

A PERSPECTIVA DO FIM: NARRATOLOGIA E IMPLICAÇÕES ÉTICAS EM INFERNO

THE PERSPECTIVE OF THE END: NARRATOLOGY AND ETHICAL IMPLICATIONS IN INFERNO

Recebido: 09/09/2025 Aprovado: 19/11/2025 Publicado: 30/12/2025

DOI: 10.18817/rlj.v9i1.4273

Arielly Rangel Rodrigues¹

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0002-6571-4656>

Antonio Egno do Carmo Gomes²

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-8688-2881>

Resumo: Este artigo analisa, em uma perspectiva comparativa, o livro de Dan Brown *Inferno* e sua adaptação cinematográfica, dirigida por Ron Howard. Na análise de *Inferno* explora-se a narratologia entre o livro e o filme e as suas implicações. A partir da abordagem comparativa identifica-se elementos modificados, suprimidos ou adicionados na obra fílmica, assim como as inferências éticas e morais da narrativa que são exploradas através da perspectiva de biopolítica, a fim de entender como esses conceitos e mudanças afetam na diegese e implicam no contexto cultural e social na atualidade a fim de produzir um pensamento crítico sobre as questões tratadas nas obras. Utiliza-se teóricos como Gérard Genette (1995); Foucault (1999); Jonas Hans (2006) e Robert Stan (2006), que contribuem para a criação desta pesquisa. Este estudo contribuiu para se compreender processos de adaptação literária e cinematográfica na obra *Inferno*.

Palavras chaves: Literatura; comparatismo; narratologia fílmica; biopolítica.

Abstract: This article analyzes, from a comparative perspective, Dan Brown's book *Inferno* and its film adaptation, directed by Ron Howard. In the analysis of *Inferno*, the narratology between the book and the film and its implications are explored. Using the comparative approach, modified, suppressed or additional elements in the film work are identified, as well as the ethical and moral inferences of the narrative that are explored through the perspective of biopolitics, in order to understand how these concepts and changes affect the diegesis and imply the current cultural and social context in order to produce critical thinking about the issues addressed in the works. Use theorists such as Gérard Genette (1995); Foucault (1999); Jonas Hans (2006) and Robert Stan (2006), who are considered for the creation of this research. This study contributed to understanding literary and cinematographic adaptation processes in the work *Inferno*.

¹ Licenciada em Letras Língua Portuguesa e Língua Inglesa e suas respectivas literaturas. Especialista em Metodologias de Ensino de Língua Portuguesa e Literatura. Mestranda pelo PPGLetras na Universidade Federal do Tocantins, na área de Literatura: Teoria, Crítica e Comparatismo. E-mail: ariellyrangel25@gmail.com

² Professor Associado da Universidade Federal do Tocantins. Fez Estágio Pós-Doutoral no Curso de Letras do Mackenzie-SP (2022/2023). É Doutor (2014), Mestre (2007) e graduado em Letras e Linguística (2004) pela Universidade Federal de Goiás. Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Graduação e Pós-graduação do Curso de Letras da UFT em Porto Nacional. É escritor, autor dos romances "A Beleza Exterior da Flor" e "Temor Infundado do Cravo" e Organizador da coletânea de ensaios "Litera Tudo". Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria Literária e Literatura Comparada, atuando principalmente nos seguintes temas: Autor(ia), Personagem, Romance, Narratologia, Diálogos entre Literatura e Teologia, Dostoiévski. E-mail: antonioegno@mail.uft.edu.br

Introdução

Neste artigo buscamos analisar as mudanças na obra fílmica *Inferno* (2016) do diretor Ron Howard, adaptado do romance *Inferno* (2013) de Dan Brown, destacando as implicações éticas e morais nas obras, e como essas mudanças são relevantes dentro de um contexto histórico, social e ideológico na atualidade. Seguiremos um esquema de apresentações, em que primeiramente é mostrado os processos narrativos entre a literatura e cinema que estão expressos no filme, provocando assim caminhos e possibilidades interpretativas tanto para leitores, quanto para os espectadores sobre o objetivo ou a “mensagem” que ambas as obras passam ao seu público.

A literatura e o cinema só podem ter um estudo comparado devido a aproximação entre os tipos de arte, como as estruturas narrativas, os aspectos sógnicos, caracterização dos personagens, no encadeamento de ideias e desenvolvimentos narrativos, simbologia, entre outros. No entanto entende-se que a assimilação dos fatos narrados e possíveis reflexões são mais facilmente compreensíveis no filme do que no romance, tendo esse fato em mente, é que surgiu a necessidade de entender a mudança realizada no final do filme *Inferno*.

Para fins de contextualização, a obra *Inferno* (2013) de Dan Brown é um romance de suspense, a história acompanha o simbologista Robert Langdon, que acorda em um hospital em Florença, Itália, sem memória recente do que aconteceu nos últimos dias. Ele se depara com uma misteriosa busca para desvendar um quebra-cabeça relacionado ao poema "A Divina Comédia" de Dante Alighieri, que está associado a uma ameaça global: uma praga criada por Bertrand Zobrist. Zobrist é um biomédico transumanista e acredita que a superpopulação é o maior problema da humanidade e que isso levará a um “fim do mundo”, então como detentor de poder monetário e intelectual ele cria um vírus para resolver a crise demográfica. Langdon e Sienna Brooks correm contra o tempo por algumas cidades da Itália, onde devem desvendar enigmas e perseguições enquanto tentam impedir que o vírus seja liberado.

No filme o plano de fundo é o mesmo, uma adaptação bem fiel em vários aspectos, no entanto há uma mudança específica que alteram as perspectivas e

reflexões em ambas as obras, no romance literário o simbologista não consegue evitar a liberação do vírus, no entanto na obra fílmica, o aspecto heroico de Robert Langdon permanece inalterado (como nos outros filmes/livros do autor) pois ele consegue impedir a proliferação do vírus para a população. Posto isso, o presente artigo analisa, em uma perspectiva comparativa, o livro de Dan Brown "Inferno" e sua adaptação cinematográfica, dirigida por Ron Howard com as implicações que essa mudança de narrativa traz no contexto cultural e social da atualidade.

