrativa alegórica do já citado Ismail Xavier. Um nobre que sofre um golpe e alcança uma redenção divina conduzindo plebeus no deserto é o arco de Paul, mas obviamente nos remete à história bíblica de Moisés. Portanto, são alegorias de textos já difundidos na sociedade – como aqueles presentes na Bíblia –, que ultrapassam a categoria de “colocar o romance em imagens”.

Como Xavier propõe, “se hoje o texto é visto como algo que adquire significados diferentes, até inesperados, e longe da intenção do autor, as práticas de leituras dominantes tendem a inscrevê-lo numa rede de relações intertextuais que também fazem parte da interpretação” (XAVIER, P.353, 2005). O maior exemplo desse teor interpretativo por parte da adaptação de 1984 está na última cena da trama, que mostra o personagem interpretado por Kyle MacLachlan, assim como Moisés abrindo o Mar Vermelho, provocando uma grande chuva no planeta desértico.

A solução não existe no romance, ainda que, de maneira geral, todos os outros elementos da conclusão sejam similares. É uma mudança drástica e que passa uma mensagem sobre a autonomia do projeto; aqui, vemos que o “compromisso” se dá, primordialmente, para com o cinema, não ao livro. Logo, decisões como essa estão

Figura 18: Kyle MacLachlan já estabelecido como “messias” nos momentos finais de *Duna*



Fonte: Universal Pictures / Reprodução

relacionadas, em determinado âmbito, com a arte cinematográfica querer trazer o espectador para perto de si, retrabalhando temas “perenes”, como a própria religião, ao seu modo.

Lynch fez o mesmo com a mistura de suas colocações pós-modernistas e modernistas. No primeiro cenário, como pontuado no capítulo anterior com as explicações de Renato Luiz Pucci Jr., “ocorreram as primeiras designações persistentes de pós-modernismo no cinema” na virada para os anos 1980, sendo que, de maneira geral, “não se apontam filmes pós-modernos anteriores a esse período” (PUCCI JR., P.364, 2006). O *Veludo Azul* em si é tido como uma das grandes figuras desse movimento por abalar as estruturas da crítica especializada e desafiar “as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista”, pois “nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades” (PUCCI JR., P.363, 2006).

Já no segundo, especialmente pela distância temporal do lançamento do romance de Herbert, o diretor trabalhou uma característica marcante da ficção científica no meio cinematográfico nessa época: a reflexão acerca do tempo e espaço. Como indica Nelson Brissac Peixoto, na década de 1980 “tudo mudou nos filmes *sci-fi*”. Para o teórico, “a viagem espacial dos anos 1950, com sua tridimensionalidade, converteu-se em deslocamentos instantâneos numa superfície diagramada em que se dispõem elementos provenientes de todos os tempos e lugares” (PEIXOTO, P.81-

82, 1993).

Na adaptação, Lynch já inicia o filme com o extremo da tecnologia daquele universo, demonstrando que ele se passa milhares de anos à frente da respectiva atualidade, e com todos os aparatos os quais se imaginam para o futuro. Contudo, ao longo da trama, Paul também peregrina por um deserto de forma vagarosa e em condições muito diferentes das quais começou na narrativa. É uma noção temporal e espacial que muda em questão de minutos para o espectador e funciona como uma quebra brusca, que pode trazer algumas das perguntas que o pós-modernismo tentou elaborar, mas que também se utiliza do estudo modernista das cidades.

Ben Singer nos ajuda a entender essa disparidade decorrente da análise do cenário urbano de Walter Benjamin, que pontua que “o cinema corresponde a mudanças profundas no aparelho aperceptivo” e as quais o autor diz que “são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua” e “no tráfego da cidade grande” (BENJAMIN *apud* SINGER, P.137-138, 2001). Se observarmos pelo lado oposto, também é possível dizer que essas alternâncias temporais na maneira de se movimentar nos centros urbanos se refletiram nas telas. A primeira metade de *Duna*, que podemos entender como a parte mais “metropolitana” do longa, traz uma edição com mais dinamismo, acontecimentos factuais e quantidade de personagens, enquanto a segunda, que seria a mais “rural e afastada”, centraliza Paul e aqueles que estão ao seu redor, condensando o ritmo até o clímax.

O mesmo acontece no sentido espacial. A comparação da cidade com locais distantes das grandes metrópoles é um dos grandes focos de Lynch, que dedica boa parte da narrativa a mostrar o clã da Casa Atreides no seu planeta natal, Caladan (ver Figura 19); um lugar rico em água e que exala a nobreza da linhagem. É o extremo oposto de Arrakis, que, assim como no romance, o diretor eleva o deserto e sua natureza praticamente ao patamar de personagem devido à vivacidade inabitável.

O cineasta também aborda outras discussões propostas por Herbert por meio desse paradoxo, como política e economia. No primeiro caso, o longa-metragem já é iniciado com uma explicação didática de como o império galáctico funciona, além de revelar prontamente que um de seus feudos – os Atreides – sofrerá um golpe encabeçado pelo imperador em pessoa. Essa ação, por sua vez, nos leva ao segundo ponto: recursos. A exploração da especiaria, substância abundante em Arrakis, que permite as viagens espaciais, é o que atrai os olhos de Shaddam IV para ter o planeta

desértico como palco da articulação, realizada junto com a Casa Harkonnen⁴⁷.

Figura 19: Kyle MacLachlan e Jürgen Prochnow em cena de *Duna* mostrando Caladan



Fonte: Universal Pictures / Reprodução

Portanto, inseridos no universo fantástico de ficção científica adaptado por Lynch, é evidente que há uma tradução de temas urbanos e dos seus contrapontos – e conseqüentemente, dos cidadãos presentes nos mesmos, que também são espectadores. Como podemos concluir esse âmbito de análise com a seguinte colocação Georg Simmel, citado por Singer, sobre as características impressas pela vida dentro e fora da cidade,

o rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada ao alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas: essas são as condições psicológicas criadas pela metrópole. A cada cruzar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade cria um contraste profundo com a cidade pequena e a vida rural em relação aos fundamentos sensoriais da vida psíquica (SIMMEL, P.116, 2001).

Sob outra perspectiva, Lynch reduziu do roteiro da adaptação algumas discussões abrangentes feitas por Herbert, como a que está relacionada à ecologia. Apesar do ambiente desértico e inóspito de Arrakis ser fundamental para a trama, não há reflexões necessariamente ambientais; logo, é um elemento que serve mais ao propósito de conduzir Paul Atreides a um patamar endeusado, indo de nobre traído a líder do povo nativo.

⁴⁷ Uma das frases mais conhecidas do longa é justamente proferida pelo Barão Vladimir Harkonnen sobre a especiaria: “Quem controla a especiaria, controla o universo.”

