



Materialidade, Antropoceno, escala e futuro em *A mulher das dunas*

Materiality, Anthropocene, Scale and Future in Woman in the Dunes

Eduardo Ferraz Felipe

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
ffeduerj@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5116-6156>

Resumo: O artigo tenciona analisar o romance *A mulher das dunas* e a adaptação fílmica homônima em diálogo com algumas questões disparadas pelos debates do Antropoceno, especialmente as vertentes do denominado novo materialismo. A partir de situações insólitas, o filme e o livro enfatizam a íntima relação entre tempo, materialidade e escrita. Trata-se também da inserção das discussões sobre intermedialidade junto às produções literárias e audiovisuais com o intuito de tratar do tema dos novos materialismos associados às discussões acerca de ambas as obras, como a relação entre temporalidade e narrativa. Por fim, cabe considerar que esse ensaio também tenciona apresentar discussões que propiciem ir além da matriz teórica do ambientalismo.

Palavras-chave: Kobo Abe; Teshigahara; tempo; adaptação; materialidade.

Abstract: The article intends to analyze the novel *Woman in the Dunes* and the homonymous film adaptation work on some questions raised by the so-called new materialism. From unusual situations, the film and the book emphasize the intimate relationship between time, materiality and writing. It is also about the insertion of discussions about adaptation with literary and audiovisual productions of an unusual nature in order to better understand the theme of the new materialisms together with themes of the novel, such as time and narrative. Finally, it is worth considering that this essay also intends to present discussions that allow going beyond the theoretical frame of environmentalism.

Keywords: Kobo Abe; Teshigahara; time; adaptation; materiality.

Há certo consenso de que os estudos acerca da questão ecológica, nomeados como ecocriticismo, transitaram da análise literária para outros âmbitos da cultura, como o cinema, por exemplo. Esse é o argumento de Karla Armbruster em seu livro de ensaios *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* (2001) e foi sendo retomado por diversos autores, como Paula Willoquet-Maricondi, em *Framing the World: Explorations in ecocriticism and film* (2010). Por meio dos estudos de críticos literários e teóricos do cinema, foi possível chegar a uma afirmativa interessante: devido ao amplo escopo de investigação, a ecocrítica permanece “metodológica e teoricamente eclética” e não tem um “conjunto amplamente conhecido de suposições, doutrinas ou procedimentos” (WILLOQUET-MARICONDI, 2010, p. 2). Apesar disso, há, em geral, três eixos que se articulam em obras diversas: o mundo não-humano não é apenas um fundo para a ação humana; não são considerados apenas os interesses humanos; a orientação ética inclui responsabilidade humana e a prestação de contas com a esfera não humana.

Embora as figurações do apocalipse não sejam exclusivas da nossa época, o uso disseminado do conceito de Antropoceno – o impacto da ação humana sobre a Terra comparável à força geológica –, conforme a popularização do conceito feita em ensaio seminal de Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000), parece ser um indicativo da ampliação de imagens que figuram o fim no panorama cultural. Há uma série de interpretações possíveis para o tema do Antropoceno, inclusive a divergência de nomeações, conforme considera Donna Haraway (2016) entre “Capitaloceno”, “Plantationceno”, dentre outros. Para os fins desse artigo, é cabível seguir o argumento de Chakrabarty (2018, p. 6) de que há uma plêiade de definições associadas ao Antropoceno, sendo que um dos seus temas mais instigantes é a necessidade de pensar a história da Terra e a história humana, os entrelaçamentos entre o tempo geológico e a temporalidade humana. Segundo Meillassoux (2008), em seu *Depois da finitude*, devemos tentar escapar da tradição filosófica em que o pensável apenas está associado à experiência do sujeito. Muitos dessas correntes argumentam que devemos pensar acerca das materialidades de entidades não humanas que não estão plenamente disponíveis para a consciência humana. O realismo especulativo carrega consigo apoiadores e detratores, sendo que os primeiros argumentam que, apesar daqueles detratores afirmarem não ser possível escapar do pensar humano, isso não significa que não consigamos especular acerca de formas não humanas.

Acredito que os momentos em que a humanidade mais se coloca sob ameaça, até mesmo de sua extinção, ou que a potencial destruição esteja em jogo, são aqueles nos quais os impasses do pensar humano estão sendo questionados.

Mesmo que reconheça a limitação de algumas premissas dessa perspectiva, perceber a figuração de outras formas de vida e materiais é uma das manifestações da ampla agenda de discussões associadas à percepção do colapso ambiental. Trato, então, de articular outros referenciais teóricos que possam iluminar algumas outras questões a partir das referências da crítica literária e da narratologia. A intenção é analisar um romance e sua adaptação fílmica a partir de algumas percepções do realismo especulativo. O ensaio, então, se propõe a lidar com as potencialidades do diálogo entre literatura e cinema em torno de produções literárias e audiovisuais, especialmente analisando o romance e o filme *A mulher das dunas*. Considera-se a abertura gerada pelo diálogo do cinema com outras artes para atentar aos modos como a narrativa fílmica propicia o estabelecimento de algumas questões referentes aos novos materialismos e discussões acerca da ecocrítica. Utiliza-se o romance e a crítica literária produzidas pelo próprio Abe, assim como as escolhas feitas durante a adaptação para o cinema, para propor uma aproximação com o tema do Antropoceno, especialmente a produção de imagens acerca da força geológica. Tanto o romance quanto o filme enfatizam a força desmedida da areia em relação aos humanos e o ritmo particular das dunas que submete os humanos aos seus tempos. As situações ocorrem conforme o modo como a areia se manifesta em sua imprevisibilidade, assim como os acontecimentos humanos lidam com a autonomia da areia em relação ao intelecto. Apesar de se tratar de uma paisagem em uma circunstância japonesa, trata-se mais de um dilema posto que nos instiga a pensar em termos planetários do que em escala humana. Considero que Abe compunha seus romances sem se utilizar de conhecimentos prévios da localidade específica ou, o que seria mais ajustado, sem submeter a sua imaginação aos ditames de uma existência prévia mesmo que coloque a discussão acerca do mundo natural no centro de seus relatos (ABE, 2013, p. 53). Ambas as obras destacam a ocorrência de um acontecimento inexplicável, a existência de uma casa em um buraco cercado por dunas, para destacar a materialidade da areia e o quanto ela é insubmissa aos homens. Tanto o romance de Kobo Abe, *A mulher das dunas* (1962), quanto o filme de Teshigahara (1964) enfatizam a conexão entre o ritmo da areia e o ritmo da vida humana. Ao mesmo tempo, ambos

destacam a materialidade da areia para tratar de questões fundantes do ato de escrever e de filmar, complexificando, desse modo, a relação entre humano e não-humano para além dos referenciais associados à preservação ambiental que, em geral, terminam por enfatizar a centralidade humana ante todas as outras espécies. As cenas, tanto do romance quanto de sua adaptação fílmica, enfatizam a coexistência entre todas as coisas do mundo e as localidades nas quais os homens estão submetidos a algo maior, algo que a sua racionalidade técnica não é capaz de compreender.

