

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

FERNANDA DE SOUZA RODRIGUES

***UMA VIDA EM SEGREDO: A TRAJETÓRIA DE (BI)ELA EM SUAS CONSTRUÇÕES
LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA***

Campo Grande – MS
Março - 2016

FERNANDA DE SOUZA RODRIGUES

***UMA VIDA EM SEGREDO: A TRAJETÓRIA DE (BI)ELA EM SUAS CONSTRUÇÕES
LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA***

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre
ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens,
da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a
orientação da Profª Drª Marcia Gomes Marques.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos
Comparados.

Campo Grande – MS
Março - 2016

FERNANDA DE SOUZA RODRIGUES

***UMA VIDA EM SEGREDO: A TRAJETÓRIA DE (BI)ELA EM SUAS CONSTRUÇÕES
LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA***

APROVADA POR:

MARCIA GOMES MARQUES, DOUTORA (UFMS)

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

MARCOS PAULO DA SILVA (UFMS)

Campo Grande, MS, ____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, o autor e consumidor da minha fé. A cada manhã as misericórdias dEle se renovam sobre mim e é por isso que, passo a passo, eu consegui chegar até aqui. É por Ele e para Ele que eu vivo. A Ele toda a minha vida, o meu amor e a minha eternidade;

À minha orientadora, que me aceitou no programa e com compreensão me orientou no decorrer da pesquisa, acreditando em mim, apesar das circunstâncias;

Ao meu marido Jimmy Bruno, que com paciência me apoiou na realização desse sonho e me deu todo suporte e muito mais do que eu precisava. A ele o meu amor;

Aos meus pais, Laiz e Luis, que mesmo de longe me apoiaram, incentivaram, torceram e oraram por mim;

Aos meus irmãos, Lucas e Priscila, sem eles a caminhada ficaria difícil e amarga;

À minha amiga e irmã Monique, peça fundamental em todas as etapas do mestrado, me amparando, cuidando de mim e sendo minha cúmplice;

Aos meus líderes e amigos, Josi e Tiago, que com carinho e cumplicidade, me ensinaram, cuidaram de mim e me apoiaram na finalização dessa pesquisa;

À minha amiga e irmã Kesi. A caminhada foi divertida, espinhosa, cheia de desafios, mas gratificante ao seu lado;

À professora Rosana, por aceitar fazer parte da banca e por me auxiliar cedendo seu tempo e materiais para o término do trabalho;

Aos meus sogros, que intercederam por mim;

Agradeço aos meus colegas do mestrado que caminharam boa parte do percurso comigo, tornando o caminho mais leve. Em especial, à minha amiga Isabela que tanto me inspirou e me ajudou na trajetória inteira;

Aos professores e funcionários do mestrado em Estudos de Linguagens, que tanto acrescentaram à minha vida acadêmica;

Ao colegiado do curso, pela compreensão e concessão da prorrogação do prazo de defesa;

À CAPES, pelo incentivo à jornada acadêmica, concedendo a bolsa de estudo, possibilitando financeiramente a realização efetiva do mestrado;

A todos que de alguma forma contribuíram para a realização desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo de caso sobre a adaptação cinematográfica da obra do escritor mineiro Autran Dourado, *Uma vida em segredo* (1964), realizada por Suzana Amaral em 2001, tendo como objetivo geral analisar como a obra fonte é traduzida, indicando quais os elementos foram utilizados para a adequação da obra literária para se obter a adaptação cinematográfica. Para esse fim, realiza-se inicialmente um estudo sobre a construção da personagem tanto na literatura como no cinema, utilizando teóricos como Renata Pallotini, Beth Brait, Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Paulo Emílio Sales Gomes; apresentando, ainda, traços da vida e obra de Autran Dourado e Suzana Amaral, introduzindo, de forma sucinta, a personagem Biela, a literária e a cinematográfica, foco de nossa análise. Feito isso, parte-se para as principais teorias no tocante a adaptação, intertextualidade e intermedialidade, observando como, de modo geral, as obras podem se relacionar entre si, sob o olhar teórico de Linda Hutcheon, Julie Sanders, Haroldo de Campos, entre outros. Por fim, é realizada, no último capítulo, a análise da personagem Biela na literatura e logo em seguida como ela foi transposta para as telas do cinema, não só a personagem protagonista, mas, também, os aspectos principais da obra, levando em consideração como a cineasta lida com algumas especificidades da literatura, como por exemplo, a focalização interna das personagens. Nessa direção, lançando um olhar atento sobre as obras, observa-se que a trajetória de Biela é fundamentada na transição da roça para a cidade, acontecimento que desencadeará todos os outros que a nós são apresentados em *Uma vida em segredo*: a não adequação de Biela aos moldes citadinos, a lembrança da mãe e de seu universo uterino, as crises entre a Biela que é e a que querem que ela seja, o apego aos seres, a vida de Biela exposta, ora pela sua própria mente, através da utilização da técnica de fluxo de consciência, ora pelas sugestões do narrador, ora pela opinião dos outros personagens, levando em consideração o trabalho do narrador de esconder a vida de Biela, fazendo dela realmente uma vida em segredo. Todas essas questões foram trabalhadas de diferentes formas pelos dois sistemas sígnicos aqui analisados: o literário e o cinematográfico, de acordo com as especificidades e os recursos disponíveis a cada um deles, levando em consideração, também, a intencionalidade e o projeto estético de Dourado e de Amaral.