O caminho reforçado por esse trajeto é o de que, na verdade, estamos tratando de um herói clássico, algo que o diretor fez questão de fidelizar do livro ao realçar a batalha entre o bem e o mal (ALEXANDER, P.76, 1993). Paul é o que poderíamos chamar de Escolhido; ou seja, o protagonista profético que acabará com a maldade daquele universo, como Neo (Keanu Reeves), em *Matrix* (*The Matrix*, 1999), protagonista da também distopia criada por Lana e Lilly Wachowski; ou *Harry Potter* (Daniel Radcliffe), na série de filmes que adapta a obra literária de J. K. Rowling.

E assim como todos os personagens que assumem um manto de salvador da humanidade, o diretor elenca algumas formas para desenvolver o filho Atreides de modo a diferenciá-lo dos demais ao seu redor, sendo a principal delas o gênero. Na profecia da irmandade feminina das Bene Gesserit, o Kwisatz Haderach é alguém que traz os mesmos dons psíquicos que elas, mas aprimora todos eles e se torna um messias masculino a ser aguardado pelos mortais. Com isso, Paul é “solitário e socialmente alienado – com um destino de ser o único homem a ter permissão para entrar em um reino exclusivamente feminino” (ALEXANDER, P.76, 1993)⁴⁸.

Ao mesmo tempo, ele é o filho pródigo da nobreza e o primeiro e único na linha de sucessão do comandante da Casa Atreides, Duque Leto. Recebeu treinamento militar para ser um verdadeiro soldado, que tem o objetivo de construí-lo como um patriarca que defende o seu lar e é justo e benevolente como o pai, mas sempre preparado para a guerra contra a Casa Harkonnen e os perigos daquele universo.

Os vilões realçam a bondade e o teor heroico do protagonista, porque são opostos extremos a ele, tanto em ações quanto em aparência. Se olharmos para Feyd-Rautha, por exemplo, percebe-se que ele é a versão sombria de Paul; é o herdeiro Harkonnen, mas como sobrinho, não filho; possui cabelos muito ruivos e arrepiados, diferente do penteado castanho e bem-arrumado do príncipe Atreides; e, obviamente, carrega um sorriso maléfico que culmina em atitudes e palavras da mesma índole, contrariamente ao valor dado por Paul pelos que estão ao seu lado.

No entanto, mesmo com essa comparação mais direta, o Barão é a principal contraposição do personagem interpretado por MacLachlan, até pelo motivo de que, como Kaleta reforça, o vilão interpretado por Sting faz parte das contínuas introduções da narrativa que não são aprofundadas, chegando à batalha final sem ser um

⁴⁸ Paul Atreides, the young hero of Dune, is also the solitary and socially estranged hero — with a destiny as the only male to be granted entry into an otherwise exclusively feminine realm.

oponente propriamente com uma bagagem (KALETA, P.84, 1993). Neles, é possível ver os expoentes precisos de quem está localizado em qual lado da moeda moral e estética da trama, pois

Paul está no controle da mente e do corpo – ele é o protagonista lynchiano do ‘corpo perfeito’ por excelência; inteiro em oposição a quebrado, ‘fechado’ em oposição a ‘aberto’. Ele é a antítese da versão de Lynch do Barão Harkonnen, que não tem controle de seu corpo, é devastado por doenças, é frequentemente despido e ‘aberto’ porque sua pele está rompida, revelando matéria e sangue sob as fissuras⁴⁹ (KALETA, P.81, 1993).

É fácil escolher o lado a se afeiçoar em *Duna*, uma vez que a ordem e o caos estão muito bem delimitados entre o bem e o mal (KALETA, P.84, 1993). O mergulho nesse aspecto narrativo só intensifica ainda mais a oposição e, por consequência, denota as facetas de Paul Atreides. Mesmo na dicotomia entre o benevolente e o maléfico e, especialmente, o masculino e o feminino, Lynch almejou mostrar a conquista do matriarcado sobre a dominância do patriarcado por meio do protagonista, o que também requisitou um visual explícito da posição de cada personagem na trama. Por isso,

os figurinos e o design de produção das primeiras sequências do filme (no planeta Kaitan, lar do Imperador, e no planeta Caladan, lar da Casa Atreides) enfatizam contrastes sexuais e status social definido por gênero. Os homens se vestem militarmente, as mulheres se vestem internamente e com apelo sexual⁵⁰ (KALETA, P.82, 1993).

A segunda parte do longa, que envolve a peregrinação de Paul e sua mãe, a Bene Gesserit Lady Jessica (Francesca Annis), pelo deserto de Arrakis, desenvolve o mesmo raciocínio relativo ao gênero, mas de duas formas mais segmentadas. Ainda no figurino, a delimitação do masculino e feminino ocorre pela aproximação familiar; filho e mãe utilizam o mesmo tipo de trajestilador, vestimenta apropriada para sobreviver naquele ambiente inóspito, reforçando a ideia de que Paul transita por

⁴⁹ *Paul is in control of both mind and body — he is the Lynchian ‘perfect body’ protagonist par excellence; whole as opposed to broken, ‘closed’ as opposed to ‘open’. He is the antithesis of Lynch’s version of Baron Harkonnen, who has no control of his body, is ravaged by disease, is frequently unclothed, and ‘open’ in that his skin is ruptured, revealing matter and blood beneath the fissures.*

⁵⁰ *The costumes and production design of the film’s early sequences (on the planet Kaitan, home of the Emperor, and the planet Caladan, home of House Atreides) emphasise sexual contrasts and gender-defined social status. Men dress military, women dress domestically, and with sexual allure.*

ambos os gêneros. Quando eles se encontram e passam a conviver com os Fremen, há a solidificação dessa ideia de mistura; basta observarmos a unanimidade dos trajés e dos olhos azuis decorrentes da especiaria.

Figura 20: Kyle MacLachlan, Jürgen Prochnow e Francesca Annis em cena de *Duna*



Fonte: Universal Pictures / Reprodução

Aliás, os próprios vermes gigantes do planeta Duna são tão ambíguos quanto Paul (KALETA, P.87, 1993). A primeira aparição dos monstros é ameaçadora, com um deles atacando um grupo de trabalhadores, posteriormente salvos por Leto, seu filho, o guarda-costas do clã Gurney Halleck (Patrick Stewart) e o planetólogo imperial Liet Kynes (Max von Sydow). Já no terceiro ato do filme, as criaturas são as montarias do protagonista e de seu exército Fremen na investida contra o imperador golpista e o Barão Harkonnen.