Pretendo, nesse ensaio, analisar esse romance que figura a insubmissão da natureza aos empreendimentos humanos em situações que desafiam a capacidade preditiva das ações, e, ao mesmo tempo, ressaltar que também estão sendo debatidas as circunstâncias da adaptação fílmica: suas escolhas narrativas, opções de imagens e produção. O ensaio se alinha às propostas de Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*, em que a autora toma como ponto de partida a crítica da fidelidade ou da relação entre original e cópia acerca de qualquer possibilidade de adaptação da literatura ao cinema. Adaptação aqui entendida enquanto uma forma de “repetição sem replicação”, na qual a mudança é inevitável (HUTCHEON, 2013, p. XVI, tradução nossa)¹. Considero que a escolha desse romance e de sua adaptação fílmica auxilia em um intento da literatura que é perceber as singulares propriedades dos materiais que nos cercam no mundo. O que está em jogo aqui é o desafio a algumas das suposições que sustentam o mundo moderno, incluindo seu sentido normativo do humano e suas crenças sobre a agência humana, a partir de enredos que destacam novos modos de interagir com a materialidade e o inanimado (COOLE; FROST, 2010, p. 15). Acredito que essa perspectiva dos materialismos esteja associada ao realismo especulativo, mas se insere no “ecocriticismo intermedial” (BRUHN, 2021, p. 119, tradução nossa)², já que essas indagações partiram das discussões motivadas pelo Antropoceno. As obras investem em enredos nos quais o modo como nos relacionamos com o mundo material não se trata apenas de referenciais abstratos acerca da natureza dos seres, mas também de hábitos que moldam as relações humanas.

¹ “Because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting.”

² “I call this position ‘intermedial ecocriticism’, and the most general idea of intermedial ecocriticism is the conviction that the ecological crisis is not a problem or a condition restricted to investigations in the natural sciences, or that possible solutions to the crisis can be reduced to technological solutions.”

Materialidade e o fluxo em tempos de fim do mundo

Argumento que *A mulher das dunas* propicia uma leitura que enfatiza a materialidade da areia, nos termos da ontologia orientada ao objeto, associada à perspectiva histórico-literária do romance. O empreendimento é uma ficção que articula a temporalidade do relacionamento entre o humano e o não-humano associado à insubmissão do ritmo da Terra e seus impasses enquanto disposição narrativa. A humanização do material, no caso a areia, que deixa de ser apenas parte do ambiente e passa a ter a capacidade de ação sobre a rotina diária dos personagens, e também as indagações acerca do “evento inesperado” na narrativa, a entrada do homem em uma casa no buraco, ganham novos interesses nessa época marcada pelas discussões do Antropoceno. Os três aspectos enfatizam a temporalidade geológica, em contraste com o tempo histórico, que incitam uma reflexão acerca das possibilidades da escrita e das imagens.

A mulher das dunas narra a história de um colecionador de insetos, movido pela curiosidade e pelo espírito científico, que chega até um pequeno vilarejo cercado por dunas. Ele perde o transporte de volta para casa e lhe sugerem pernoitar na casa de uma misteriosa mulher no fundo de uma duna, onde termina ficando aprisionado. Após repetidas tentativas de escapar dessa situação, todas fracassadas, ele se encontra imaginando modos de escapar desse “evento”. Em *A mulher das dunas*, o personagem principal está em um lento processo de descoberta gradual das propriedades materiais da areia que cada vez mais o encanta conforme o enredo avança ao longo do seu desenvolvimento. Comenta o narrador:

Essa imagem da areia em fluxo causou no homem um choque e uma empolgação indescritíveis. A infertilidade da areia não era somente culpa da falta de umidade, como se costuma imaginar, mas parecia residir em sua relutância absoluta em aceitar toda e qualquer forma de vida em virtude de seu fluxo perpétuo. Que grande diferença se comparada à melancólica realidade dos humanos que, durante uma vida inteira, impõem a si mesmo e aos outros uma mesmice nas relações. (ABE, 2021, p. 26)

A comparação entre a areia e os humanos é o primeiro efeito do lento descobrir feito por Niki das propriedades da areia associada à observação dos insetos: “Assim sendo, seu interesse pela areia, a qual era condição de existência da cicindela, não podia deixar de aumentar” (ABE, 2021, p. 21).

O aumentar gradual desdobra-se para a lenta descoberta da singularidade desse material, ao citar estudos científicos: “Areia: Conjunto de partículas de rocha. Às vezes inclui magnetita, cassiterita, ou, raramente, pepitas de ouro. Possui diâmetro de 0,0625 a 2 milímetros.” (ABE, 2021, p. 21). Gradualmente migra da definição da areia “como um ponto intermediário entre os seixos e a argila” (ABE, 2021, p. 22) para a percepção da relação entre intemperismo e o fluxo da areia. Todas se relacionam à sua associação entre o movimento da areia e o campo da mecânica dos fluidos em sua lenta exposição das condições do material que será central para a elaboração do enredo: “A areia nunca descansa. Em silêncio, porém constantemente, ela vai violando a superfície terrestre e aniquilando tudo...” (ABE, 2021, p. 23).