1. Processos narrativos entre literatura e cinema

Quando se produz uma adaptação de uma obra literária considerada *best-seller* é inevitável os comentários de comparação entre os dois, visto que há uma expectativa a ser alcançada pelos fãs literários e telespectadores, o que gera mais uma discussão a muito tempo sempre lembrada, a obra cinematográfica tem que ser realmente fiel ao livro? Quais suas obrigações quanto a fidelidade daquilo que está escrito? É notável que os grandes filmes de sucesso de Hollywood, que foram adaptações literárias, se mostraram bem fiéis às obras que lhe serviram de inspiração, como por exemplo a franquia de *Jogos Vorazes*, *O Senhor dos Anéis*, *Harry Potter*, *A Menina que Roubava Livros* e vários outros.

Essa fama deve-se tanto pela qualidade da obra quanto pela fidelidade ao seguir os livros, no entanto as frustrações são muitas quando uma obra foge daquilo que "se propõe" como adaptação, um exemplo recente é o filme *Amor e Gelato*, adaptação de Jenna Evans Welch, com comentários que acusam o conteúdo raso, mudança e adição de personagens e a falta de fidelidade com o texto literário.

Posto isso, é relevante entender como os processos narratológicos são feitos para adequar essas mudanças no filme. É importante compreendermos como nossos objetos de estudo tratam o discurso, ou seja, o discurso narrado das obras tanto o filme *Inferno* de Ron Howard e o livro *Inferno* de Dan Brow, são colocados de forma a encaminhar para a revelação que há no final.

Os processos de adaptações fílmicas envolvem entre vários caminhos, a Narratologia, e a escolha sobre quais caminhos seguir para melhor desenvolver o filme. A Narratologia contribui para entendermos os aspectos que envolvem tanto o livro quanto o filme, as mudanças, acréscimos ou exclusões que são feitas no momento da adaptação.

Gérard Genette (1995) em sua obra *Discurso da Narrativa* apresenta três conceitos do que é a narrativa, do qual nos valeremos do segundo:

Num segundo sentido, menos difundido, mas hoje corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, *narrativa* designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. <<Análise da narrativa>> significa, então, estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do *médium*, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento (Genette, 1995, p. 24)

Para se estudar esse conjunto de ações e situações, ele estabelece três caminhos para análise: *Tempo*, *Modo* e *Voz* que permitem investigar como a narrativa das obras foram construídas e como elas se apresentam aos leitores. O conceito Tempo divide-se em três outras áreas, a ordem a duração e a frequência. A ordem estuda o tempo narrativos, em suas Anacronias

estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem das disposições dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente na própria narrativa ou pode ser inferida desde ou aquele indirecto. (Genette, 1995, p. 33)

Dentro das Anacronias dividem-se os métodos de análise Analepse e a Prolepse, a Prolepse não é um conceito muito usado no livro, pois trata-se da antecipação do que pode acontecer, interrompendo a linearidade da história, já a Analepse (flashback) divide-se em duas, a Externa e a Interna, trata-se portanto da rememoração do passado podendo ou não interferir a narrativa principal (narrativa primeira), nos objetos de pesquisa (livro e filme *Inferno*) a narrativa primeira é de Robert Langdon e Sienna Brooks em busca de respostas para entender o porquê o protagonista está sendo perseguido, e a tentativa de conter a liberação do vírus, a narrativa segunda (àquela que é subordinada a primeira) trata-se das lembranças que Langdon e outros personagens tem.

As Analepses podem ser externas, conforme definido por Genette (1995, p. 47), ao afirmar: "...analepse cuja amplitude total permanece exterior à narrativa primeira" e que "...não correm em nenhum momento o risco de interferir com a narrativa

primeira, que têm simplesmente por função completar, esclarecendo ao leitor sobre este ou aquele <<antecedente>>” (p. 48). Este tipo de analepse é exemplificado no livro quando Robert Langdon começa a relembrar eventos anteriores à narrativa principal. Um exemplo disso é quando ele está na scooter com Sienna Brooks, tentando escapar da polícia, e a narrativa literária apresenta as recordações de uma palestra que ele deu sobre Dante Alighieri. Essas memórias, embora relevantes para o protagonista tomar consciência dos acontecimentos ao seu redor, como no caso da palestra, são fundamentais para que ele perceba que o “*Mapa do Inferno*” de Botticelli, que ele possuía na lanterna de Faraday, estava alterado. Em consequência, essa descoberta o leva a desvendar uma mensagem codificada que o direciona a outra pista essencial para solucionar o mistério. Tais memórias, externas ao que ele vivencia na “atualidade” narrativa, contribuem significativamente para o desenvolvimento da história, mas não fazem parte da história principal.

No filme, por ser um outro sistema de signo, as analepses são representadas pela mudança de iluminação, som e imagens envelhecidas ou embaçadas, um exemplo é apresentado na abertura do filme, o discurso de Zobrist sobre a superpopulação.

Figura 1



Fonte: Inferno, 2016, Ron Howard

Antes de todo o início narrativo do filme, há essa memória de Zobrist enquanto ele corre fugindo do Esquadrão de Respostas de Serviços Especiais, esse flashback é retomado no filme (analepse externa repetitiva) como vídeo de uma palestra no Youtube, agora com mais nitidez e detalhes que contextualizam melhor o discurso narrativo. Vale destacar que esse vídeo é algo que não está presente no livro, mas

como já falado, é necessário remover ou modificar partes da história para melhorar certos aspectos (como o tempo) a produção cinematográfica.

Já a analepse interna “...o campo temporal está compreendido no da narrativa primeira, e que apresentam um risco evidente de redundância ou de colisão” (p.48), são os flashbacks que estão totalmente relacionadas a narrativa primeira, e suas aparições implicam em possíveis mudanças dentro da própria narrativa. No livro o exemplo são as memórias que Langdon tem no hospital, ao tentar recordar como chegou ali, ou os momentos em que Sienna tenta conversar com ele fazendo ele lembrar de como chegou ao apartamento dela, entre outros casos, que apesar de presentes, não são tão recorrentes com a Analepses Externa.