Palavras-chave: audiovisual; literatura; adaptação; personagem; Biela.

ABSTRACT

This dissertation presents a case study regarding a film adaptation of the book 'A hidden life (1964)' from the Brazilian novelist Autran Dourado, directed by Suzana Amaral in 2001, aiming to analyze the manner in which the book, the written work, is transferred to its cinematography form, indicating the elements used for the adaptation of the literary work into the feature film. Therefore, initially a study concerning character constructions both in literature as in the film industry took place, gathering information and opinions from specialists such as Renata Pallotini, Beth Brait, Antonio Candido, Anatol Rosenfeld e Paulo Emílio Sales Gomes; and also presenting traces of life and work of Autran Dourado and Suzana Amaral. Introducing, succinctly, the character called Biela in order to recognize the similarities and differences between her literary transcription and her film adaptation. Subsequently, the activities performed involved the study and analyses of the main theories regarding adaptation, intertextuality and intermediality, observing how, in general, literary works and cinematography may relate to each other, under the gaze of specialist as Linda Hutcheon, Julie Sanders, Haroldo de Campos, among others. Finally, for the last chapter, an analysis of Biela, as the literary character was realized and, later, the manner in which her was transferred for the cinema, not only as the protagonist, but also the main aspects of the composition, taking into consideration how the director handled inherent literature specificities, since literary fiction tends to focus more on internal struggles/issues/concerns of the characters. Thus, through a detailed review of the two works, it is possible to observe that Biela's Life is based on the transition from the rural district to town, whose event will trigger other circumstances that are presented to the readers and spectators of 'A hidden life': Biela's non-suitability to townspeople behavioral pattern, the memory of her mother and her womb universe, Biela's internal crisis concerning what she is and what the society wants for her, her attachment to living beings and her life being exposed, whether by her own mind, through the Stream of Consciousness technique, whether by the opinion of other characters, taking into account the narrator's work that, at the same time, "hides" Biela's life, making her existence into a hidden life. These questions is handled in different manners by the sign system hereby analyzed: the literary and the cinematic, in accordance with the specificities and the available resources to each of the systems, also taking into consideration the intentionality and the aesthetic design from the authors Dourado and Amaral.

Keywords: audiovisual sector; literature; adaptation; character; Biela.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	84
Figura 2	84
Figura 3	85
Figura 4	85
Figura 5	86
Figura 6	87
Figura 7	88
Figura 8	88
Figura 9	89
Figura 10	89
Figura 11	90
Figura 12	91
Figura 13	91
Figura 14.....	92
Figura 15	92
Figura 16	93
Figura 17	93
Figura 18	94
Figura 19	94
Figura 20	96
Figura 21	96
Figura 22	97
Figura 23	97
Figura 24	98
Figura 25	98
Figura 26	99
Figura 27	99
Figura 28	100
Figura 29	101
Figura 30	101
Figura 31	102
Figura 32	103
Figura 33	103
Figura 34	104
Figura 35	104
Figura 36	105

Figura 37	105
Figura 38	106
Figura 39	106
Figura 40	107
Figura 41	108
Figura 42	108
Figura 43	109
Figura 44	109
Figura 45	110
Figura 46	111
Figura 47	111
Figura 48	112
Figura 49	112
Figura 50	113
Figura 51	113
Figura 52	114
Figura 53	114
Figura 54	115
Figura 55	116
Figura 56	117
Figura 57	117
Figura 58	118
Figura 59	118
Figura 60	119
Figura 61	119
Figura 62	120
Figura 63.....	121

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM - (BI)ELA.....	13
1.1. A construção da personagem na literatura.....	18
1.1.2. O fluxo de consciência	27
1.2. A construção da personagem no cinema.....	32
1.3. Autran Dourado: vida e obra	37
1.4. Suzana Amaral: vida e obra.....	45
CAPÍTULO II - ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO E INTERTEXTUALIDADE	49
2.1. O adaptador como tradutor	54
2.2. Intertextualidade e intermedialidade.....	60
CAPÍTULO III - (BI)ELA EM SUAS VERSÕES LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA	68
3.1. Biela de papel	68
3.2. Adaptação de Biela para as telas	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	128
FILMOGRAFIA.....	131