E por mais surpreendente que possa parecer, essa variação é compreensível justamente pelos heróis e vilões funcionarem em todas as suas aparições e em todos os âmbitos como contrapartes uns dos outros. Peguemos como exemplo Giedi Prime, o planeta natal dos Harkonnen, que, como Kaleta coloca, “é um mundo de violência e feiura que é retratado graficamente o suficiente para ser repugnante” (KALETA, P.78, 1993)⁵¹. É o mundo de Herbert, mas fundamentalmente também o de Lynch, que sempre abordou em seus projetos a colisão da violência com a beleza, assim como a excentricidade. Logo, os trajés ecléticos e os estilos de penteados dos Harkonnens

⁵¹ *Giedi Prime is a world of violence and ugliness that is portrayed graphically enough to be repugnant.*

(ver Figura 21) se demonstram como uma escolha condizente com as características do cineasta (KALETA, P.74, 1993).

Não à toa, *Duna* é um dos principais trabalhos do diretor que o permite compará-lo, em determinados termos estilísticos, com Stanley Kubrick, uma das suas inspirações assumidas⁵². Dois dos seus grandes clássicos, *2001: Uma Odisseia no Espaço* e *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*, 1971), podem ser diretamente equiparados à adaptação da obra de Herbert. O primeiro trata-se de uma ficção

Figura 21: intérpretes dos Harkonnen em cena com Freddie Jones, que encarna Thufir Hawat



Fonte: Universal Pictures / Reprodução

científica contemplativa, que se divide em uma trama com poucos diálogos e “uma brilhante combinação de música eletrônica clássica e vanguardista e o silêncio do espaço profundo” (COOK, P.675, 2006)⁵³, elementos os quais o longa dirigido por David flerta pontualmente. Indo mais a fundo na comparação, Kaleta discorre que

as clássicas tomadas do filme sobre o espaço são lembradas em *Duna*, nos voos da nave de guerra e nas viagens entre planetas. A datação eletrônica e a etiquetagem de cenas em ambos os filmes aumentam o senso de realidade científica. A viagem além de Júpiter, a flutuação do monólito pelo espaço e a

⁵² De acordo com o próprio Lynch, quando ele soube que *Eraserhead* era o filme favorito de Kubrick, afirmou que poderia “morrer em paz e feliz” (LYNCH, P.151, 2015).

⁵³ *A brilliantly scored combination of classical and avant-garde electronic music and the silence of deep space.*

concepção de um feto espacial cósmico têm ressonância em *Duna*⁵⁴ (KALETA, P.80, 1993).

Já o segundo (ver Figura 22) é uma distopia que aborda a criminalidade e o controle, ambos, contextos relacionáveis ao universo de Arrakis. Nele,

Lynch também deixa seu público às vezes maravilhado com a beleza, outras horrorizado com a violência. Ambos os filmes são baseados em clássicos *cult* da literatura pop. Inovações visuais e auditivas são empregadas pelos cineastas. Estilisticamente compatível e filosoficamente controverso, Lynch e Kubrick são ambos inovadores incendiários do cinema⁵⁵ (KALETA, P.81, 1993).

Figura 22: Malcolm McDowell em cena de *Laranja Mecânica*



Fonte: Warner Bros. / Reprodução

É claro que essas analogias também são de produtos próximos em termos da época em que foram produzidos. O cinema é, essencialmente, uma arte guiada como

⁵⁴ *The film classic's shots of space are recalled in Dune in the warship's flights and travel between planets. The electronic dating and labeling of scenes in both films enhance a sense of scientific reality. The trip beyond Jupiter, floating the monolith through space, and the conception of a cosmic space fetus have resonance in Dune.*

⁵⁵ *Lynch too leaves his audience sometimes awed by beauty, other times appalled at the violence. Both films are based on cult classics of pop literature. Visual and auditory innovations are employed by the filmmakers. Stylistically compatible as well as philosophically controversial, Lynch and Kubrick are both incendiary film innovators.*

um fruto do seu tempo e os movimentos de Lynch no período de pré e pós-lançamento de *Duna* provam isso com o que pôde ser assistido nas telonas em 1984.

4.3. CONTEXTO LYNCHIANO DA ADAPTAÇÃO

O contexto do trabalho de Lynch em adaptar o romance de Herbert foi essencial para dar vida ao longa-metragem em dois sentidos. Um deles é mais amplo do que o núcleo do projeto, se referindo ao período ao qual está inserido. Se voltarmos quase 20 anos antes do seu lançamento, Herbert procurou estabelecer um “futuro antigo”⁵⁶ no romance, com um período extremamente distante, mas que ainda é cercado de práticas rústicas, como a disposição feudal e a mistura do armamento de facas com escudos holográficos.

Peixoto esclarece ainda mais essa tendência ao abordar *Barbarella* (1968), filme dirigido por Roger Vadim que representava bem alguns aspectos pós-modernistas com as respectivas características que abraçaram boa parte da cinematografia dos anos 1980. A história conta a jornada da personagem que dá nome ao título, interpretada por Jane Fonda (ver Figura 23), uma astronauta que pretende combater um cientista do mal. Diante da produção, podemos entender que

agora, a viagem interplanetária, o disco-voador, o robô e os planetas desconhecidos – tudo aquilo que significa futuro, que mobiliza a imaginação enquanto retrato de um porvir promissor ou terrível – tornou-se pura iconografia. Emblemas do futuro do passado. As máquinas automatizadas, os ambientes plastificados e os *gadgets* parecem irremediavelmente superados na era da eletrônica. Suas formas amplas e aerodinâmicas, sugerindo espaços e movimento, pertencem à época das viagens. Símbolos modernos do futuro, já são monumentos de um mundo em desaparecimento (PEIXOTO, P.80. 1993).

Lynch não abandonou essa perspectiva, porém a evocou a partir da herança dos sonhos e pesadelos dos anos 1950 que o cinema de ficção científica obteve (PEIXOTO, P.83, 1993). A perspectiva daquela década para o gênero era de ter “o futuro como passado, o novo como velho”, pois “para a era sem porvir, só o passado tem futuro”. Assim, como Peixoto ressalta, por conta dessa característica o *sci-fi* cinematográfico voltou-se “para épocas que produziram iconografias futurísticas, mas para retomar seus elementos como simples *imagerie*” (PEIXOTO, P.82, 1993).

⁵⁶ A Princesa Irulan (Virginia Madsen), filha do Imperador, abre o longa explicando para o espectador que o ano em questão é 10.191.

Figura 23: Jane Fonda e David Hemmings em cena de *Barbarella*



Fonte: Paramount Pictures / Reprodução

Além disso, o cenário pós-Segunda Guerra Mundial nos ajuda a entender a abordagem de Lynch na adaptação de *Duna*. A “herança” explicada por Peixoto pode ser complementada com as colocações de Kaleta de que o aspecto visual presente no filme é, de certa forma, nostálgico:

O design da produção evidencia uma saudade do passado. Menos de 50 anos depois, a Segunda Guerra Mundial é lembrada como uma época de honra, e os anos 1950 já evocam nostalgia. A melancolia do passado é visualmente assimilada por Lynch nos figurinos, cenários e maquiagem da produção com enorme exagero no futuro tecnológico cada vez mais estrangeiro. O mundo de Lynch evoluiu, mas nada além do reconhecimento⁵⁷ (KALETA, P.74, 1993).