Assim se desenrola o enredo até que, por meio de uma cisão da narrativa, dada por uma ocorrência abrupta, os eventos sofrem um novo encadeamento dos fatos. Trata-se do momento em que Niki será preso em uma cabana no fundo de uma duna, sem maiores detalhamentos acerca do motivo da ocorrência, e sem compreender exatamente como, em termos físicos e mecânicos, pode existir a situação. Até essa cena central para o romance, o comportamento singular da areia precisa ser descrito para que os personagens necessitem lidar com ele e, de algum modo, se espantarem com a posterior subversão de algumas de suas propriedades físico-químicas. Argumento que essa descrição também serve a um intento: fazer com que a areia e seu singular relacionamento com o fluxo das coisas e da vida sirva também de estrutura para a elaboração do romance. A fluidez temporal, exposta em um relato que não segue uma descrição cronologicamente rígida, é uma das expressões dessa mistura de tempos que se expressa nos múltiplos tempos do romance.

Reafirmo, então, que não se trata de uma narrativa memorialística ou que o relato seja estruturado nos termos de uma analepse. Pelo contrário, o relato se inicia nos termos de uma antecipação:

Foi em certo dia de agosto – um homem desapareceu. Ele havia tirado folga do trabalho para ir até uma praia que ficava a meio dia de viagem de trem e, desde então, não deu mais sinal de vida. O pedido de busca junto à polícia, os anúncios nos jornais, tudo acabou sendo em vão. (ABE, 2021, p. 13)

O relato começa com um adiantamento narrativo: a notícia que servirá para o fim de toda a trama. Há a recusa, logo nas primeiras páginas do romance, de que se conte a história por meio de uma narrativa que tenha a estrutura de uma lembrança. O adiantamento narrativo ocorre para que os tempos se misturem e sejam negadas convenções como, por exemplo, a jornada do herói. O efeito sobre a narrativa ocorre por meio da mistura de tempos e se estrutura a partir de uma antecipação, a partir da qual os eventos ocorrem por meio de uma causalidade explicativa até o momento em que um acontecimento inesperado muda os rumos da trama. No caso do filme de Teshigahara (1964), ele não se estrutura a partir de uma antecipação constitutiva do relato, assim como não se apresenta enquanto uma lembrança, já que é narrado como se fosse um relato em que o mais importante é a manutenção do suspense. O romance se assemelha a *O processo* de Kafka, mas destoa de sua consequente execução por buscar uma explicação dos motivos para que se chegue até aquele instante na narrativa. A presentificação da leitura ocorre apenas após o primeiro capítulo, já que nesse parece permanecer à deriva com explicações que apenas poderão ser compreendidas após o desenrolar da trama. Aquilo que ocorreu enquanto passado, o desaparecimento, servirá como futuro da trama e será presentificado do capítulo dois em diante.

Enquanto romance, *A mulher das dunas* desenrola-se como uma história ficcional em que há a descrição material das propriedades de elementos e insetos, especialmente a areia. Já o filme propõe uma quase alucinatória experiência visual, na qual o jogo de escalas é utilizado para que se amplie a expressão da desorientação espacial e temporal do protagonista em uma localidade esquecida pelo mundo. O imbricamento entre o ficcional e a descrição das propriedades materiais dos objetos propicia revisitar questões caras ao desenvolvimento do romance e à teoria fílmica enquanto permite comentar questões referentes ao domínio conceitual dos novos materialismos/ realismos. Caso enfatize a fascinação do romance em descrever as propriedades da areia ou o fascínio do filme em gravar a areia por meio de um jogo de escalas, destaco que *A mulher das dunas* articula metáfora e metonímia para a elaboração do fantástico e nos reenvia ao mundo em nosso frágil presente. Apenas em momentos específicos há a ruptura com a verossimilhança, já que, de modo geral, respeita-se o grande escopo do realismo no filme ou, pelo menos, aquilo que Bazin (2004, p. 13) considera como a natureza indexadora do aparato cinematográfico em um

jogo em que se visa transmitir autenticidade. O filme e o romance negam imagens que nos levariam ao onírico, pelo menos enquanto expressão dos personagens, mesmo que possam ser feitas analogias com os sonhos.

O arquivo e o futuro

Em um dado momento do romance *A mulher das dunas*, encontramos Niki Junpei imaginando a si mesmo em um momento futuro quando, tendo escapado da armadilha no buraco de areia em que se meteu, retorna a sua antiga vida. Ele encontra um amigo para discutir o registro escrito da experiência de clausura que acabou de viver: “Bem Niki, estou encantado”, o amigo afirma, “Enfim você decidiu escrever algo. Tudo isso se resume à experiência. Uma minhoca qualquer não atingirá a plenitude de crescimento se sua pele não for estimulada, dizem.” (ABE, 2021, 123). Niki rebate o comentário: “Não faz sentido, por mais intensa que seja a experiência, abrange apenas a superfície do evento. Os protagonistas desta tragédia são os moradores de lá, e se você não der alguma dica da solução através da sua escrita sobre eles, então essa experiência rara será perdida.” (ABE, 2021, 123). A conversa deriva para assuntos gerais, até que diretamente retorna ao tema da escrita. Niki comenta: “Não importa o quanto tente me tornar escritor, não estou apto a ser escritor.” O amigo replica por fim: “Essa humildade inapropriada novamente. Não é necessário você achar os escritores especiais. Se você escreve você é um escritor, não é?” (ABE, 2021, 123).

Cabe nos perguntar qual o sentido de Kobo Abe colocar um diálogo acerca do ofício do escritor em seu livro. O trecho tanto destaca a distância entre campo e cidade, um tema de seus romances, quanto serve para enfatizar algumas das perspectivas acerca do ato de escrever de Kobo Abe. Ao mesmo tempo, enfatizo que a inclusão desse diálogo implica tornar claro ao leitor o lugar do artifício na narrativa. O reconhecimento do artifício do texto propicia o entendimento da presença da escrita em *A mulher das dunas* como a possibilidade de que o leitor identificado emocionalmente com o romance de Abe seja capaz de objetificar a si mesmo e ganhar distância crítica a partir da gama de opções retóricas utilizadas para controlar as condições de recepção do romance.