INTRODUÇÃO

Não é de hoje que a comparação entre as artes se tornou algo consolidado e eficaz para a análise de objetos artísticos. Sabemos que os textos, sejam eles em forma de escritura, de pintura, de escultura, de imagem em movimento, todos carregam consigo um repertório de outros textos com os quais mantém relação, implícita ou explícita. Aconselhando os Pisões a respeito da coerência, da consistência e da lógica interna que os textos deveriam ter para que fossem considerados bons, Horácio já estabelecia a comparação entre poesia e pintura: "Poesia é como pintura", apontava ele, comparação que seria fundamental para a corrente "*Ut pictura poesis*", instituída posteriormente. Leonardo Da Vinci, em seu tratado da pintura, mais conhecido como "O paragone", também se ocupou em relacionar as diferentes artes, como a música, a poesia e a escultura, colocando a pintura como a mais nobre e mais elevada de todas as formas de conhecimento. Essa valorização das teias que se cruzam e que constituem a obra de arte transcende o tempo e se mantém viva até hoje, ocupando a mente de muitos estudiosos, críticos e teóricos que se dedicam à análise dessas relações, como é o caso do presente trabalho.

Levando em consideração toda essa rede intertextual que constitui as obras de arte, o cinema não foi uma exceção. Desde o seu surgimento, foram utilizadas as narrativas literárias para compor o seu repertório. Mesmo que, a princípio, fossem consideradas, de forma não muito adequada, como secundárias e inferiores, um certo tipo de deformação da obra fonte, como aponta Hutcheon (2013), as adaptações continuaram a ganhar espaço na nossa cultura, dentro da indústria do audiovisual, perdendo, cada vez mais, esse status desfavorável em relação à literatura.

O caminho aqui escolhido para a análise das adaptações é considerá-las, como é consenso entre muitos estudiosos, como um ato criativo e interpretativo de apropriação de conteúdos, temas, narrativas, que permitem um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Sendo assim, não faz sentido perpetuar discussões no tocante à fidelidade, à busca de equivalências em relação ao texto fonte, levando em consideração que esses pontos já foram, de certa forma, esgotados e ultrapassados, com o avanço das pesquisas sobre adaptação.

Entre as inúmeras obras literárias que, há muito, vêm sendo adaptadas para o cinema brasileiro, encontra-se a obra de Autran Dourado, *Uma vida em segredo*, publicada em 1964 e adaptada para o cinema trinta e oito anos depois, com o mesmo título, por Suzana Amaral. A obra

de Autran traz a história de prima Biela, que, depois da morte do pai, é convencida pelos primos Conrado e Constança a deixar a Fazenda do Fundão e ir morar na cidade com eles. Chegando à casa dos primos, a imagem de Biela decepciona a todos, começando aí o dilema que atravessará toda sua história de vida, dilema marcado por crises de identidade, dificuldades de adaptação, falta de aceitação pela família, um casamento que não acontece, deixando-a na condição de "solteirona" em uma época em que o casamento definia e determinava quem era a mulher, entre muitos outros aspectos que serão abordados no capítulo de análise. Ao levar a história de prima Biela às telas do cinema, há uma série de transformações que necessariamente ocorrem, devido não só às especificidades do meio, mas também à intencionalidade da cineasta. Mas o que, na adaptação, entra em diálogo com o texto adaptado? Em outras palavras, o que é passível de ser adaptado? Que aspectos são interpretados, transformados e recriados?

Esse último questionamento é de fundamental importância para entendermos como funciona, e qual é a ordem de elaboração de uma adaptação, no que diz respeito à sua "composição". Como leitor, o adaptador intencionado pela vontade de traduzir o conteúdo escolhido, deseja penetrar a obra de uma forma complexa e profunda, que resultará na sua interpretação e cooperação para a produção de sentido desse texto base. E disso, nessa direção, resultará o tipo de adaptação que será realizada, em outras palavras, a recriação vai depender, entre outras coisas, da interpretação realizada pelo adaptador. Assim sendo, opera-se uma atualização dos conteúdos e uma nova proposta para a narrativa literária, proposta que se adequa ao momento de produção do filme, e não mais ao da obra literária.