Já a segunda questão contextual é mais prática, no que diz respeito ao processo produtivo de Lynch. De acordo com Raffaella De Laurentiis, o nome do diretor para comandar o projeto foi sugerido pelo seu repertório até então, composto

⁵⁷ *The production's design evidences a longing for the past. Less than 50 years later, World War II is remembered as an age of honor, and the fifties already evoke nostalgia. The melancholy for the past is visually assimilated by Lynch into the production's costumes, sets, and makeup with enormous exaggeration into the increasingly foreign, technological future. Lynch's world has evolved, but not beyond recognition.*

por *Eraserhead* e *O Homem Elefante*, que, respectivamente, se enquadram em uma categoria de cinema mais *cult* e *mainstream* (HUGHES, P.87, 2001). A contratação do cineasta foi definitiva para a produção, pois culminou em uma jornada de bastidores árdua e que definiu o tom do que foi estabelecido como a primeira adaptação de *Duna*, ainda que a mesma já tenha nascido completamente fragmentada, como foi abordado no capítulo anterior e será novamente agora sob outro prisma.

O *storyboard* do projeto nunca filmado de Alejandro Jodorowsky e o material desenvolvido pelo artista plástico H. R. Giger, tanto para esse projeto como para o também interrompido longa de Arrakis comandado por Ridley Scott, comprovam que quando Lynch negociou com Laurentiis havia a possibilidade dele não começar o trabalho do zero; afinal, o conteúdo que poderia alavancar o seu trabalho, com uma suposta qualidade premeditada por conta dos envolvidos renomados, estava à disposição. Porém, ele rejeitou os conceitos da pré-produção, inclusive as artes de Giger.

“Não gostei [da abordagem de Giger], não gostei do design do livro e não gostei de nenhum dos designs que tinha visto. Foi um problema”, relata Lynch (HUGHES, P.87, 2001)⁵⁸. Consequentemente, o cineasta recrutou alguns nomes para a equipe artística, como Tony Masters e Ron Miller para as artes conceituais, e Bob Ringwood para o design dos figurinos⁵⁹. Além disso, o diretor chamou dois roteiristas de sua confiança para participar do projeto, Eric Bergren e Christopher De Vore, que assinaram o texto de *O Homem Elefante*⁶⁰ (HUGHES, P.87, 2001).

A partir dessas movimentações, podemos notar o certo poder criativo que o diretor possuía no longa, ainda que após as consequências do resultado irregular nas bilheterias seguido pelas críticas negativas viesse a se tornar, definitivamente, o filme mais odiado por Lynch de toda a sua carreira. É possível enxergar em suas declarações uma forte associação entre a baixa lucratividade e a montagem, como se

⁵⁸ *I didn't like [his approach], I didn't like the design in the book and I didn't like any designs that I'd seen. It was a problem.*

⁵⁹ É importante ressaltar que todos esses profissionais eram ou passaram a ser conhecidos na indústria cinematográfica. Masters foi nomeado ao Oscar pela direção de arte de *2001: Uma Odisseia no Espaço*; Ron Miller foi um dos ilustradores de *O Vingador do Futuro* (*Total Recall*, 1990), clássico do *sci-fi* de Paul Verhoeven; e Ringwood foi indicado ao Oscar nas categorias de figurino por *Império do Sol* (*Empire of the Sun*, 1987), de Steven Spielberg, e *Troia* (*Troy*, 2004), de Wolfgang Petersen.

⁶⁰ Ambos escreveram apenas a primeira versão do roteiro com Lynch. Só a sexta foi aprovada, por isso o próprio diretor é creditado (via IMDB) como o único roteirista de *Duna*.

ele tivesse se antecipado sobre as consequências que viriam por não ter 100% de influência sobre o corte que iria para os cinemas. Um exemplo está em:

Quando filmei *Duna*, a edição final não foi minha. Isso foi extremamente triste porque me senti vendido e, para completar, o filme foi um fracasso de bilheteria. Se você faz uma coisa em que acredita e fracassa, dá para conviver com isso. Mas se não foi você que fez a coisa, é como morrer duas vezes. É muito, muito, doloroso (LYNCH, P.69, 2015).

De fato, é perceptível que o longa foi extremamente editado para caber em 137 minutos. Até mesmo os diálogos e pensamentos expositivos dos personagens demonstram a estrutura mais direta do roteiro, que não permite que o espectador se perca na trama. O início da trama no romance, por exemplo, é o teste de Paul com o veneno do Gom Jabbar, conduzido pela Reverenda Madre – interpretada no filme de 1984 por Silvana Mangano –; na adaptação, como já observado nesse capítulo, a Princesa Irulan traz um resumo completo da premissa da narrativa em seu começo.

Contudo, devemos nos ater novamente em como o resultado de *Duna* para o público foi determinante para Lynch ostracizá-lo da sua carreira posteriormente. A sobressaliência dessa consequência em relação à causa está primeiramente em uma fala do cineasta de que não ficou surpreso com os cortes de cenas; para ele, essas filmagens que foram aparadas iriam apenas desacelerar a história (NAHA, P.290, 1984).

Outro quesito que envolvia esse suposto otimismo do diretor está nos primórdios do projeto, quando ele conheceu Dino De Laurentiis. Em termos de conteúdo, com esse foco atribuído à falta de palavra no corte final do filme, o argumento do cineasta implícita que a família Laurentiis seria a grande vilã por trás do fracasso de *Duna*, mesmo que não aborde nomes específicos em suas falas. São entrelinhas que denotam que o clã de produtores teria obliterado o longa original, impressão aumentada por não termos visto essa “versão”, mas ao mesmo tempo por existir um conhecimento de que Lynch é um diretor bem-sucedido. Ou seja, há uma forte hipótese espalhada no ar de que o “seu” filme seria melhor, financeiramente e tecnicamente.

No entanto, a vilania dos Laurentiis se esvai um pouco com outra declaração de Lynch, que chegou a afirmar que, quando a adaptação começou a ser pensada, ele gostou de Dino após conhecê-lo (NAHA, P.22, 1984). Obviamente, o fato do cineasta ter elogiado de modo pessoal o produtor não significa necessariamente que

ele foi contraditório, especialmente porque a sua empresa o ajudou a lançar um dos seus clássicos, *Veludo Azul* (ver Figura 24). Porém, não há como não identificar uma certa ironia no amargor do diretor em relação a *Duna* e em processos que esteve presente antes da sua estreia.