Em sequência, dentro do quesito Duração (ainda dentro do tempo narrativo) tanto o livro quando o filme *Inferno*, são exemplos de narrativa temporal nas Anisocronias pois “é evidente, a propósito de duração que as dificuldades se fazem mais fortemente sentir, porque os factos de ordem, ou de frequência, se deixam sem prejuízos transpor do plano temporal da história para o plano espacial do texto” (Genette, 1995, p.85) pois o autor e o diretor do filme brincam com o tempo narrativo, trazendo flashbacks e utilizando uma narrativa multifocal, onde apesar da narrativa principal ser a corrida contra o tempo de Robert Langdon, outros personagens também entram em foco pelo narrador em terceira pessoa, apresentando suas perspectivas sobre a história e os acontecimentos, e contribuindo para maior interação entre leitor/espectador na compreensão e imersão na história narrada, o plano espacial do texto (disposição dos capítulos) por vezes é dois capítulos por páginas, ou mesmo um capítulo dividem narrativas diferentes, dentro do mesmo plano narrativo. Essa mudança de foco causa tensão no espectador/leitor despertando a necessidade de saber como todas as narrativas que são contadas de forma separada vão se juntar no desfecho final.

Por fim, a Frequência, Genette (1995) divide-se por *singulativa e iterativa*, e essas duas dividem-se em quatro, “muito esquematicamente, pode dizer-se que uma narrativa, qualquer que ela seja, pode contar uma vez o que se passou uma vez, *n* vezes o que se passou *n* vezes, *n* vezes o que se passou uma vez e uma vez o que se passou *n* vezes” (GENETTE, 1995, p. 114).

A narrativa Singulativa é “contar uma vez aquilo que se passou uma vez” (p. 114) ou seja, corresponde a singularidade do acontecimento narrado, no livro e no filme os eventos que podem exemplificar são as cenas de ação ou fuga, como o caso em que Robert e Sienna fogem do Jardim de Boboli.

Já a Iterativa é o tipo de narrativa “em que a única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento (isto é, mais uma vez, vários acontecimentos considerados apenas na sua analogia)” (GENETTE, 1995, p. 116). Tanto no livro como no filme esse conceito é apresentado pela menção que Robert Langdon conhecia bem o *Palazzo Vecchio* “Além de estar na mesmíssima altura das palavras cerca trova, o balcão, ele sabia, também servia de entrada ao museu do palazzo, que costumava visitar sempre que ia lá.” (BROWN. 2013, 153) pois sempre ia lá, mas na narrativa principal do livro, sua estadia no palazzo é narrada apenas uma vez.

Dando continuidade aos outros meios de análise: o Modo, Genette (1995) deixa claro que a categoria Modo é único e característico, pois uma função narrativa tem seu propósito em contar uma história, relatar os fatos, ou seja, se enquadra dentro do modo Indicativo, no entanto é possível se aprofundar um pouco mais nessa questão dentro da metáfora linguística. Genette diz:

Com efeito, pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e conta-lo segundo um ou outro ponto de vista; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades de seu exercício, que visa a nossa categoria de *modo narrativo*: <<a representação>>, ou, mais exatamente, a informação narrativa tem os seus graus. (Genette, 1995, p. 160)

Ou seja, a narrativa pode ou não fornecer informações aos leitores, ser direta ou evasiva quanto a essas informações, mantendo distância do leito em determinados momentos da história, favorecendo certas perspectivas de acordo com o interesse dos próprios personagens, daí divide-se o modo em dois, Distância e Focalização.

A Distancia refere-se ao nível de mostraçõ ou narraçõ dentro da obra literária, como por exemplo o livro *Inferno* apesar de parecer bem equilibrado, há mostrações quando são apresentados os diálogos ou as cenas de ação tão imersivas que parece que o leitor vê tudo como se realmente estivesse presente no ambiente, como por exemplo a fuga de Sienna e Langdon do hospital ou quando Vayentha persegue os dois acima do salão dos quinhentos, mas acaba caindo lá de cima,

rasgando uma obra de arte e morrendo. A narração é quando o narrador conta os eventos, com descrições para o leitor, são basicamente as memórias que Langdon tem da sua vida antes na narrativa principal, suas visitas aos museus de Florença ou Veneza anos antes, ou suas palestras, o narrador sempre apresenta as memórias de Langdon trazendo uma explicação das obras de arte ou lugares históricos em que eles estão.

No entanto, o Modo no filme é trabalhado de maneiras diferentes, pois, prioriza-se a distância ao nível de mostração, visto que o tipo de linguagem é híbrida (verbal e visual) a câmera vai assumir papel do narrador, apresentando todos os eventos, e devido às limitações de tempo, as narrações de memórias, explicações de obras de artes ou lugares dentro da história são reduzidas ao máximo para focar apenas no que é mais relevante para o clímax do filme, e para a adaptação das modificações necessárias para outro modo narrativo.

A Focalização divide-se em três, focalização interna (fixa, variável ou múltipla), focalização zero e a focalização externa, a Focalização diz respeito ao narrador ou personagem e o que ele sabe ou não da história, dentro de uma narrativa pode haver mais de uma focalização Genette (1995, p. 193) diz “as variações de <<ponto de vista>> que se produzem no decorrer de uma narrativa podem ser analisadas como mudanças de focalização [...] falar-se-á então de focalização variável, de onisciência com restrições de campo parciais”.

Comparação entre os trechos do livro (2013)

Tipo de Focalização	Trecho	Análise
Focalização Zero	“uns 50 metros atrás deles, à espreita em meio à multidão, o homem com a pele irritada e o brinco de ouro se encostou em uma parede, aproveitando para recuperar o folego” (p. 211)	O narrador sabe mais do que Langdon, fornecendo informações contextuais.
Focalização Interna	“Por um instante, Langdon sentiu um nó na garganta e teve a impressão de estar vendo um fantasma. Aquela era a mulher das suas visões” (p. 192)	O narrador descreve os pensamentos e sentimentos de Langdon.
Focalização Externa	“Langdon olhou pela janela em direção à motocicleta preta estacionada em frente ao hotel.” (p.59)	O narrador descreve apenas ações e diálogos, sem entrar nos pensamentos.