Nessa direção, deixando de ser analisada como um processo unidirecional, em que o texto literário tem prioridade sobre o fílmico, a análise da adaptação passa a ser baseada em um diálogo intertextual, no qual há uma contribuição recíproca, tanto da literatura para o cinema, quanto do cinema para a literatura. Preservando um caráter duplo, a adaptação é, ao mesmo tempo, um objeto estético diferente, transformado, recriado, que não deixa de carregar, entretanto, traços substanciais do texto adaptação, constituindo uma transposição anunciada de uma ou mais obras. Por isso, o conceito de "palimpsesto", como proposto por Genette e que será explorado no decorrer do trabalho, é importante para entendermos a adaptação como um ato criativo e interpretativo de apropriação e como um engajamento intertextual com a obra adaptada.

Nesse contexto teórico, tem-se como objetivo geral desta pesquisa analisar como é realizado o aproveitamento da obra fonte pelo autor/leitor/adaptador, que abarca os

deslocamentos de forma e conteúdo, indicando quais os elementos foram utilizados para a adequação da obra fonte para se obter a adaptação cinematográfica e, dessa forma, entender como se dá a transposição da obra fonte para a obra derivada, levando em consideração as especificidades de cada sistema. Pretendemos, ainda, observar como as personagens foram reposicionadas e representadas na obra cinematográfica, identificando os elementos, contribuições, intervenções do novo autor no texto. Nesse sentido, tratando-se de uma obra cuja personagem protagonista é uma figura feminina apresentada em uma condição de submissão dupla, tanto pelo fato de ser mulher, numa sociedade que vive sob a guarda do patriarcalismo, quanto pelo fato de sair da roça e precisar se adaptar à cidade, faz-se necessário discutir como essas questões se estruturam na obra de Dourado e como foram transpostas para a adaptação de Suzana Amaral.

Para esses fins, o trabalho se dividirá em três capítulos. No primeiro capítulo abordaremos questões teóricas relacionadas à construção das personagens de forma geral, o percurso trilhado para sua formação desde a Grécia antiga até chegarmos nas obras mais atuais, e de forma específica na literatura, levando em consideração o foco narrativo e o fluxo de consciência, e no cinema. De forma breve, apresentaremos traços da vida e obra de Dourado e Amaral, introduzindo, também, a personagem Biela em suas duas faces, na literatura e no cinema. O segundo capítulo consistirá em uma revisão bibliográfica do que tem sido estudado teoricamente no tocante à adaptação, no que concerne, sobretudo, às adaptações cinematográficas baseadas em obras literárias e ao processo de recepção e tradução realizado pelos cineastas; trazendo à discussão, ainda, os conceitos de intertextualidade e intermedialidade, para que se entenda as inevitáveis relações estabelecidas entre as obras e como elas dialogam entre si. O terceiro e último capítulo terá como ponto central a análise das duas obras em questão, *Uma vida em segredo* (1964), de Autran Dourado, e a adaptação homônima dirigida por Suzana Amaral, em 2001, sobretudo, como a personagem Biela foi construída em ambas as obras e como ela vai atender à proposta estética de cada autor.

CAPÍTULO I - A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM - (BI)ELA

Dentre os aspectos formais de uma obra, seja ela literária ou cinematográfica, o que torna patente a ficção, que dá existência ao enredo e que constitui um dos componentes básicos da narrativa, são os personagens. A tendência é associarmos o enredo aos personagens, suas vidas, problemas, destino, ações, isso porque nos identificamos, nos projetamos neles e, através da leitura, passamos a viver o mundo fictício que se coloca diante de nossos olhos. O personagem, nessa direção, assume um papel fundamental na obra, pois, dentre tantas outras características, possibilita a adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência.

Beth Brait, em sua obra *A personagem*, faz um breve estudo sobre os caminhos trilhados desde a tradição crítica no tocante ao conceito, função e os modos de existência desse objeto. Voltando o olhar à Grécia Antiga, dá início ao seu estudo apontando para o primeiro que trabalhou o conceito de personagem e sua função na literatura: Aristóteles. Seguindo o pensamento de Brait, destaca-se dois direcionamentos fundamentais contidos na obra de Aristóteles que tem a ver com os conceitos aristotélicos de mimesis e verossimilhança, que são a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto. Por meio desses conceitos, Brait começa dar corpo na dissociação que intenta fazer entre pessoa e personagem, não sendo este, uma reprodução daquele, mas sim "[...] um ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação" (BRAIT, 2006, p.31).