Outro fator irônico presente na relação entre os profissionais é pensar que o filme é relativamente fiel, em termos narrativos, aos acontecimentos do romance de Herbert. Com exceção da mudança na conclusão da história já citada, não há muitos desvios factuais no longa, apenas, como já seria de se esperar, adaptações para formar um produto audiovisual de pouco mais de duas horas de duração.

Claro que devemos abordar que o diretor chegou a se queixar de que havia uma grande quantidade de materiais de filmagem para a proporção de tempo destinada à obra. “Eu gostaria de torná-lo mais parecido com um longo poema.

Figura 24: Kyle MacLachlan e Isabella Rossellini em cena de *Veludo Azul*



Fonte: MGM / Reprodução

Apenas deixar ser abstrato em alguns lugares, sem diálogos, e mais um clima”⁶¹ (apud ALEXANDER, P.77, 1993), já declarou. Ainda assim, ele também ressaltou que a sua pretensão primordial era para com a fidelidade ao projeto literário do norte-americano:

⁶¹ *I would like to make it more like a long poem. Just let it be abstract in some places, with no dialogue, and let it be more of a mood.*

“Meu principal objetivo era ser fiel ao livro e fazer com que a história fosse o mais cinematográfica possível” (NAHA, P.23, 1984)⁶².

É evidente que, mesmo que analisemos a relevância das causas perante às consequências nas etapas do “projeto Duna”, não há como não refletirmos sobre a importância de acontecimentos finais para compreendermos as mudanças de opinião e ações dos envolvidos, e vice-versa. O longa era definitivamente o maior da carreira de Lynch até aquele momento em termos de estrutura e uma adaptação de um dos romances do *sci-fi* mais bem-sucedidos de todos os tempos.

Nesse sentido, também não há como não notarmos uma última ironia: Lynch teve o seu nome alavancado ainda mais com a repercussão polêmica por meio das críticas mistas do filme (KALETA, P.69-70, 1993). Ou seja, parte da nuvem sombria e duvidosa que está acima do longa, na verdade, não é tão sombria assim. Caso contrário, seria difícil de acreditar que um produto audiovisual do passado que é tão renegado nos fizesse o reobservarmos constantemente para analisarmos itens ainda muito presentes na arte, dentre eles, o próprio diretor.

⁶² *My main goal was to be true to the book and get the story to be as cinematic as possible.*

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teor conflituoso presente no processo de adaptação de *Duna*, que se refletiu no filme em si, são evidentes em todos os momentos que cercam o projeto. Ou seja, antes da estreia, desde os primeiros anos de vida de Frank Herbert, quando ele moldou o seu caráter ao ser criado afastado dos centros urbanos e absorvendo influências culturais diversificadas, tanto do cinema quanto da literatura; durante a projeção do longa, com escolhas fílmicas que respeitaram o trabalho do autor norte-americano, mas, como não poderia deixar de ser, pela identidade dialógica, também se estruturaram como uma nova página na história da saga; e nos anos seguintes, que se seguem até os dias atuais com novas análises do público e dos realizadores, muitas vezes nascendo nos formatos de lembranças desses personagens ou dos espectadores sobre aquele período.

Não há dúvidas de que David Lynch é o principal agente desse último aspecto. Basicamente, o diretor é o grande protagonista que deu prosseguimento aos olhares para o filme com o passar das décadas, ainda que esse não fosse exatamente o seu objetivo – afinal, em teoria, sua vontade provavelmente seria a de apagar a produção do seu portfólio. Com o cineasta, várias vertentes de debates foram geradas, perpetuando a vida da obra em uma imensidão de âmbitos: nas artes, seja a cinematográfica ou a literária; nos gêneros artísticos, sendo a ficção científica o seu maior expoente, apesar de ressaltar características de muitos outros estilos, a exemplo do terror; nos movimentos culturais, como o modernismo e o pós-modernismo; e na junção de todas essas condições como bases comparativas essenciais para o entendimento de objetos e pessoas de forma geral.

O próprio Lynch é um deles, visto que a sua identidade como profissional do cinema ganhou novas nuances a partir do lançamento oitentista. No documentário de Pavich sobre a tentativa de Jodorowsky de adaptar o romance, o chileno conta que depois de assistir ao longa do colega de profissão pela primeira vez que o produtor – no caso, representado pela figura de Dino e Raffaella – foi o responsável pela sua suposta má qualidade. “Eu disse ‘não é possível, não é David Lynch, porque é um grande artista’”, afirmou o latino-americano.

A fala de Alejandro é uma das centenas de declarações a respeito do filme que podem ser enxergadas de diversas maneiras. A primeira delas, como já levantada, se refere ao diretor norte-americano; Lynch já havia despontado no cinema como um grande realizador, porém ainda teria, e continua tendo, um papel importante no meio.

Portanto, sua importância como artista e companheiro de trabalho “respeitável” fica latente na afirmação de Jodorowsky, mesmo que sob um viés de deploração, pois ele nota *Duna*, de certa forma até a atualidade, como um marco literário que lhe foi concedido exclusivamente com a oportunidade de também reproduzir esse efeito em outra mídia.

Outra perspectiva da sua fala é a culpabilização da produção pelo que, terminou por ser caracterizado, como um projeto fracassado. Visto que o chileno considerava David uma mente criativa e talentosa, o que também perdura até os dias de hoje⁶³, ele não compreendeu como o colega de função não estabeleceu uma autoridade para a narrativa cinematográfica, que, na sua visão, teria dado vida a boas ideias parecidas as suas. Como complemento ao seu raciocínio, a reprovação do público, da crítica especializada e do próprio Lynch teriam corroborado com a lógica. Entretanto, a situação não é inteiramente essa.

Podemos entender os aspectos de *Duna* como discutíveis, não como literais, justamente porque um novo cenário sobre a obra de Herbert surgiu com os efeitos do longa; no caso, estamos tratando da carreira do diretor norte-americano, uma das mais conhecidas da história do cinema. Assim, se pela opinião dele, de Jodorowsky e de muitos outros o filme é deslocado dos seus sucessos anteriores e posteriores, alguns detalhes da sua repercussão dizem o contrário e precisam ser colocados em discussão.

Kaleta explica essa rota de colisão quando reforça que as produções do realizador normalmente não são bem aceitas pela crítica (KALETA, P.69, 1993). Em relação à adaptação do romance, ele destaca que os jornalistas e especialistas da arte cinematográfica, de forma geral, “condenam a falta de foco e ritmo da narrativa”, principalmente pelo motivo de Lynch fornecer “um contexto audiovisual e auditivo” para a trama, mas a partir de “um fardo pesado de exposição não assimilada” (KALETA, P.75, 1993)⁶⁴.