Além disso, pode-se supor que aquilo que chama a atenção no diálogo de Niki com o amigo é sua estranha temporalidade. Esse “evento”, essa experiência, não pode ser perdida, pois ela se projeta em um futuro: “Quando

eu voltar para casa em segurança”, ele se assegura, “certamente valerá a pena gravar esta experiência.” (ABE, 2021, p. 54). Em outras palavras, de seu ponto de vista atual, Niki visualiza um momento futuro em que ele retornará na memória a esses eventos passados e documentará o que aconteceu. Esse é o modo como Niki lida com o evento inesperado. Concebe, então, que sua escrita no futuro envolverá um retorno ao passado; os registros que ele cria no período em que está na cabana devem ser tomados como o nascimento da mistura temporal na narrativa. O retorno ocorre pela memória, o que faz com que a experiência na cabana enterrada na duna necessite de um registro que se projete no futuro. Sem essa tomada de registro, a elaboração de um arquivo, o período que passa nessa experiência seria simplesmente ficcional, o que não me parece ser o intento do personagem. Pelo contrário, o momento futuro enquanto o tempo da escrita para a experiência no passado, envolve uma destinação particular, o momento, ou o conjunto de momentos, nos quais se dá o registro da experiência, nos limites de possibilidade de Niki, deixando para trás um arquivo a ser acessado no futuro.

A leitura que estou tentando sustentar é de que o impulso preservacionista de arquivar seus dias vivenciando aquele evento para o futuro é sintomático de uma sensação marcante de disjunção temporal entre o acelerado tempo humano e o tempo profundo da Terra. Sugiro que Niki compôs um arquivo onde se propôs registrar seus dias na cabana como se fosse a metonímia dos dias humanos no contexto de um mundo em desaparecimento e volátil, e pode em um porvir fornecer uma percepção histórica mais matizada de suas respostas a um contexto de indeterminação temporal e precariedade material típicos do Antropoceno. Quando Niki levanta dúvidas acerca da sua capacidade de se tornar escritor, afirmando diversas vezes que “enfim, por mais que eu tente escrever, um sujeito como eu não está talhado para ser escritor.” (ABE, 2021, p. 133), as afirmativas ocorrem por meio de uma ênfase em uma relação entre passividade e atividade. A mesma relação entre passividade e atividade, conforme argumentamos, que se percebe no movimento das dunas e, até mesmo, quando argumenta acerca das singularidades materiais da areia, uma espécie de força poderosa que é capaz de impactar a escrita humana.

A relação entre a materialidade da areia e a escrita não pode ser entendida fora de dois outros temas articulados: o tempo e a narrativa. Há o reconhecimento da diferença temporal por parte do narrador e do personagem que, durante o evento, escreve gerando documentos de sua vivência que, em

outro tempo, serão reconhecidos como vestígios da experiência. Não se trata de uma relação com a memória pautada em uma analepse, pelo contrário, ele escreve projetando-se para o futuro que parece uma recordação que será lembrada em um tempo porvir após o ato ter ocorrido. O plano futuro de escrever (e produzir o romance) acerca do que vivenciou na cabana de areia somente pode ocorrer por meio de sua capacidade de produzir um arquivo (e por que não dizer que os insetos também farão parte desse arquivo?) no presente em que está aprisionado naquela armadilha. Então, a narrativa do romance funciona lidando com a antecipação, já que o romance não é uma recordação, e lida com a estrutura temporal de nossa época pautada em antecipar eventos, típico da visualidade no Antropoceno. O entrelaçamento dos tempos reafirma que a retomada no presente dos documentos no passado apresenta-se como inseparável do que será a escrita em outro tempo porvir.

Narrar o evento que passou na casa enterrada nas dunas envolve entrar em contato novamente com os resíduos daquela experiência. A potencialidade da sua escrita irá depender das habilidades do indivíduo em entrar em contato com os vestígios daquele passado que já se dobrou na forma de marca residual, essa marca existindo em estado de suspensão temporal aguardando a sua confirmação na potencialidade de produzir um relato em um tempo porvir. Niki se projeta em um tempo futuro em que relembra a si mesmo escapando da casa nas dunas e entrando em contato novamente com os vestígios produzidos no momento em que esteve aprisionado. Apesar da linguagem pouco rigorosa empregada pelo crítico, que confunde memória com documento e vestígio, de algum modo há a concordância nessa possível leitura. Para que a escrita tenha um resultado satisfatório, precisa que esses vestígios estejam disponíveis para uma possível leitura futura na qual serão reconhecidos tanto pelo que são no ato da composição da narrativa quanto pelo que terão sido no instante em que se tornaram disponíveis a serem retrabalhados.

O arquivo, a partir de Derrida (2001), é um modo de antecipação, que estrutura o presente, já que o arquivo enquanto produção escrita e guarda não é o lugar para a estocagem para a conservação de um conteúdo do passado, mas de que a estrutura do arquivamento também determina a existência da estrutura do conteúdo arquivável em sua relação com o futuro: “O arquivamento produz tanto quanto registra o evento.” (DERRIDA, 2001, p. 43). Não é à toa que Derrida, e seus leitores, associam o arquivamento com a experiência midiática, especialmente quando enfatizam que um evento é

gravado não porque ele acontece, mas ele acontece porque é gravado. Para os interesses da leitura dessa passagem do livro de Kobo Abe, o ato de escrever do personagem não se trata de um registro passivo, mas um produtor ativo do presente: registros arquivados por ele funcionam no presente enquanto antecipação à recordação daquela experiência nas dunas. Argumento então que a materialidade do relato de *A mulher das dunas*, especialmente tendo na areia a metáfora central para o relato, cria uma relação íntima com a própria estrutura da narrativa, pela qual o personagem principal possui distinta consciência, já que registra sua experiência em um presente como se pertencesse ao tempo pretérito que se projeta em um futuro em que haverá um presente que gerará memórias capazes de serem narradas. Toda a mistura temporal do romance ocorre porque o arquivamento dos registros gera uma abertura para o futuro que produzirá o presente como memória. Esse gesto é uma cena de diálogo da dupla de personagens principais, em tempos de confinamento, e será retomada ao longo do romance como a expressão dessa narrativa.