Fonte: Baseado no livro Discurso da Narrativa de Gérard Genette (1995)

Comparação entre as cenas do filme

Tipo de Focalização	Cena	Descrição
Focalização interna	Langdon (Tom Hanks) acordando no hospital, e tendo visões sobre a peste negra. (Figura 2 e 3 em anexo)	Pela construção das imagens e a forma em que a câmera direciona a cena com imagens distorcidas e flashes de memórias fragmentadas, percebe-se que ele está confuso e com dor, as expressões do ator também são o ponto chave para a interpretação, destaca-se também a mudança de cor entre as cenas reais de Langdon no hospital e das visões dele.
Focalização externa	Robert Langdon e Sienna Brooks fugindo no Jardins de Boboli (Figura 4 em anexo)	Durante as perseguições no Jardim, a câmera assume uma perspectiva externa, mostrando Langdon e Sienna de longe, enquanto fogem dos policiais. O espectador vê a ação de forma objetiva.
Focalização zero (onisciente)	Revelação do plano de Zobrist, cena em que o Líder e o agente do Mendacium veem o vídeo de Zobrist. (Figura 5 em anexo)	Em certos momentos, a narrativa revela informações que Langdon não sabe, como os detalhes do plano de Zobrist (o vilão). Como quando a cena muda para o Harry Sims (Irfan Khan) e seu facilitador assistindo ao vídeo de Zobrist revelando que o vírus foi espalhado, essa é uma cena que revela além da perspectiva do protagonista, pois Langdon ainda não sabe sobre isso.
Focalização variável	Quando no filme há a mudança de cena entre Langdon e Sienna, quando eles estão na Cisterna da Basílica Yerebatan Saray	A mudança de focalização da câmera e a trilha sonora gera no espectador uma tensão, nervosismo e incerteza de qual dos dois conseguirá vencer a disputa entre soltar ou não o vírus.

Fonte: Baseado no livro Discurso da Narrativa de Gérard Genette (1995)

Por fim, encontraremos a Voz narrativa apresentada por Genette (1995) que diz respeito ao ato de narrar, relacionando narrador ao leitor e a história, ou seja, os aspectos da relação verbal consideradas nas suas relações com o sujeito, “não sendo esse sujeito aqui somente aquele que realiza ou sofre a ação, mas também aquele (o mesmo ou um outro) que a relata, e, eventualmente, todos aqueles que participam, mesmo que passivamente, nessa atividade narrativa” (GENETTE, 1995, p. 212). Também se divide em três aspectos, o Tempo de Narração e os Níveis Narrativos e Pessoa. O Tempo de narração divide-se em quatro grupos

Ulterior (posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida, e de muito longe, a mais frequente), anterior (narrativa predixativa, geralmente no futuro, mas que nada proíbe que seja conduzida no presente, como o sonho de Jocabel em *Moyse sauvé*), simultânea (narrativa no presente contemporânea da ação) e intercalada (entre os momentos da ação). (GENETTE, 1995, p. 216).

Como já vimos anteriormente, o tempo da narrativa tanto do livro quanto do filme é a Intercalada pois “trata-se de uma narração de várias instâncias, podendo a história e a narração enredar-se nela a um ponto tal que a segunda reaja sobre a primeira” (GENETTE, 1995, p. 216). É o tempo de narração em que os momentos da ação sem interrompidos por outras histórias que podem estar acontecendo ou não no momento da narrativa primeira, essas interrupções são as analepses.

Já os níveis narrativos são os níveis em que a história é narrada, a hierarquia dentro dela, Genette utiliza os termos Diegése, Intradiegéticas, Metadiegése e Extradiegéticas, essas diferenças de nível está relacionado ao que “todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa” (GENTTE, 1995, p. 227).

O nível Diegético é a narrativa primeira (principal), nos nossos objetos de estudo, é a história contada pela perspectiva do narrador com foco no Robert Langdon, o nível Intradiegético é uma narração fora da história principal, ou seja, quando Langdon lembra de suas palestras ou viagens antes da narrativa primeira, a Metadiegése é quando no início do livro há um aviso dizendo “todas as referências históricas e obras de arte, literatura e ciência citadas neste romance são reais” (BROWN, 2013, p. 9), essa é uma narrativa que está fora do mundo ficcional criado pelo autor, mas que ele está se dirigindo diretamente ao leitor, e a Extradiegética é o narrativa em terceira pessoa, em que o narrador está fora na narrativa principal, mas conhece todos os fatos e pensamentos dos personagens.

Definido o nível diegético da narrativa, encontra-se a caracterização da Pessoa na narrativa visto que o nível narrativo é Extradiegética, encontre-se a pessoa, narrador em terceira pessoa que está fora, ou seja define-se como a Pessoa Heterodiegética, Genette exemplifica:

Se se definir, em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra- ou intradiege-tico) e pela sua relação à história (hetero- ou homodiegético), pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) extradiegético-heterodiegético, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) intradiegético-heterodiegético, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente;

intradiegético-homodiegético, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história.

No livro *Inferno* a voz do narrador é distanciada, pois ele não está envolvido emocional ou fisicamente na história, isso faz com que o leitor tenha uma visão mais ampla e, muitas vezes, mais objetiva dos eventos, isso define-o como a Pessoa Heterodiegética.

No filme é possível atribuir tais conceitos, a instância narrativa é a câmera que nos apresenta a história do simbologista Robert Langdon, a câmera é algo fora da história, é uma entidade extradiegético-heterodiegético.

Essas análises da narratologia do livro e filme são convenientes para interpretar a construção do romance que segue em direção ao clímax da história, cada escolha de modo narrativo contribui para atribuir mais ou menos suspense a narrativa, fazendo com que o leitor sinta estar dentro da trama, através da narração detalhada das ações no livro ou da disposição das câmeras, sons e imagens estratégicas nas ações e conflitos do filme.