Partindo de Aristóteles, Brait afirma que em função das narrativas aristotélicas e também das narrativas de Horácio, que divulgava e reiterava as proposições de Aristóteles, aliando-se a essas as formulações acerca da moralidade da arte, a personagem, na Idade Média, conservava o caráter de força representativa, de modelo humano moralizante, servindo, dessa forma, aos ideais cristãos. Esse compromisso estabelecido entre personagem e pessoa perdura na Renascença, cuja concepção de arte valoriza aquelas que conduzem à uma ação virtuosa, tendo, a personagem, o dever de reproduzir o melhor do ser humano. A partir da segunda metade do século XVIII e adentrando o século XIX, ainda seguindo os dados apresentados por Brait, essa visão herdada por Aristóteles e Horácio vai sendo substituída por uma visão psicologizante que entende a

personagem como a representação do universo psicológico de seu criador. Nesse momento, também, o romance se desenvolve e se modifica, adquirindo um novo público, o público burguês. Nessa direção, o advento do romantismo dá espaço ao romance psicológico, à confissão e a "análise de almas", e ao romance histórico e, apesar de se intensificarem as pesquisas teóricas no tocante a natureza e a função das personagens, que agora não são mais vistas como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor, ainda continuam sendo vistas como um ser antropomórfico, cuja medida de avaliação é o ser humano.

De acordo com Brait, é o século XX que marca uma grande metamorfose na prosa de ficção, ao lado de grandes escritores do porte de Marcel Proust, Virgínia Woolf, Kafka, Thomas Mann e James Joyce, opera-se uma significativa modificação na concepção da escritura narrativa, objetivando um conhecimento das especificidades da obra literária como um ser de linguagem. Em 1920, como aponta Brait, com a *Teoria do Romance*, de Gyorgy Lukács, o romance é encarado como sendo um lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções, herói que está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo. Em 1927, Forster encarrega-se de esclarecer alguns aspectos ligados ao romance e à personagem de ficção. Em sua obra *Aspects of the novel*, sensível à produção literária daquele momento, Forster apresenta sua classificação de personagens em planas e redondas, trabalhando o ser fictício como sendo um entre os componentes básicos da narrativa e possibilitando sua relação com as demais partes da obra, e não mais apenas por referência a elementos exteriores, apesar do ente ficcional, aqui, não ser inteiramente despido das injunções humanas.

É apenas com os formalistas russos, segundo o estudo de Brait, que o personagem é visto como um ser de linguagem, como ela afirma:

A personagem passa a ser vista como um dos componentes da *fábula*, e só adquire sua especificidade de ser fictício na medida em que está submetida aos movimentos, às regras próprias da *trama*. Finalmente, no século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando uma fisionomia própria.

Levando em consideração que nosso objetivo não é realizar um estudo aprofundado sobre a origem do ser ficcional e seu desenvolvimento até nossos dias, essa breve exposição de Brait já nos é suficiente, por ora, para entendermos como a personagem se constituiu como um ser de linguagem e para compreendermos que ela, de fato, não existe fora das palavras ou de qualquer

outro sistema em que apareça, em se tratando de ficção. Ter ciência de que os personagens são seres linguísticos e não subjugar-los apenas à realidade concreta não significa que essa relação entre a ficção e a realidade não exista, significa que quer sejam tirados das vivências reais ou imaginárias, sonhos ou acontecimentos cotidianos, a materialidade dos seres fictícios só pode ser atingida por meio de um jogo de linguagem que torne sensível a sua presença e movimentos, em outras palavras, é o texto e seus artifícios que fornecem os elementos para qualquer análise do personagem.

Apesar de serem seres de ficção, "edifícios de palavras" como Brait denomina, os personagens *representam* pessoas, e de uma forma ou de outra, espelham a vida. São criações formuladas a partir de uma seleção do que a realidade oferece ao criador, mas que só adquirem forma a partir dos recursos utilizados para a criação. Um exemplo muito prático utilizado por Brait para entender essa dicotomia entre o ser que reproduz uma realidade e o ser inventado é a fotografia. Linguagem que capta e simula o real, é muito comum caracterizarmos a linguagem fotográfica como uma reprodução fiel da realidade, quando, na verdade, ela é uma simulação do real. Trata-se, nesse sentido, de uma composição, um trabalho de linguagem que cria uma realidade: "O fotógrafo não registra uma imagem. Ele cria uma imagem. Seu ponto de partida e seus instrumentos são trabalhados para criar a ilusão do real" (BRAIT, 2006, p. 16). Nessa ilusão do real que se concentra o esforço dos escritores, produtores de cinema e outros que produzem arte, não só no tocante aos personagens, mas a todo o universo que é construído pela ficção

Renata Pallotini (2015), faz um estudo que muito contribui no que diz respeito à construção da personagem. Apesar de se voltar à dramaturgia, seus conceitos abrangem o problema da personagem em geral. Atendo-nos ainda à conceitualização da personagem, para Pallotini, a personagem consiste num esquema de ser humano:

O autor, na criação de uma personagem, desenha um esquema de ser humano, preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhe as cores que o ajudarão a *existir*, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter uma personagem que seja a cópia do real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que *poderia ter sido*, não necessariamente um ser *que é* (PALLOTINI, 2015, p. 25).