É essa percepção do fim, do mundo e da narrativa, que motiva esse ato de registro compulsivo de uma experiência como aquela que o personagem principal vivencia. O futuro para ele não está lá, esperando, como se fosse uma cena porvir em um rolo de um filme sendo projetado no cinema, mas aberto aos nossos esforços, e, no caso do romance, tem sua expressão narrativa no momento em que o personagem principal organiza seus registros e os arquiva para serem retomados, enquanto recordações, no futuro. Para o personagem principal, em sua fabricação, o futuro é essencialmente potencial, já que ele não é um território seguro capaz de ser alcançado. Ele se mobiliza, especialmente no período em que está em confinamento, a partir de uma abertura ao porvir, uma espécie de “me tornarei” que nomeia sua identidade futura como um acontecer. O ato de arquivar faz com que a sua identidade jamais coincida consigo mesma no instante presente, o que o leva a fazer com que a narrativa de si mesmo, e a narrativa do livro, tenham que aguardar momentos de identificação retroativa. Os distúrbios, e as diferenças inerentes ao instante do narrar, ocorrem por meio de uma disjunção temporal ocorrida entre o momento do registro e o posterior trabalho com o que foi arquivado.

Acredito que a relação com a escrita e o tempo, e o debate acerca de como burilar a narrativa, considerando a metáfora da areia, servem a um propósito maior: expressar o entrelace entre liberdade e futuro no romance. A discussão acerca do colapso ambiental, e a suposta existência de um

evento final e apocalíptico, necessita colocar o “inesperado” como parte da discussão teórica que ela abarca. Poderíamos dizer que a questão da liberdade está dispersa ao longo de todo o livro naquele que se mantém em busca permanente por escapar do confinamento e que, quando consegue a resolução do arco do personagem, termina por recusá-la, como o enigmático final sugere. Já o título, conforme ao longo do livro vai sendo apresentado, é referencial para uma mulher que mantém uma relação dúbia com o cativo: entende os impactos negativos que a situação traz para ela, mas não consegue romper com a terra onde estão enterrados seu marido e filho.

Até que se chegue ao momento derradeiro, o romance faz com que a areia seja a metáfora da transitoriedade de todas as coisas e da impossibilidade de definir exatamente a imagem percebida. Homem e mulher, em interação naquela casa, estão à mercê do movimento e nele se integram, como em belo trecho:

Ao lado da areia, tudo aquilo que possui forma é vão. A única coisa certa é seu fluxo, refutador de todas as formas. Mesmo assim, além das finas tábuas da parede, o movimento da mulher que continuava a cavar areia não cessava. O que ela achava que poderia realizar com aqueles seus braços magros? Era como se ela estivesse tentando afastar um corpo de água para os lados a fim de montar uma casa sobre o mar. (ABE, 2021, p. 32)

O narrador conta a história da interação entre ambos sendo que seus diálogos enfatizam a incompreensão da situação vivida, por ele, e certa anestesia ante a força dos hábitos, por parte dela. Enquanto ele é aquele que não compreende, pede explicações e termina se submetendo ao ritmo dos dias, como o personagem Joseph K. de *O processo*, ela é aquela que já se submeteu tanto ao ponto de não tentar romper com os padrões dos hábitos vividos. Niki é aquele que não compreende e tenta transformar o que vive em tentativas pouco refletidas e infrutíferas; a mulher, aquela que se resignou à situação. Ambos aprisionados. Ambos tendo de lidar com uma situação insólita em um romance que despe a narrativa da referencialidade histórica com pouquíssimas menções de que tudo aquilo acontece após a Segunda Guerra Mundial: “Há mais de dez anos, na época da destruição, qualquer pessoa daria tudo para não precisar mais caminhar.” (ABE, 2021, p. 107).

Do livro à tela: a escala e a adaptação

O romance é elaborado a partir da existência de um acontecimento que sobrevive tanto à conclusão do sintagma narrativo quanto às dúvidas do leitor e que estrutura o conflito narrativo a partir da oposição binária entre os aspectos verossímeis da realidade – como a chegada do personagem à aldeia e sua relação com os outros moradores – e a aparição de um fenômeno que desafia as leis naturais, como essa casa que se encontra em um buraco cercada de dunas, e que ameaça nossas certezas epistemológicas. A oposição se estabelece enquanto o princípio da narrativa, sem que exista qualquer possível resolução lógica (SAVOYE, 1995). O fantástico é a narração do inexplicável não somente pelo singular comportamento da areia – seu trânsito incontrolável e umidade excessiva – mas também pelo comportamento e hábito das personagens, especialmente da mulher que vive na casa afundada na duna.

Já no filme homônimo de Teshigahara (1964), esses elementos são mantidos, mas com outras ênfases. O enredo é quase o mesmo: Eiji Okada interpreta um entomologista amador que deixou Tóquio para estudar uma espécie não classificada de besouro encontrada em um vasto deserto. Quando perde o ônibus de volta para a cidade, ele é persuadido a pernoitar com uma jovem viúva (Kyoko Kishida) em sua cabana no fundo de uma duna. Ele aceita, desce até a cabana e se inicia uma situação na qual o personagem parece ser o único que não sabe exatamente o que está ocorrendo. Quando descobre, entende que está em meio ao sem sentido das ações humanas, em que sua tarefa diária é a perpetuação desse conjunto de atos, sem que eles o levem a fugir do buraco e retornar para casa. O resultado é uma convivência enervante e erótica entre eles, que por diversas vezes consumam o ato sexual, bem como uma figuração da vida cotidiana como uma tarefa de Sísifo naquilo em que ela tem de sem sentido e do anseio por se libertar das circunstâncias.

Teshigahara, em geral, é aproximado de Nagisa Oshima e Shorei Imamura como aqueles que propuseram experimentações no campo visual e na narrativa fílmica, especialmente com a abordagem de temas sociais incômodos como a figuração de protagonistas desvalorizados pela sociedade e a ênfase no sexo. Teshigahara foi um leitor assíduo de romances e a prática da adaptação é central para a composição do seu estilo enquanto diretor de cinema. A parceria Abe-Teshigahara deu origem a quatro filmes: *Otooshiana* (1962), *A mulher das dunas* (1964), *A face do outro* (1966) e *Moetsukita*

Chizu (1968). As tramas enfatizam a falta de sentido da condição humana na contemporaneidade e certa busca, desmedida devido à incompreensão dos protagonistas, por um modo de superar o impasse.