⁶³ 8 obras para provar que David Lynch é uma das maiores mentes criativas de todos os tempos [LISTA]. **Rolling Stone**, fev/2021. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/8-obras-para-provar-que-david-lynch-e-uma-das-maiores-mentes-criativas-de-todos-os-tempos-lista/>. Acesso em: jan/2023.

⁶⁴ *The problem with Dune is that although Lynch provides a visual and auditory context, he labors under a heavy burden of unassimilated exposition. Narrative cohesion comes too late. Critics condemn the narrative's lack of focus and pacing.*

Um dos exemplos citados pelo autor é a resenha da crítica Pauline Kael, publicada em dezembro de 1984 pela revista *New Yorker*. Segundo a especialista do meio, “a exposição [do longa] não parece apontar o caminho para nada; a história não é dramatizada – é meramente encenada (e apressada)” (KAEL *apud* KALETA, P.75, 1993)⁶⁵. Alexander também cita o crítico Leonard Maltin nesta seara de opiniões negativas, em que ele diz que “você sabe que está em apuros quando a narração de abertura do filme que estabelece a história é completamente incompreensível” (MALTIN *apud* ALEXANDER, P.78, 1993)⁶⁶.

Por outro lado, Kaleta também destaca a existência de comentários positivos feitos sobre *Duna*, como o de David Ansen, publicado no *Newsweek*. Na fala, ele afirma que o longa “se eleva sobre a maioria dos épicos futuristas”; o autor da crítica ainda completa realçando que o filme “é mais rico e estranho do que qualquer coisa que o cinema comercial tem a oferecer”⁶⁷ (ANSEN *apud* KALETA, P.69, 1993). Outra declaração que merece atenção por ter seguido o caminho da comparação é a de Desmond Ryan, feita para o *Philadelphia Inquirer*: “Os fracassos de Lynch – como *Duna* – são mais fascinantes do que os sucessos de um cineasta menos talentoso.” (RYAN *apud* KALETA, P.69, 1993)⁶⁸

Claramente, essa lista de afirmações comprova que o diretor, seguido da dupla familiar de produtores, se tornou quase que um guia para o que viria a se transformar na identidade do universo de Arrakis na década de 1980. Independentemente do retorno financeiro e das insatisfações, a produção foi um marco na representação daquele mundo cultural e observada com atenção por vários segmentos, processo que foi levado adiante com uma mistura relativamente equilibrada de novas e antigas ideias.

Diante disso, não é uma grande surpresa que, apesar da enxurrada de críticas negativas que Lynch percorreu sobre o projeto após o seu lançamento, também chegou a defender o mesmo quando estava no calor do momento do trabalho. “Tantas

⁶⁵ *The exposition doesn't seem to point the way to anything; the story isn't dramatized – it's merely acted out (and hurried through).*

⁶⁶ *You know you're in trouble when the film's opening narration setting up the story is completely incomprehensible.*

⁶⁷ *Dune towers over most futuristic epics. It's richer and stranger than just about anything the comercial cinema has to offer.*

⁶⁸ *Lynch's failures – such as 'Dune' – are more fascinating than the successes of less gifted filmmaker.*

coisas aconteceram ao longo do caminho, mas o filme em si não mudou. Eu sempre senti que é o que é. Ainda é envolvente”, elogiou o cineasta, em uma citação exposta por Naha (NAHA, P.289, 1984)⁶⁹.

Menos surpreendente ainda é a defesa do longa feita por Dino. “Enquanto vejo a versão quase final, vejo o que vi em minha mente quando imaginei *Duna* pela primeira vez como um filme, oito anos atrás. Temos o filme que queremos”, declarou o produtor. Contudo, é interessante destacar que ele também abriu um parênteses característico da sua função no meio, o qual é mais racional e realista, e menos emocional e apegado do que o discurso de Lynch: “Agora, como sempre, cabe ao público dizer o quão ‘grande’ o filme será” (NAHA, P.01, 1994)⁷⁰.

Então, está claro nessas poucas palavras de De Laurentiis que, por mais que ele equiparasse a sua visão com a de Lynch no sentido de que o trabalho árduo para adaptar o romance de Herbert estava cumprido, havia uma quebra de expectativa artística entre os dois. O italiano estava mais ciente do que o diretor naquele período de que a efetivação da produção era também a efetivação de um produto comercial derivado de uma indústria multimilionária; logicamente, Lynch sabia que não estava embarcando em um devaneio de arte individual, mas tinha um parecer de autoralidade diferente do realizador europeu, afinal, assumiu que, independente de acordos, seria a maior voz por trás da adaptação.

Em suma, ambos possuíam semelhanças e diferenças sobre processos e resultados, apesar desses últimos terem impactado mais os primeiros quando vieram à tona. A tendência para a fidelidade do filme perante à obra literária é a maior prova disso, uma vez que os dois estavam com essa inclinação, porém continham ideias que se colidiram para colocar tal objetivo em prática, como é o caso da duração da versão cinematográfica do universo distópico lançada em 1984.

Logo, é inteiramente plausível que Herbert também participasse dessa combinação de encaixes e desencaixes, disparando tanto opiniões negativas quanto positivas sobre o longa. De forma parecida com a de Lynch, o autor já deu a entender que o projeto não foi bem-sucedido nos seus objetivos, afirmando diretamente que

⁶⁹ *So many things have happened along the way, but the movie itself hasn't changed. I've always felt the movie is what it is. It's still evolving.*

⁷⁰ *As I look the nearly final version of the film, I see on the movieola what I saw in my mind when I first envisioned Dune as a movie eight years ago. We have the movie we want. Now, as always, It is up to the audience to say how 'big' the movie will be.*

muitas pessoas tentaram adaptar o livro e todas falharam (HERBERT *apud* HUGHES, P.80, 2001); inclusive, ele chegou a abordar especificamente uma das decisões que julgou equivocada no trabalho de David, a qual trata-se da maior diferença da narrativa em relação ao romance, quando o protagonista realiza a respectiva ação messiânica na última cena da trama⁷¹. “Tenho minhas dúvidas sobre o filme, é claro. Paul era um homem brincando de deus, não um deus que poderia fazer chover”, afirmou na introdução da compilação de contos *Eye* (1985)⁷².

Sem coincidências, o selo de aprovação do autor ao projeto foi cercado, majoritariamente, por comentários relativos à fidelidade que a equipe teve para com a obra literária. Em alguns momentos, esse foco chega até a trazer elogios disfarçados de ressalvas, que avultam a ambiguidade conflitiva das suas falas – e da adaptação como um todo. “Gostei do filme, mesmo cortado, e contei [a Lynch] assim que vi. O que chegou à tela é um banquete visual que começa quando *Duna* inicia, e você ouve meu diálogo durante toda a exibição” (HERBERT *apud* HUGHES, P.80, 2001) ⁷³, disse certa vez.