Esse ser de ficção que reúne em si condições de existência, que apresenta foros de verdade, uma verdade, entretanto, ficcional, e que precisa ser coerente, dotado de lógica interna e veracidade é o que garante a verossimilhança interna de uma obra, conceito aristotélico

fundamental para entendermos a complexidade da construção de qualquer personagem. Sendo uma pessoa imaginária, o personagem é construído através da seleção de traços distintivos dos seres humanos, traços que tenham condições de definir e delinear um ser ficcional e que atendam aos propósitos do seu criador. O personagem precisa ser verossímil, semelhante a realidade; não necessariamente realista, cópia do real, não necessariamente um *ser que é*, mas que *poderia ter sido*, que tenha relação com seu modelo, ainda que seja uma criação autônoma.

Anatol Rosenfeld, em *A personagem de ficção* (1976), organizado por Antonio Candido, se encarrega de, no capítulo inicial, estabelecer a relação entre literatura e personagem. Ao trabalhar essas questões que dizem respeito ao mundo fictício e sua relação com a realidade, assim destaca:

Este mundo fictício ou mimético, que frequentemente reflete momentos selecionados e transfigurados da realidade empírica exterior à obra, torna-se, portanto, representativo para algo além dele, principalmente além da realidade empírica, mas imanente à obra (ROSENFELD in CANDIDO, 1976, p. 15).

O mundo fictício, nessa direção, é construído por uma seleção cuidadosa e precisa de palavras, imagens, ritmos, repetições, associações que, ao representarem e transfigurarem a realidade empírica exterior à obra, ultrapassam o seu sentido e adquirem força dentro da própria obra, criando assim seu próprio sentido, que é, como diz Rosenfeld, imanente à obra. Discutindo essas questões, Rosenfeld trabalha com três "problemas" que giram em torno da obra literária ficcional: o problema ontológico, lógico e epistemológico. No primeiro deles, o autor discorre sobre as imagens ou seres "puramente intencionais", ou seja, aquelas que não possuem autonomia ôntica e são projetadas por intermédio de orações. Trocando em miúdos, o autor compara o texto ficcional a outros tipos de textos e comprova que a diferença entre eles consiste no fato de no primeiro as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem diretamente a seres intencionais (ônticamente autônomos), em outras palavras, a objetos determinados que independem do texto.

Nesse contexto, há, por meio das objectualidades puramente intencionais, a pretensão ou não em corresponder, adequar-se exatamente aos seres reais a que se referem, e aí consiste o problema lógico abordado por Rosenfeld. Em obras científicas, notícias e reportagens, as objectualidades puramente intencionais pretendem corresponder aos seres reais ou ideais referidos, havendo, portanto, a intenção séria de verdade. O que difere da ficção, cuja construção pode apresentar visões profundas da realidade humana, sem que, necessariamente, seja possível

verificar essa realidade, quer em termos empíricos, quer puramente lógicos. Isso porque, como explica Rosenfeld, o conceito de "verdade", quando usado para obra de arte ou de ficção, tem seu sentido próprio; diz respeito, por exemplo, à coerência interna do mundo imaginário das personagens e situações, à verossimilhança, à autenticidade, entre outros. Ao passo que o "falso" na ficção, consiste naquilo que é incoerente, como por exemplo, um romance medíocre pode ser "falso" assim como é praticamente impossível chamar um autêntico conto de fadas de falso. O que Rosenfeld deseja expor é que o texto ficcional apresenta uma intenção diversa, particular, que é deter o leitor na imagem que o próprio texto constrói, sem buscar correspondências exatas na realidade referente. O autor cria apenas um "efeito de real" através do trabalho minucioso com a palavra ou com qualquer que seja o instrumento utilizado na constituição da obra, dando veracidade e coerência ao objeto. O trecho que segue, apesar de extenso, explica claramente as questões aqui apresentadas:

Ainda que a obra não se distinga pela energia expressiva da linguagem ou por qualquer valor específico, notar-se-á o esforço de particularizar, concretizar e individualizar os contextos objectuais, mediante a preparação de aspectos esquematizados e uma multiplicidade de pormenores circunstanciais, que visam a dar aparência real à situação imaginária. É paradoxalmente esta intensa "aparência" de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética. Graças ao vigor dos detalhes, à veracidade" de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário. Mesmo sem alguns destes elementos o texto pode alcançar tamanha força de convicção que até estórias fantásticas se impõem como quase-reais. Todavia, a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência. Não se produzirá, na "verdadeira ficção", a decepção da mentira ou da fraude. Trata-se de um "verdadeiro ser aparential" (Julian Mariás), baseado na convivência entre autor e leitor. O leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da "não-seriedade" dos quase-juízos e do "fazer de conta" (ROSENFELD in Candido, 1976, p. 20-21).