A adaptação do romance *A mulher das dunas* começa com uma cena de enormes estranhos cristais misteriosos que parecem estar em estado imóvel. Em uma aproximação da câmera os grãos estão unidos em proporções grandes uns em relação aos outros, visto à distância, os grãos formam uma massa em que estão unidos. Essas imagens de abertura servem de preâmbulo para a figuração da condição humana de Abe-Teshigahara no filme: na superfície, trata-se de uma percepção genérica e ampla na qual o homem está aprisionado, mas um olhar microscópico revela uma infinidade de associações que sugerem a complexidade humana expressas por um estado interior inquieto. Estamos diante de uma adaptação fílmica que responde artisticamente à altura do romance e, por visualizações distintas, expressa atenção aos temas profundos levantados pelas páginas do livro. Há sinergia entre literatura e expressão visual, e diria também o som, já que a cena de abertura é uma das muitas instâncias memoráveis, em meio aos esforços colaborativos de Abe-Teshigahara, em que a prosa do romancista se funde graciosamente com as tentativas cinematográficas do diretor.

Figura 1 e 2 – A escala nas cenas de abertura do filme *A mulher das dunas*



Fonte: Woman... (1964)

Essa cena dá ênfase aos variados tamanhos dos grãos de areia e na íntima relação entre personagem e ambiente, especificamente o entomologista que procura uma nova espécie de inseto e as dunas ao redor, não existe no livro. O romance se inicia com o adiantamento narrativo que

serve de solução para o enredo, “Um homem desapareceu.” (ABE, 2021, p. 13), sendo ela descritiva das buscas do personagem principal, assim como da particularidade dos atributos da areia. Já no filme, a areia ganha destaque a partir da sobreposição de imagens e projeções do rosto humano no cenário amplo do deserto com as dunas. A primeira cena já dá conta de um procedimento que também será repetido ao longo de todo o filme: o jogo de escalas. A variação entre o micro e o macro é o elemento central do filme que joga com a variação para proporcionar uma percepção mais ampla do lugar do homem na natureza e no cosmos. Por meio da discussão acerca da escala, é possível discutir política da imagem. A escala é um sistema espacializado de relações que torna o lugar inteligível porque faz a distância e a proximidade significativas em um jogo de perto e longe. Essas posições tomam como certa a escala que alinha a distância com a reflexão crítica, e esquecem a conversão escalar que ocorre para aproximar ou juntar. Seja supondo um modelo baseado na semelhança ou um modelo baseado no mimetismo, todos se situam na tela projetando o corpo e jogando com a conversão da escala entre o corpo e a areia ou a pequenez humana e a altura das dunas. Essa conversão escalar, essa figuração do corpo ao longo de coordenadas espaciais e temporais pertencentes a outro lugar, é precisamente a forma de areia. Diferentemente do livro, em que a areia praticamente assume uma ação geológica, com frases específicas para definir seu impacto na vida dos homens, na apresentação fílmica há um tom elusivo no qual o que mais importa é não ver o homem na tela, mas sim situá-lo por um processo de conversão escalar em uma espacialidade planetária em tempos de Antropoceno. A diferença de tamanho entre o homem e os insetos é outra estratégia para que o corpo humano seja dimensionado entre o tamanho diminuto do inseto e as grandes dimensões das dunas.

Figura 3 – Niki anda sem paradeiro pelas dunas do povoado



Fonte: Woman... (1964)

As cenas de abertura de *A mulher das dunas* estabelecem a estrutura escalar da areia e seu movimento, que o filme explorará ao longo da sua duração. O filme começa com imagens do homem andando solitário em meio a dunas e utiliza a câmera em relações variáveis de aproximação e distância com o movimento areal, sendo parte dessa movimentação indo de um lado a outro, sugerindo o mesmo movimento de Niki Junpei que anda sem trajetória fixa em busca de insetos. A série de *close-ups* delimita o espaço na tela, enquanto o som reverberante produz um espaço fora da tela maior, no qual, pode-se dizer, desenvolve-se uma poética associada ao planetário por meio do uso das escalas. Estamos presos entre o que podemos ver e o que podemos apenas imaginar que virá. O vento ataca a superfície das dunas como se estivéssemos presenciando o movimento das águas de um lago. A beleza e a precisão dessa ondulação sobre as dunas alcançam um nível particular que, devido a fotografia de Hiroshi Segawa, ancora a história nessa realidade física tangível, que não foi bem explorada nem mesmo em filmes como *Lawrence da Arábia* (1962). Diferente deste último, que utiliza fotografia colorida, filmar em preto e branco permitiu escolhas elegantes do diretor, fundamentais para realizar a façanha de contar uma parábola e reafirmar a simbiose entre o humano e o não-humano. O som de Toru Takemitsu não reforça a ação nem mesmo serve para ajudar a criar uma ambientação dramática, mas a tensiona por meio de notas altas, vigorosas, metálicas, como o vento.

Em *A mulher das dunas* de Teshigahara, há o ímpeto de utilizar a câmera por meio do investimento em amplas e vazias paisagens que depois migram, após uma ocorrência inesperada, para o espaço fechado e claustrofóbico da casa. Se começamos com uma câmera que filma um mundo sem praticamente nenhum humano, depois temos uma câmera em que os dois estão sempre em relação em um espaço restrito, indicando o relacionamento entre os espaços diferenciados. Há a composição de uma situação de submissão após um evento inesperado: um homem errante é preso por uma mulher, que oferece seu corpo ao preço da prestação de serviços ao longo da vida. Há uma forte corrente erótica, começando com a mulher exibindo sua forma adormecida e continuando através da hostilidade, luta e escravidão no terreno partilhado por ambos. A narrativa fílmica enfatiza uma alta dose de erotismo por meio de adequadas escolhas da câmera, montagens que associam as curvas do corpo feminino às ondulações das dunas e precisas escolhas das frases do livro de Kobo Abe. Não é tanto que a mulher seja sedutora como sentimos, ao olhar para ela ou imaginarmos como seria tocar sua pele. O erotismo do filme é parte da sua construção como um todo: naquele buraco cercado por dunas, a vida se reduz a trabalho, sono, comida e sexo, e quando a mulher deseja um rádio, “para que possamos acompanhar as notícias” (WOMAN..., 1964, 88 min 27 s), ela apenas sublinha o quão sem sentido é a vida que levam.