2. Uma ameaça para o fim do mundo ou uma mensagem de esperança?

A obra *Inferno* de Dan Brown, se comparado ao filme, a trama principal está lá, com personagens e aventuras, no entanto, entende-se que há características que no filme fazem falta pois “muitas adaptações eliminam tipos específicos de materiais, notavelmente aquilo que não é visto como não estando diretamente relacionado com a história e, portanto, visto como prejudicial para a progressão narrativa” (STAN, 2006, p. 40) como o discurso de Bertrand Zobrist no vídeo em que o vírus é anunciado, ou a omissão no filme da longa conversa dele com a diretora da OMS Elizabeth Sinskey, resumindo e modificando essa conversa em um vídeo de palestra no youtube visto por Langdon e Sienna, e que só no final do filme é mencionado brevemente. No entanto o filme ainda assim segue o padrão da história, até certo ponto. As divergências nos finais das obras foram o que mais chamaram a atenção, dos espectadores que em sua maioria eram leitores do livro *Inferno* e se frustram ao verem que a alteração não foi pouca, mas sim algo que mudaria totalmente a mensagem passada no livro.

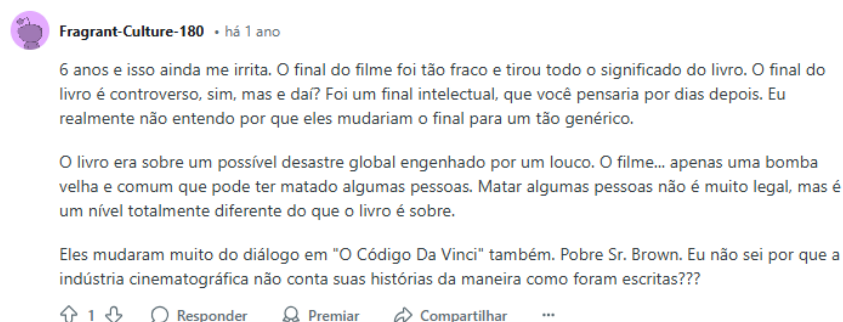
Na obra de Dan Brow, depois de quase dois dias intensos de busca para compreender o que estava acontecendo, a descoberta e a tentativa (falha) de impedir

a disseminação de um vírus que causou a infertilidade da população do mundo, no filme acompanhamos todo o percurso, com a mudança nada sutil de que no fim “o héroi” conseguiu salvar o mundo.

Aqui refaço a pergunta que Robert Stan (2006) fez em seu ensaio *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* “o problema que importa para os estudos da adaptação é que princípio guia o processo de seleção ou ‘triagem’ quando um romance está sendo adaptado? Qual é o ‘sentido’ dessas alterações?”

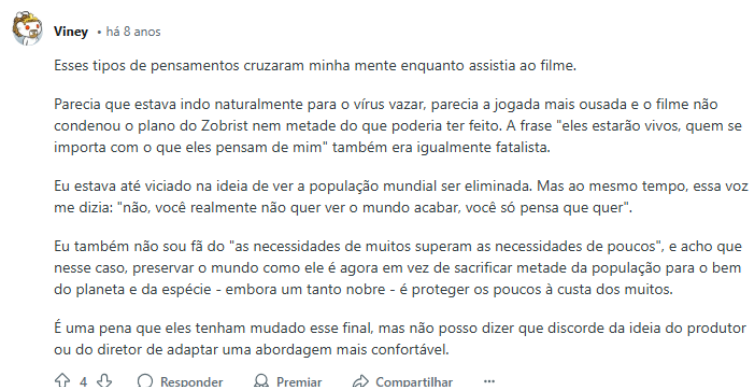
Na rede social *Reddit* há comentários sobre a mudança no final do filme:

Figura 6



Fonte: Reedit, 2023

Figura 7



Fonte: Reedit, 2016

Esses comentários ilustram bem as questões críticas e éticas acerca da mudança no final do filme, e reforça a fala de Stan (2006, p. 44) quando afirma que “ muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com a ideologia e discursos sociais” tentando corrigir ou melhorar o texto, para agradar ou justificar certos círculos sociais, como Stan (2006, p. 44) continua dizendo

que “as adaptações hollywoodianas frequentemente ‘corrigem’ suas fontes ao extrair delas o que é controverso [...] ou revolucionário [...] ou anticinematográfico”.

Essa alteração seria para amenizar o impacto nos telespectadores de um tema sensível como a possibilidade de um fim do mundo devido a superpopulação? A perspectiva do fim do mundo, ou eventos de pandemias não é uma novidade no meio cinematográfico, e nem no literário, por quais razões a amenização dessa situação seria necessária? Ainda em seu ensaio Stan (2006) nos responde que:

o objetivo parece ser “desliteralizar” o texto, uma vez que o romance passa por uma máquina de adaptação que remove todas as excentricidades autorais ou os “excessos”. A adaptação é vista como uma espécie de purgação. O romance, em nome da legibilidade para a audiência das massas, é “purificado” das ambigüidades morais, interrupções narrativas e meditações reflexivas (Stan, p. 45, 2006).

Observamos essa “purificação” na obra cinematográfica *Inferno*, e algumas comparações da obra que revelam essa amenização do tema, mesmo que as obras tratem de temáticas desconfortáveis, como a explicitação/descrição das pessoas que estão no inferno inventado por Dante Alighieri.

3. O poder de decidir o rumo da existência do homem

A obra literária *Inferno*, desde a epígrafe, traça o plano de fundo que prega a intencionalidade da salvação do mundo por parte do antagonista Bertrand Zobrist, logo no prólogo vemos a fuga desse personagem, se intitulando de “sombra” e diz “[...] não entendem o que está por vir... tampouco o que fiz por eles! Terra ingrata” (p.11) “Queridíssimo Deus, rogo-lhe que o mundo se lembre do meu nome não como um pecador monstruoso, mas como o salvador glorioso que o Senhor sabe que na verdade sou” (p. 13).

Entendendo a premissa do filme e livro sobre uma arma biológica ser lançada no mundo a fim de causar uma pandemia de esterilidade, utilizaremos o conceito de biopoder e biopolítica formulado por Michel Foucault em sua obra *História da Sexualidade* (1999), o biopoder refere-se ao exercício do poder sobre corpos e populações, em contraste com o poder soberano tradicional que se focava em territórios e indivíduos.

o poder de expor uma população à morte geral é o inverso do poder de garantir a outra sua permanência em vida. O princípio: poder matar para poder viver, que sustentava a tática dos combates, tornou-se princípio de estratégia entre Estados; mas a existência em questão já não é aquela — jurídica — da soberania, é outra — biológica — de uma população. Se o genocídio é, de fato, o sonho dos poderes modernos, não é por uma volta, atualmente, ao velho direito de matar; mas é porque o poder se situa e exerce ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços de população (FOUCAULT, 1999, p. 128).