Dando sequência, o autor discorre sobre o problema epistemológico, e aí, mais especificamente, fala sobre a personagem. Para ele, é através da personagem que a camada imaginária presente na ficção se adensa e se cristaliza, é com o surgir de um "ser humano" que se declara o caráter fictício ou não do texto, pois quando ele aparece, tornam-se possíveis orações categorialmente diversas de outros enunciados em situações reais ou em textos não-fictícios, como por exemplo, o uso de determinadas palavras que levam o leitor diretamente à consciência da personagem, como os verbos definidores de processos psíquicos: "pensava", "duvidava", "receava". Claro é que, para a criação de todo um universo imaginário, de personagens "vivas" e situações "verdadeiras", é necessário que haja uma mobilização de todos os recursos que estão

envolvidos na produção de uma obra. Essa mobilização dará à obra seu caráter imaginário ou ao menos "imaginativo", como afirma Rosenfeld, fazendo com que ela seja de fato uma obra ficcional.

Toda essa construção que caracteriza, nessa direção, o fazer artístico, leva o receptor a uma experiência estética que é desinteressada; o objeto já não é meio para outros fins, o que interessa é o próprio objeto como tal. Nesse contexto, o leitor ou telespectador não se atem apenas à "ideia" expressa, nem somente à configuração sensível "em que" ela aparece, mas ao "aparecer" como tal, ao todo, como esclarece Rosenfeld. Mas só conseguimos apreender esteticamente a totalidade e plenitude de uma obra de arte ficcional, quando conseguimos sentir vivamente todas as nuances dos valores estéticos e também não estéticos, ou seja, religiosos, morais, político-sociais, que também estão em jogo onde se defrontam seres humanos. E é por isso que o prazer estético provoca no receptor o sofrimento e a risada, o ódio e a simpatia, a repugnância e a ternura, a aprovação e a desaprovação. É o mundo ficcional o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar, quanto positiva como negativamente. E é a esses seres, na literatura e no cinema, que nos ocuparemos em diante.

1.1. A construção da personagem na literatura

O texto e as orações que o constituem, é claro, são sempre finitas, limitadas, e por isso não podem, jamais, esgotar a multiplicidade infinita das determinações do ser real. Nós, indivíduos reais, temos uma visão fragmentária e limitada da realidade e dos outros seres humanos, e as orações de um texto projetam um mundo ainda mais fragmentário que a nossa visão. As pessoas reais, como aponta Rosenfeld (1976), possuem uma infinidade de predicados, e quando são representadas em um texto, o são por meio de orações finitas, apresentadas sempre como uma configuração esquemática, como já vimos anteriormente, embora sejam projetadas como indivíduos "reais". Essa configuração aparece na literatura permeada de zonas indeterminadas, decorrentes da limitação das orações. Porém, o leitor não as nota por várias razões: porque se atém positivamente ao que é dado, e por isso, acaba encobrindo as zonas indeterminadas; porque tende a atualizar certos esquemas preparados e também, porque costuma

"ultrapassar" o que é dado no texto, embora seja guiado por ele. Essa limitação da obra ficcional resulta, porém, em uma de suas maiores conquistas, como explica Rosenfeld:

Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas, dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto. Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. Precisamente pela limitação das orações, as personagens têm maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais); maior significação; e, paradoxalmente, também maior riqueza - não por serem mais ricas do que as pessoas reais, e sim em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente (ROSENFELD in Candido, 1976, p. 35).

Antonio Candido, na mesma obra *A personagem de ficção* (1976), aponta que a leitura do romance depende basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Nesse sentido, o personagem é um *ser fictício*, ou seja, uma criação imaginária que comunica a impressão de uma verdade existencial. Há, nesse sentido, uma relação de afinidades e diferenças entre o ser real e o ser fictício, como, por exemplo, a percepção do outro. Candido discorre sobre a percepção que os seres humanos têm de seus semelhantes, percepção que descreve como contínua no tocante à zona física e descontínua no tocante à zona espiritual; em outras palavras, o ser uno que, aparentemente, o contato com outras pessoas revela, através da convivência espiritual, uma variedade de modos-de-ser por vezes contraditória, que está sob um domínio infinito e dificilmente será apreendida em sua integridade por outro ser. Na ficção, essa visão fragmentária que é imanente à própria experiência do ser humano é criada, estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, o que faz com que os personagens sejam relativamente mais lógicos, mais fixos do que o ser real.