Enquanto o livro expressa questões laterais para um filme, como o ato de escrever, e em dada medida pode ser considerado um romance autoconsciente, especialmente pela clareza por meio da qual joga com as categorias temporais, o filme aposta na visualidade como opção para evitar a autoconsciência reflexiva do romance, uma estratégia comum em adaptação (STAM, 2008, p. 47). Especialmente, não há uma cena que enfatize essa autoconsciência, como a composição de um arquivo, que sugere um momento futuro de retrospectão. O filme *A mulher das dunas* usa recursos visuais para criar uma experiência de textura tangível – de areia, de pele, de água penetrando na areia e mudando sua natureza. O roteiro é de Eiko Yoshida e Kobo Abe, que segue o ritmo lento de seu próprio romance e gradualmente vai construindo situações nas quais o homem vai encontrando seu alheamento do mundo – não se apressando em anunciar o dilema do homem, mas revelando-o em pequenas dicas, estabelecendo o ritmo diário de vida nas dunas. Assim como no romance, nunca fica

claro se a mulher voluntariamente desceu ao poço ou foi colocada lá pela aldeia; certamente ela aceitou seu destino, e não escaparia dele se pudesse. Ela necessita participar da captura do homem e seguir o sem sentido de aprisioná-lo naquela situação, já que sua comida e água dependem de seu trabalho: “Não, não compreendo nada. Como quer que eu compreenda? Se não me diz nada, como vou compreender? — É que a vida aqui é muito dura para uma mulher” (WOMAN..., 1964, 32 min). Seu marido e filho foram enterrados em uma tempestade de areia. Ela diz ao homem: “os ossos estão enterrados aqui” (WOMAN..., 1964, 40 min). Ambos cativos: ela aceita o destino; ele, tenta escapar sem sucesso.

O homem tenta tudo o que pode para sair do poço, salta para cima das dunas, elabora estratégias para enganar os aldeões, escala a duna por meio de um artifício e termina caindo em areia movediça (que parece ser uma metáfora dentro de uma metáfora maior da areia para indicar a situação vivida pelo entomologista). Como naturalista, ele se interessa por sua situação, pelos pássaros e insetos que o visitam. Ele inventa uma armadilha para pegar um corvo, e não pega nenhum, mas descobre, por acidente, como extrair água da areia e esta descoberta pode ser a única tangível, útil, incontestável realização de sua vida. O resto, nos diz a voz narrativa, que pode ser a voz do personagem, são contratos, licenças, escrituras, cartões — “papelada para tranquilizar e dar segurança” (WOMAN..., 1964, 43 min).

Livro e tela: tarefa comum, resultado partilhado

A mulher das dunas é uma parábola que manteve a sua força ao longo dos tempos como um bom exemplo de narrativa fílmica que investiu na unidade entre estética, tema e narrativa. Ao mesmo tempo, a narrativa fílmica também executou bem a tarefa de lançar luz ao livro. Mesmo que a materialidade da areia esteja mais presente no livro do que no filme, cabe salientar que este faz escolhas visuais adequadas ao nosso tempo planetário, como o jogo de escalas. Além disso, a carga de erotismo do filme enfatiza a armadilha das dunas e o sem sentido das ações humanas, por vezes, semelhantes aos animais. Enquanto uma parábola centrada na materialidade da areia, que critica a separação entre homem e natureza realizada pela racionalidade moderna, difere do modo como a catástrofe climática é narrada em romances contemporâneos e visualizadas no cinema atual. O comportamento insubmisso da areia às ações dos personagens, a

situação insólita em que se encontram e as tensões nas relações humanas causadas por sua inferioridade ante à força geológica criam um cenário particular para uma situação em que as personagens estão envoltas em um sem sentido de atos que se perpetuam por hábitos que se tornam tão recorrentes quanto o ritmo da Natureza.

O romance e o filme *A mulher das dunas* suplantam os referenciais de obras associadas ao ambientalismo, especialmente fílmicas, na quais há uma predileção pela figuração de ações humanas voltadas à sustentabilidade do meio-ambiente que terminam por reforçar a hierarquização entre os humanos e as outras espécies do planeta (WILLOQUET-MARICONDI, 2010, p. 50). O ambientalismo se associa ao antropocentrismo em que a pessoa humana é o centro dos interesses da norma constitucional, como no direito ambiental, e a preservação do meio ambiente deve servir para que a espécie possa alcançar seus objetivos materiais. Filmes e romances que adotam uma perspectiva ambientalista investem no excesso visual da figuração do corpo humano e suas ações como responsáveis pela manutenção do ambiente ao redor. O filme de caráter biográfico *Erin Brockovich* (2000) de Steven Soderbergh, por exemplo, embora ligue humanos e danos ambientais, executa essa premissa centrando a nossa atenção e investimento no corpo bonito e saudável de Brockovich, e não nos “corpos tóxicos” dos membros da comunidade afetados. Ao mesmo tempo, o roteiro, que enfatiza a biografia da personagem e o desenrolar de suas ações, reitera a centralidade humana para tentar salvar ambientes degradados pelas ações equivocadas de outros humanos. O mesmo pode ser considerado de blockbusters escapistas de Hollywood como *O dia depois de amanhã* (2004) de Roland Emmerich, como a expressão de cenários arruinados em futuro degradado repleto de frases fruto de manuais ecológicos. Percebe-se o antropocentrismo de ambos nos quais a degradação ambiental é utilizada para novamente destacar a centralidade humana e sua capacidade de resolver ações equivocadas. Não há nem mesmo uma escolha de elaboração de enredo e montagem de câmera e filme conhecida para descentralizar o antropocentrismo desses filmes: considerar que humanos e não-humanos partilham de interesses comuns e que estão interconectados. Embora exista uma mensagem “pró-ambiente”, “pró-sustentabilidade”, esses filmes terminam por reafirmar, ao invés de desafiar, o fundamento antropocêntrico que está na matriz do desenvolvimento do Ocidente.