Também podemos entender essa declaração sob algumas vertentes, todas muito explicativas sobre elementos fundamentais do longa. Uma delas pode ser considerada uma verdadeira mistura de fatos e sensações; ele se compadece com a trajetória do diretor e da produção conturbada do filme, conhecida pelas suas edições severas que se revelaram inteiramente no lançamento de uma versão televisiva em 1988⁷⁴, com 186 minutos de duração⁷⁵. Por outro ângulo, no que toca ao assunto, há uma índole pessoal conectada ao seu trabalho, afinal, cortes de cenas, em uma narrativa com uma boa fidelidade aos fatos do romance, como a que vimos na estreia de 1984, também podem significar cortes da sua identidade na produção oitentista.

⁷¹ Dune – Trivia. **IMDB**, sem data de publicação. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0087182/trivia/?ref=tt_trv_trv. Acesso em: fev/2023.

⁷² *I have my quibbles about the film, of course. Paul was a man playing god, not a god who could make it rain.*

⁷³ *I enjoyed the film, even as cut, and I told it as I saw it. What reached the screen is a visual feast that begins as 'Dune' begins, and you hear my dialogue all through it.*

⁷⁴ O cargo de direção foi creditado na respectiva versão como “Alan Smithee”, que é um pseudônimo usado em Hollywood por cineastas que não querem mais ter o nome associado a um determinado projeto.

⁷⁵ Crítica | Duna – Versão estendida. **Plano Crítico**, out/2021. Disponível em: <https://www.planocritico.com/critica-duna-versao-estendida/>. Acesso em: fev/2023.

Aqui vale abrirmos um parênteses para outra aspas de Herbert, em que ele apazigua e justifica as filmagens que foram eliminadas. “Acho que nada se perdeu... Estou satisfeito com o roteiro. Estou bem ciente do fato de que o filme precisa usar um processo abreviado para transmitir as coisas que estão no romance. É um processo de tradução, na verdade, de um idioma para outro⁷⁶” (HERBERT *apud* NAHA, P.24, 1984), pontuou, entendendo que havia uma barreira natural entre a personalidade e o modo de produzir uma obra cinematográfica e uma literária.

Por esse motivo, outra vertente da sua primeira afirmação está relacionada à transposição midiática em si. A iniciativa de Herbert de escrever uma história de ficção científica estava tomando corpo em outra forma de expressão artística, que já havia se tornado uma das maiores indústrias existentes no planeta. Por conseguinte, mercadologicamente e artisticamente falando, ele sabia que as suas escrituras estavam tomando um novo rumo de crescimento, que era recheado de potencial para elevar o público admirador da saga distópica e a própria marca cultural que ele havia alcançado.

E, por último, a vertente final que precisa ser observada na compreensão do norte-americano sobre o filme é a de que a sua realização, de um jeito ou de outro, estava sendo valorizada. Isso, em teoria, seria um ponto positivo para a adaptação no sentido de replicar nos espectadores os efeitos que ele conseguiu criar nos leitores quase 20 anos antes, até por considerar que muitos deles viriam a se tornar a mesma pessoa. Outra fala dele que confirma esse enquadramento e ser lembrada é: “Há muitas passagens de diálogo no filme que são diretamente do livro. Acho que os leitores de *Duna* vão se divertir voltando ao livro depois de ver isso e rastreá-las.”⁷⁷ (NAHA, P.24, 1984)

Se nos voltarmos para a análise fílmica do longa de 1984, mais uma aspecto relativo à fidelidade é o de que ela é cravada como um dos elos essenciais a todas as ações determinantes de bastidores do projeto. Mesmo que o filme não seja um exemplar de ruptura entre a sua própria narrativa técnica com a do romance anterior, a perpetuação, em geral, segura dos elementos do universo literário às telonas dizem

⁷⁶ *I don't think anything has been lost... I'm pleased with the screenplay. I'm well aware of the fact that film has to use a shortland process to convey things that are in the novel. It's a translation process, actually, from one language to another.*

⁷⁷ *There are a lot of passages of dialogue in the movie that are directly from the book. I think Dune readers are going to have fun going back to the book after seeing this and tracking them down.*

muito sobre o que estava em jogo no processo adaptativo. As semelhanças eram e, simultaneamente, não eram do agrado artístico de todos os realizadores principais, fator que se refletiu prontamente para o público.

De fato, é justo que a intensidade do conflito nascido da primeira versão de *Duna* lançada nos cinemas tenha movimentado ânimos, opiniões e teorias sobre o mundo de Arrakis, no que abrange o entendimento de cada ato, personagem, visual e compreensão midiática. Há, obviamente, um choque de ver histórias contadas sob perspectivas diversas, em intervalos de tempo diferentes e consumidas em formatos quase que opostos. Porém, a fluidez do mundo intertextual e dialógico funciona como um apaziguador da belicidade desse efeito comparativo.

No caso específico da adaptação de 1984, em relação ao fator da fidelidade, Bazin explica essa estrutura ao reforçar que são “justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança” (BAZIN, P.95, 1991). Além disso, por meio de Stam, ele também enfatiza que “se a ‘originalidade’ na literatura é desvalorizada, a ‘ofensa’ de ‘trair’ essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação ‘infel’, é muito menos grave” (STAM, P.23, 2006).

Ou seja, há como interpretarmos a missão e a entrega de Lynch e a família De Laurentiis como um desafio difícil, que foi cumprido quase que plenamente, pois, ainda que houvesse uma conclusão díspare e a ausência do aprofundamento de algumas discussões propostas por Herbert, o resultado do filme é próximo factualmente da obra literária publicada em 1965. Em outros termos, o grupo optou pelo caminho que poderia ser menos aceito pelo público já estabelecido de *Duna*, o qual estava localizado na camada essencial daqueles que, como os autores levantados há pouco colocam, julgariam a arte cinematográfica como menor do que a literária.

Isso não significa que se o trio, e até mesmo o autor norte-americano do romance, resolvessem triturar a respectiva narrativa, de modo a lançarem um produto ainda mais distinguido, não haveriam dificuldades adaptativas. Jodorowsky é a prova máxima dessa hipótese, já que pretendia mergulhar de uma maneira mais profunda nas singularidades técnicas do cinema para narrar a trajetória de Paul Atreides, literalmente transpondo a jornada espiritual que propôs aos seus guerreiros para os personagens da trama. Então, podemos considerar a produção e as suas ideias, como

a conclusão do arco do príncipe de Caladan resultante na sua morte, parte da complicada tarefa de transformar um livro em um filme.

E aqui nem sequer estamos levando em conta as dificuldades enfrentadas pelo chileno impostas pela indústria cinematográfica, que foram as verdadeiras responsáveis pelo projeto não sair do papel, mesmo que também sejam as viabilizadoras desses produtos, especialmente de um que já havia lucrado uma grande quantidade de dinheiro em outra mídia e é envolto de um forte contexto de mercado. São pontos que ambas as produções precisaram encarar de frente, porém o modo como saíram dessas situações foi bem distinto.