Apresentando a introdução de como essa perspectiva de poder foi sendo formulada ao longo dos anos, até chegar a soberania biológica, o biopoder, Foucault argumenta que o biopoder, na sociedade atual, se manifesta na regulação dos processos biológicos, como a saúde, mortalidade, reprodução.

O biopoder é um método de causar a vida “Agora é sobre a vida e ao longo de todo o seu desenrolar que o poder estabelece seus pontos de fixação”. (FOUCAULT, 1999, p. 129), esse movimento pela vida resultou em duas técnicas de poder as disciplinas: anátomo-política do corpo humano e a controles reguladores: uma biopolítica da população. O primeiro focando no corpo como máquina, o segundo “centrou-se no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos” (FOUCAULT, 1999, p. 130).

Os detentores desse biopoder no livro e no filme é a OMS e Zobrist o que exercem sobre a população mundial, um outro trecho da obra de Foucault nos rememora sobre os meios de exercer essa biopolítica:

no terreno das práticas políticas e observações econômicas, dos problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração; explosão, portanto, de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações. (FOUCAULT, 1999, p. 130).

Em *Inferno*, o enredo gira em torno de um vírus criado pelo cientista Bertrand Zobrist, que espera resolver o problema da superpopulação mundial por meio de uma drástica redução da população por acreditar que a humanidade está caminhando para o colapso devido ao crescimento populacional descontrolado, sua medida extrema de solução seria a liberação de um vírus que causa infertilidade. Solução essa que é uma forma de biopolítica radical, na qual Zobrist assume o papel de "regulador" da vida

humana, decidindo quem deve viver e quem deve morrer para garantir a sobrevivência da espécie.

O debate, no entanto, estende-se também à biopolítica/biopoder que os governos exercem sobre os indivíduos, e às perspectivas morais que tanto o livro quanto o filme apresentam. Ao longo de toda obra em meios a corrida pela tentativa de “salvar” o mundo, é questionado essa visão do que realmente é o “salvar”, seria deixar o vírus ser solto em prol do bem maior com consequências que só seriam perceptíveis anos mais tarde (no livro) ou matando metade da população em uma pandemia sem precedentes, para uma melhor qualidade de vida de forma urgente (filme).

Esse debate na obra *Inferno* de Dan Brow é visto entre Elizabeth Sinskey (diretora da OMS) e o biomédico transumanista Bertrand Zobrist em uma longa conversa no capítulo 22 do livro, em um momento de flashback da diretora. Zobrist em sua conversa tenta convencer Elizabeth Sinskey a trabalhar com ele lutando contra a ameaça iminente da superpopulação, justificando suas preocupações Zobrist diz:

– Quantos anos a senhora tem? Outra pergunta grosseira, mas, como diretora da OMS, ela estava acostumada a usar de diplomacia em situações como essa. – Sessenta e um. – Sabia que, se viver mais 19 anos, até os 80, verá a população triplicar ao longo da sua vida? Triplicar, no tempo de uma única vida. Pense nas implicações. Como bem sabe, a Organização Mundial da Saúde voltou a elevar as previsões, calculando que haverá algo em torno de nove bilhões de pessoas na Terra antes da metade deste século. Espécies animais estão entrando em extinção num ritmo aceleradíssimo. A demanda por recursos naturais cada vez mais escassos é astronômica. É cada vez mais difícil encontrar água potável. De acordo com qualquer parâmetro biológico, nossa espécie já excedeu sua sustentabilidade numérica. E, diante desse desastre, a Organização Mundial da Saúde, a guardiã do bem-estar do planeta, investe em coisas como a cura da diabetes, campanhas de doação de sangue, luta contra o câncer. – Ele fez uma pausa e a encarou. – Então eu trouxe a senhora aqui para lhe perguntar diretamente: por que a Organização Mundial da Saúde não tem peito para enfrentar esta questão? (BROWN, 2013, p. 101, 102)

Em uma tentativa de defesa a diretora Elizabeth afirma que a OMS gastou milhões de dólares enviando médicos à África para falar sobre os métodos contraceptivos, oferecendo camisinhas a eles, Zobrist rebate afirmando a inutilidade da ação ao afirmar muitos missionários da igreja católica que pregam o “aberto a vida” desfizeram os avanços da OMS com o argumento de que se as pessoas fizessem isso, elas iriam para o inferno.

Nesse ponto mais um tipo de poder é exercido, o poder que a religião tem sobre a mente e o corpo dos seres humanos, que com seus valores individuais, induzem àqueles que neles acreditam a viverem da forma como eles pregam que é o certo, de acordo com o site do Movimento Apostólico Schoenstatt estar aberto a vida é aceitar todos os filhos que Deus quiser enviar ao casal.

Diante de tal cenário, no livro Zobrist defende o grande sacrifício que está disposto a fazer alegando que:

não tenho dúvidas de que entende que a superpopulação é uma questão de saúde pública. Mas temo que não compreenda que ela vai afetar a própria alma humana. Quando submetidos ao estresse da superpopulação, aqueles que nunca cogitaram roubar se tornarão ladrões para alimentar suas famílias. Aqueles que nunca cogitaram matar se tornarão assassinos para sustentar seus filhos. Todos os pecados mortais retratados por Dante começarão a vir à tona (BROWN, 2013, p. 104).

Todas as ações de Zobrist se justificam, para ele, a fim de evitar que o mundo se torne como o Inferno de Dante que está só esperando o momento certo para consumir tudo, mas isso leva-nos a outra questão que envolve ética e moral que envolvem a saúde, e as ideias que o biomédico tem para solucionar a superpopulação.