A proliferação de filmes de desastres em massa reafirma uma sensibilidade cultural pautada na noção da ameaça permanente da extinção da espécie como uma nova época de temporalidade no cinema e retoma algumas características de ficções distópicas no romance, apesar dos pedidos de Ghosh (2016) de evitar usos utilitários das questões ambientais como, por exemplo, a natureza como pano de fundo para o desenrolar de ações do romance. No caso do cinema, para além de filmes como *O dia depois de amanhã*, que chegam ao limite do *kitsch*, há outros que se utilizam de recursos já costumeiramente utilizados da ficção científica para lidar, agora, com debates que se referem aos limites da tecnologia, mutações e impasses da ciência ante a degradação ambiental. Podemos lembrar que há filmes um pouco mais complexos lançados recentemente lidando com esse temário. A princípio, cabe lembrar a adaptação filmica *Aniquilação* (2018), baseada no romance de Jeff Vandermeer (2014) como mais uma dessas produções que criticam a separação entre Homem e Natureza com base na racionalidade moderna. Contudo, aqui se encontram as opções mais conhecidas para lidar com esse temário: a presença de um monstro fruto de mutação genética, situações de alternância entre claro e escuro no desdobramento das ações, a escolha por *jump scare* típica de filmes de terror e o investimento em imagens estonteantes, tanto em termos de efeitos práticos no cenário quanto pelo uso de computação gráfica. Ou seja, há o investimento no modelo recorrente da ficção científica para tratar impasses da racionalidade científica, como a perda de controle sobre mutações genéticas, mas que termina por reforçar o protagonismo humano ante problemas que criou para si mesmo enquanto espécie. *A mulher das dunas* distancia-se, também, do investimento na fantasia dentro de uma moldura com os referenciais da ficção científica com temas, em geral, conhecidos pelo público do gênero, como as mutações genéticas ocorridas em *Aniquilação* (2018). Há filmes mais refinados que parecem investir em enredos que lidam atenciosamente com a força geológica de Gaia, como *A árvore da vida* (2011) e *Indomável sonhadora (Beasts of Southern Wild)* (2012). Filmes que apostaram no experimentalismo e em bons desenvolvimentos de enredo, mas que parecem ter descuidado dos diálogos e da complexidade temporal em narrar uma história.

O romance e o filme *A mulher das dunas*, pelo seu compromisso em figurar o mundo material, nos levam a pensar a materialidade valorizando enredos nos quais a complexidade temporal é exacerbada. O estranho modo de contar essas histórias no romance, e no cinema, partilha de percepções

comuns, apesar dos enredos diversos, nos quais é produzida uma dúvida epistemológica acerca dos meios de perceber o mundo circundante e as imagens que ele nos oferta por meio de movimentos que dispensam a intervenção humana. Sem optar por ficções distópicas, ou necessariamente um enredo de caráter trágico, Abe e Teshigahara valorizaram o movimento da vida e o vínculo com a aceitação da relação entre o tempo histórico e o tempo geológico. A beleza de *A mulher das dunas* é: enquanto uma espécie de fábula da areia, ela está associada ao ato de contar a história, sem que exista um cenário pós-humano. O filme, por meio de belas imagens, e o romance, por meio da interação entre o humano e a areia, em descrições poéticas, levam-nos a impasses da relação entre o humano e o não-humano. Rever e reler essas obras da década de 1960 em nossos tempos também possuem um valor crítico. E isso significa que à medida que somos confrontados com imagens do futuro, registros visuais de um mundo esquecido são simultaneamente feitos para confrontar nosso próprio mundo através dessas imagens da areia em sua relação com os homens. Como enfatizado por Bruno Latour (2020, p. 80) em *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*: “Lá fora, você não encontrará nada como nós; estamos sozinhos com nossa terrível história terrestre”. Podemos e devemos ponderar que nossa história não é tão terrível assim, há beleza, impasses e nós que necessitam de algum modo serem desatados, mesmo que seja para vermos surgindo outros nós, e assim continuarmos caminhando, indo um pouco mais adiante. Assim como no livro e no filme em que se termina olhando para o mar sem a certeza de que conseguimos ou não superar o impasse, um modo de dizer que, por enquanto, ainda temos este mundo e que esse é o nosso único mundo.

Referências

ABE, Kobo. *A mulher das dunas*. Tradução: Fernando Garcia. São Paulo: Estação Liberdade, 2021.

ABE, Kobo. *The Frontier Within: Essays by Kobo Abe*. Edited, translated and with an introduction by Richard F. Calichman. New York: Columbia University Press, 2013.

ARMBRUSTER, Karla; WALLACE, Kathleen R. (ed.). *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.

BAZIN, André. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2004.

BRUHN, Jorge. Towards an Intermedial Ecocriticism. In: ELLESTRÖM Lars (ed.). *Beyond Media Borders*. Cham: Palgrave Macmillan, 2021. v. 2, p. 117-148.

CHAKRABARTY, Dipesh. Anthropocene Time. *History and Theory*, Middletown, CT, v. 57, n. 1, p. 5-32, Mar. 2018.

COOLE, Diana; FROST, Samantha. *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. O “Antropoceno”. Tradução: J. Mendes. *Anthropocenica: Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*, Braga, v. 1, p. 71-89, 2020.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução: Claudia Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press. 2016.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução: Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom Cultura Científica – pesquisa, jornalismo e arte*, Campinas, ano 3, n. 5, p. 139-146, abr. 2016.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Tradução: Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MEILLASSOUX, Quentin. *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*. Tradução: Ray Brassier. London: Continuum, 2008.

SAVOYE, Daniel Ferreras. *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar Allan Poe a Freddie Krueger*. Recife: Titivilus, 1995. Versão fac-similada.

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

WILLOQUET-MARICONDI, Paula. Shifting Paradigmas: From Environmentalist Films to Ecocinema. In: WILLOQUET-MARICONDI, Paula (ed.) *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010. p. 43-59.

WOMAN in the Dunes. Direção: Hiroshi Teshigahara. Roteiro: Abe-Teshigahara. Tokyo: Toho Corporation, 1964.