Entretanto, nenhuma das duas deixa de ser legítima do vís intertextual. Obviamente, é lamentável que o longa de Jodorowsky não tenha sido, de fato, concretizado, o que seria enriquecedor para artisticamente e culturalmente. Ainda assim, por bem ou por mal, o projeto em si é existente e extremamente digno de menção, afinal, é um capítulo primordial na obra cinematográfica lançada na década de 1980.

Em resumo, a dupla há pouco citada esclarece essa disposição ao concluir que a adaptação é uma “orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema ‘misturado’ ou ‘impuro’” (STAM, P.23, 2006). Logo, o filme não lançado do diretor chileno é uma porção do longa comandado por Lynch e o clã De Laurentiis, e vice-versa. Da mesma forma, também podemos incluir nessa grande mescla artística o romance de Herbert.

É um ciclo de continuidade, que rememora textos já estabelecidos e dá vista novos que terão funções idênticas nos anais da intertextualidade. A produção que adaptou o universo literário de Arrakis para as telonas pela primeira vez talvez seja o maior exemplar desse percurso; a sua compreensão inicial é difícil pelo caráter belicoso que adveio da visão acerca da literatura, do cinema e da relação dos dois juntos, dinâmica explicitada pelos envolvidos no processo, sejam os realizadores ou o público.

Contudo, quando Stam revela que a “originalidade completa não é possível nem desejável” (STAM, P.23, 2006), há um certo respaldo para entendermos que o conflito de visões e a ausência de uma única autoria que explodiu em *Duna*, por mais complicado que seja de assimilar, é mais interessante e necessário do que pode parecer em um olhar rápido. Para a saga como um todo, espectadores, leitores e os

profissionais da arte, a riqueza “não original” do filme é justamente o que o torna um objeto de valor sob os aspectos discutidos nesta dissertação.

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, John. **The Films of David Lynch**. Londres: Charles Letts & Co. Limited, 1993.

BAZIN, André. **O Cinema**: Ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson; OLALQUIAGA, Maria Celeste. **O Futuro do Passado**. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (et al.). Pós-modernidade. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

COOK, David. **A History of Narrative Film**. 3 ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 1996.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2008.

HERBERT, Frank. **Duna**. São Paulo: Aleph, 2017.

HUGHES, David. **The greatest sci-fi movies never made**. Chicago: A Capella Books, 2001.

KALETA, Kenneth C.. **Twayne's Filmmakers Series**: David Lynch. Nova York: Twayne Publishers, 1993.

LYNCH, David. **Em Águas Profundas**: Criatividade e Meditação. 2d. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2015.

NAHA, Ed. **The Making of Dune**. Londres: Target Book, 1984.

PUCCI JR., Renato Luiz. **Cinema Pós-Moderno**. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. Campinas-SP: Papirus Editora, 2006.

QUARESMA, Cristiane. Rotoscopia, percepção do real e efeitos de presença. In: **Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**, 19., 2017, Fortaleza. Anais eletrônicos [...] Fortaleza: Intercom, 2017. P.01. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2017/resumos/R57-1951-1.pdf>.

Acesso em: dez/2022.

STAM, Robert. **Teoria e Prática da Adaptação**: da Fidelidade à Intertextualidade. Nº 51. Florianópolis: Ilha do Desterro, 2006.

STANCKI, Rodolfo. **A Zona Crepuscular**: Como a série Além da Imaginação pode ajudar a entender as imagens de ficção fantástica presentes no jornalismo. São José dos Pinhais, Paraná: Estronho, 2021.

SINGER, Ben. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo**. In. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. **A alegoria histórica**. In. RAMOS, Fernão (org.). Teoria Contemporânea do Cinema Vol. 1. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

6.2. REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DUNE. Direção de David Lynch. EUA/México, 1984. Universal Pictures. 1 DVD (137 min).

JODOROWSKY'S DUNE. Direção de Frank Pavich. França/EUA. Sony Pictures Classics. 1 YOUTUBE (90 min).

6.3. FILMOGRAFIA

(em ordem alfabética)

2001: Uma Odisseia no Espaço. Dir. Stanley Kubrick, 1968.

A Estrada da Vida. Dir. Federico Fellini, 1954.

A Montanha Sagrada. Dir. Alejandro Jodorowsky, 1973.

Alien - O 8º Passageiro. Dir. Ridley Scott, 1979.

Alphaville. Dir. Jean-Luc Godard, 1965.

Assassino do Mar. Dir. Frank C. Clarke, 1979.

Barbarella. Dir. Roger Vadim, 1968.

Blade Runner: O Caçador de Androides. Dir. Ridley Scott, 1982.

Chamas da Vingança. Dir. Mark L. Lester, 1984.

Conan, o Bárbaro. Dir. John Milius, 1982.

Conan, O Destruidor. Dir. Richard Fleischer, 1984.

El Topo. Dir. Alejandro Jodorowsky, 1970.

Eraserhead. Dir. David Lynch, 1977.

Eu te Amo, Eu te Amo. Dir. Alain Resnais, 1968.

Fahrenheit 451. Dir. François Truffaut, 1966.

Fando e Lis. Dir. Alejandro Jodorowsky, 1968.

Flash Gordon. Dir. Mike Hodges, 1980.

Halloween II: O Pesadelo Continua!. Dir. Rick Rosenthal, 1981.

Halloween III: A Noite das Bruxas. Dir. Tommy Lee Wallace, 1982.

Hardware: O Destruidor do Futuro. Dir. Richard Stanley, 1990.

Império do Sol. Dir. Steven Spielberg, 1987.

King Kong. Dir. John Guillermin, 1976.

Laranja Mecânica. Dir. Stanley Kubrick, 1971.

Lawrence da Arábia. Dir. David Lean, 1962.

Matrix. Dir. Lana Wachowski e Lilly Wachowski, 1999.

O Dia em que a Terra Parou. Dir. Robert Wise, 1951.

O Homem-Elefante. Dir. David Lynch, 1980.

O Planeta dos Macacos. Dir. Franklin J. Schaffner, 1968.

O Vingador do Futuro. Dir. Paul Verhoeven, 1990.

Orca: A Baleia Assassina. Dir. Michael Anderson, 1977.

Star Wars: Episódio VI - O Retorno do Jedi. Dir. Richard Marquand, 1983.

Troia. Dir. Wolfgang Petersen, 2004.

Twin Peaks: O Retorno. Criação de David Lynch e Mark Frost, 2017.

Veludo Azul. Dir. David Lynch, 1986.

What Did Jack Do?. Dir. David Lynch, 2017.