O mesmo ocorre com todas as outras possibilidades quase utópicas que o progresso das ciências biomédicas em parte já disponibiliza - traduzido em poderio técnico - e em parte acena como possibilidade. Entre elas, o controle de comportamento encontra-se consideravelmente mais próximo do estágio de aplicação prática do que o caso, por enquanto ainda hipotético, que acabei de discutir; e as questões éticas que ele levanta são menos profundas, mas têm uma relação direta com a concepção moral do homem. Também aqui a nova espécie de intervenção ultrapassa as antigas categorias éticas. (Hans, 2006, p. 59)

A questão de saúde pública apresentada levanta mais questões morais, quando a dignidade do ser humano, capaz de ser levado a decadência pelo instinto de sobrevivência, realçando mais um aspecto religioso, que são os pecados, bem representados por Dante em seu poema *Inferno*, e por Botticelli em seu *Mapa del inferno*. Em sequência, estabelece-se a ameaça que deu início à toda a trama do livro, e a corrida de Langdon para evitar o mal.

Bem, posso lhe garantir que salvar vidas vai se tornar cada vez mais difícil nos anos que estão por vir. A superpopulação gera mais do que descontentamento espiritual. Há um trecho de Maquiavel... – Sim, eu conheço – disse ela, interrompendo-o para citar de memória o famoso trecho: – “Quando todas as províncias do mundo estiverem abarrotadas a ponto de seus habitantes não conseguirem subsistir onde estão nem migrar para outra parte... o mundo irá purificar a si mesmo.” – Ela ergueu os olhos para o homem. – Todos nós da OMS conhecemos muito bem essa passagem. – Ótimo, então vocês sabem que Maquiavel diz em seguida que as pragas são a maneira natural de o mundo se autopurificar. – Sim. E, conforme mencionei em minha palestra, estamos mais do que cientes da correlação direta entre densidade populacional e probabilidade de epidemias em larga escala, mas desenvolvemos constantemente novos métodos de detecção e tratamento. A OMS ainda está segura de que podemos evitar futuras pandemias (BROWN, 2013, 104).

A partir desse momento, percebendo que não conseguiria apoio da OMS para elaborar seus planos de controle populacional, Bertrand Zobrist começa a exercer seu plano sozinho, durante um ano. Nesses diálogos é perceptível do biopoder, Zobrist o detém, mas não tem autorização para exercê-lo de forma legal, a OMS detém a biopolítica, mas não exerceria esse poder para tal ato valorizando assim a ética humana e os princípios sociais e médicos de preservação da vida.

Aí está o impasse ideológico, que dá início ao totalitarismo exercido por Zobrist, que no livro é explorado através das descrições de suas motivações filosóficas e científicas, mostrando como ele se vê como um "salvador" da humanidade, já no filme, munido de recursos sógnicos, vemos esse exercício de poder quando Sienna Brooks e Robert Langdon assistem a um vídeo na plataforma *Youtube* onde Zobrist aparece dando uma palestra, anunciando como será o fim da humanidade se nada for feito para evitar a superpopulação. Acerca disso Jonas Hans diz que:

a ques-tão prático-política é tanto mais importante na medida em que se trata do bem ou da necessidade longínquos. Em comparação com o bem e a necessidade próximos, é mais difícil dizer como o conhecimento eventual de algo mais afastado, partilhado por poucos, poderá influenciar a ação de muitos. Mas, exatamente em função dessa influência, da qual em última análise tudo depende, os defensores desse saber têm de protegê-lo, em primeiro lugar, da suspeita de arbítrio. (Hans, 2006, p. 69)

As ações de Zobrist tratam da questão a longo prazo, pensando em um futuro, que apesar de certo, ainda vai demorar por volta de cem anos para acontecer, Sienna

em uma conversa com Langdon sobre as ideias de Zobrist comenta muitos se revoltaram com e que o motivo foi que “o que causou tanto ressentimento foi a afirmação de que os filhos da juventude de hoje, caso ela decidisse se reproduzir, literalmente testemunhariam o fim da raça humana.” (BROWN, 2013, p. 204). Esse conhecimento de algo que ainda ia chegar, antes de influenciar a ação de toda uma sociedade, influenciou a ação de um homem que estaria disposto a sacrificar algo da humanidade para o próprio bem dela.

Os defensores desse saber no livro (OMS) realmente tentam proteger esse segredo (a comprovação científica que o mundo sucumbirá devido a superpopulação) da humanidade, ao tentar evitar a disseminação do vírus, pois “enquanto o perigo for desconhecido não se saberá o que há para se proteger, e porque devemos fazê-lo” (HANS, 2006, p. 70 – 71) enquanto Zobrist prepara todo um plano para a divulgação de seu trabalho, com o salvador da humanidade.

Outra questão ética nas obras é “será que é mesmo tão ruim assim?” Quando a revelação de que o vírus não é mortal, a visão da biopolítica se altera e passa a ser vista como algo que pode ser benigno, afinal, se vai “apenas” causar infertilidade, são perdas “nunca” serão sentidas. Nesse ponto, no entanto, voltamos ao capítulo 22 do livro, onde uma história que é omitida no filme nos é revelada.

Diagnosticada com asma severa aos 6 anos, fora tratada com uma dose cavalgar de um medicamento novo e promissor – o primeiro dos glicocorticoides, também conhecidos como hormônios esteroides –, que havia curado os sintomas como por milagre. Infelizmente, os efeitos colaterais inesperados só tinham vindo à tona anos mais tarde, quando a Dra. Sinskey passara pela puberdade... sem nunca menstruar. Ela jamais se esquecerá do terrível momento no consultório médico quando, aos 19 anos, fora informada de que os danos ao seu sistema reprodutor eram irreversíveis. Elizabeth Sinskey nunca poderia ter filhos. O tempo vai curar o vazio que você está sentindo, dissera o médico, tentando tranquilizá-la, mas sua tristeza e sua raiva só tinham aumentado. O mais cruel de tudo era que o medicamento havia lhe roubado a capacidade de gerar filhos, mas não o instinto maternal. Ela passara muitas décadas lutando contra a ânsia de realizar esse desejo impossível (Brown, 2013, p. 99).

Esse trecho em específico, omitido na obra cinematográfica, nos traz um sentimento de empatia por alguém que teve seus sonhos roubados, nesse ponto de vista, portanto, o pensamento de que a esterilidade em massa seria algo bom para o mundo em si, é desfeito com revelação da dor daquela que representa o sistema de

biopoder/biopolítica mundial, que intensifica a questão ética sobre o futuro das pessoas que serão atingidas pelo vírus

Esse é o caso da “ética do futuro” que estamos buscando: o que deve ser temido ainda não foi experimentado e talvez não possua analogias na experiência do passado e do presente. Portanto, o malum imaginado deve aqui assumir o papel do malum experimentado. (HANS, 2006, p. 72)

O *malum* (mau) no entanto, já foi experimentado, vivido, mas em uma escala bem menor que a global, Hans (2006, p. 60) diz que “ao longo do caminho da crescente capacidade de manipulação social em detrimento da autonomia individual, em algum lugar se deverá colocar a questão do valor, do valer-a-pena de todo empreendimento humano”, e essas questões que o livro e filme tentam trazer através dos diálogos, os flashbacks e questionamentos, vale a pena sacrificar a população para o bem maior no futuro?

As questões ideológicas e filosóficas e éticas que estão presentes no livro, são bem menos exploradas no filme alguns desses pontos de reflexão são simplificadas ou omitidas em favor de uma narrativa mais dinâmica e visualmente impactante, visto que se trata de algo para atrair mais a atenção do telespectador ao heroísmo, subvertendo aquilo que é mal (zobrist e o vírus) ao que é bom (a humanidade viva), implicando na mudança drástica do final, toda essa guerra intelectual e psicológica que o leitor vê entre os detentores do biopoder no livro, são reduzidas no filme e modificadas. No romance, o leitor é convidado a questionar se o vírus, apesar de seu caráter extremo, poderia ser considerado uma solução válida para um problema global, mesmo que imoral.

Já no filme o heroísmo de Robert Langdon e sua busca para salvar a humanidade ganham destaque, enquanto as reflexões sobre biopoder e ética são relegadas a segundo plano, mas não descartadas. Essa mudança no final, em que o vírus é contido e a humanidade é salva, reforça uma visão mais convencional de “bem versus mal”, distanciando-se da ambiguidade moral presente no livro.

Conclusão

A pesquisa permitiu compreender a relação entre os objetos de estudos apresentados e desenvolver uma linha de análise em que é possível compreender

como os conceitos de Narratologia contribuem para a construção de uma narrativa literária e cinematográfica, adequando as modificações necessárias para uma reflexão distintas entre as obras.

As obras *Inferno* de Dan Brown e Ron Howard oferecem uma fonte valiosa para a discussão de temas como filosofia, biopolítica, ética e questões morais e posteriormente podem ser aprofundadas em outras análises. A diferença de abordagens que ambas as narrações optaram por utilizar colaboram para destacar a importância de estudos multidisciplinares entre literaturas e intermédias, e na investigação dos desafios sociais e éticos do mundo contemporâneo.

Ao explorar as tensões entre o individual e o coletivo, a ciência e a moral, o livro e o filme *Inferno* reforçam a necessidade de diálogo, transparência e responsabilidade ao lidar com questões que afetam a humanidade como um todo. A obra de Dan Brown, seja nas páginas do livro ou nas cenas do filme, nos alerta para a complexidade de decisões que envolvem o controle sobre a vida e o futuro da sociedade. Ela nos faz questionar: quem tem o direito de decidir o rumo da existência do homem? E a que custo? Quem são os detentores da vida humana?

A história de Zobrist e seu vírus não é apenas uma ficção, mas um espelho que reflete debates reais sobre como são tratados os problemas globais, como a superpopulação, a escassez de recursos e papel governamental em todas essas questões. Por fim, as obras escolhidas para análise nos instigam a desenvolver pensamento crítico e senso de responsabilidade e empatia com as gerações futuras.

Referências

BROWN, Dan. **Inferno**. São Paulo: Arqueiro, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1 A Vontade do Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

HANS, Jonas. **O Princípio Responsabilidade**: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica. Rio de Janeiro. Contraponto. PUC-Rio, 2006.

Sacramentos: A abertura à vida é permitir que outros cheguem ao céu.

Disponível em: <<https://schoenstatt.org.br/2024/05/16/sacramentos-a-abertura-a-vida-e-permitir-que-outros-cheguem-ao-ceu/>>. Acesso em: 29 jan. 2025.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro. A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies**, v. 0, n. 51, Florianópolis, 2006.

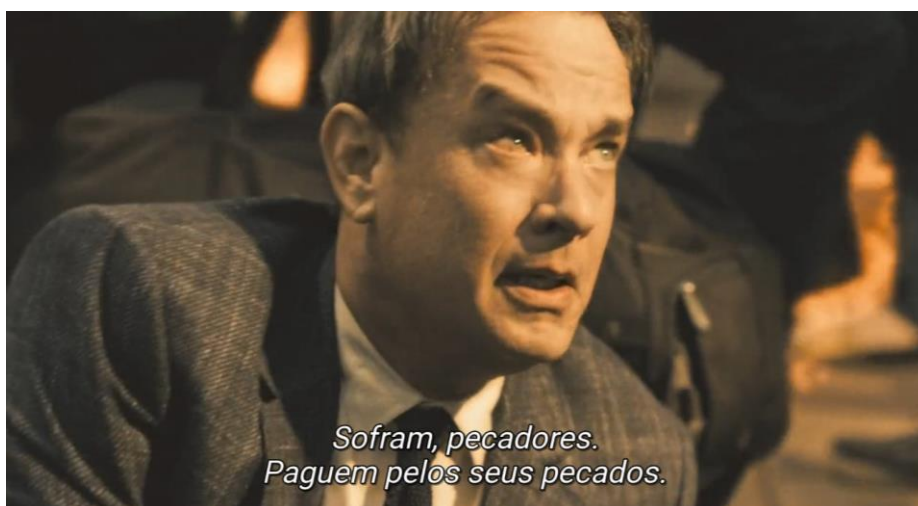
ANEXOS

Figura 2



Fonte: Inferno, 2016, Ron Howart

Figura 3



Fonte 1Fonte: Inferno, 2016, Ron Howart

Figura 4



Fonte: Inferno, 2016, Ron Howard

Figura 5



Fonte: Inferno, 2016, Ron Howard