Nessa direção, o autor da obra ficcional se submete a uma necessária simplificação, marcando cada personagem por meio de gestos característicos, frases, objetos significativos que fazem com o que o leitor a identifique, sem, no entanto, diminuir a impressão de complexidade e profundidade que permeia cada personagem, porque apesar de fragmentada, como Candido coloca, “[...] a sua combinação, a sua repetição, a sua evocação nos mais variados contextos nos permite formar uma ideia completa, suficiente e convincente daquela forte criação fictícia”

(CANDIDO, 2011, p. 58). Enquanto a nossa interpretação dos seres humanos é mais fluida, o escritor estabelece uma imagem mais coesa e menos variável, que Candido chama de *a lógica da personagem*, cuja existência e natureza são delimitadas pelo autor, bem como sua profundidade que consiste num universo cujos dados estão todos à mostra. Nessa direção, através dos recursos de caracterização, “[...] o autor consegue dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza, mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação” (CANDIDO, 2011, p.59).

Wayne Booth, nessa mesma linha de pensamento, afirma que na vida real nunca conhecemos nada, exceto a nós mesmos por meio de signos internos completamente fidedignos, e a maioria de nós obtemos só uma visão demasiado parcial de nós mesmos. Na literatura, entretanto, de acordo com Booth, é diferente, pois temos a tendência de confiar com segurança e sem dúvida naquilo que o narrador nos diz, para que assim a história possa ser compreendida, o que ele chama de “autoridade artificial” do narrador.

Voltando a Candido, o autor afirma que o romance moderno procurou aumentar cada vez mais, em sua construção, o sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuindo a ideia de esquema fixo e ente delimitado. E isso só é possível pelo trabalho de seleção e combinação realizado pelo escritor, que cria o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, atos e ideias. Candido assim define o tratamento das personagens pelos romancistas modernos:

1) Como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério (CANDIDO, 2011, p. 60).

Essa segunda maneira de tratar o personagem foi marcada por um modo mais íntimo de enxergá-lo, sem uma regularidade fixa, também não tão facilmente identificável, tendo o autor que, a cada mudança do modo de ser do personagem, lançar mão de uma caracterização diferente. Aqui o personagem é visto pela sua existência mais profunda e não por uma observação corrente ou pelo seu comportamento em sociedade. De acordo com Candido, o senso de complexidade da personagem e a simplificação do enredo marcam o romance moderno, cujo ápice foi o *Ulisses*, de James Joyce. Esses seres, dos quais pode “jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”, tornaram-se o foco dos escritores que optaram em trabalhar com a vida interior dos seus personagens.

Pallotini (2015), quando discorre sobre a caracterização da personagem, afirma que o autor deve saber tudo a respeito de suas criaturas, de sua aparência física às suas preferências, de seus defeitos às suas mais recônditas alegrias. É necessário que o ser fictício seja viável, crível, passível de se assenhorar da nossa imaginação. Mas quais as formas pelas quais uma personagem é apreendida? A primeira forma de apreensão de que fala Pallotini, é a visual. Dependendo da proposta do autor, a aparência física da personagem pode ser, ou não, muito detalhada. Sexo, idade, aparência, cor, raça, defeitos físicos, conformação especial, traje ou modo de vestir, modo de se mover ou gestos especiais; traços auditivos também, como voz e maneira de falar, sotaque; todas essas características são utilizadas para apresentar uma personagem, levando em consideração o estilo, a época e a proposta do texto.

A maneira como a personagem se coloca em relação aos outros; a forma como se insere no seu grupo, como se caracteriza, portanto, socialmente; sua situação na sociedade a que pertence, se é criado ou patrão, senhor ou escravo, pobre ou rico; sua profissão; a situação da personagem dentro de sua família; ligações nos grupos sociais; convicções políticas e morais; ligações amorosas ou amizades; preconceitos; crença religiosa; a parcela de poder que possui; grau de liberdade de que desfruta; sua consciência; todos esses aspectos levam à caracterização e são formas de apreensão da personagem, como expõe Pallotini. Nessa direção, da caracterização física, passamos à auditiva, depois à social e por fim, quando a consciência entra em cena, passamos à caracterização psicológica, e aí, importa conhecer o modo de ser da personagem, sua constituição psicológica, sua afetividade, emoções e sentimentos. Importa também, nesse modo de apreensão, conhecer a capacidade que a personagem possui em fazer suas próprias opções e mantê-las, sua persistência, pertinácia e teimosia.

Como Pallotini aponta, os campos não existem de forma isolada, mas eles se interpenetram. Dessa forma, o que é psicológico leva ao social, o que é físico leva ao psicológico e assim por diante. Mas, independentemente da maneira como ela é abordada em determinada obra, seja por aspectos físicos, sociais, psicológicos ou outros, o importante, como destaca a autora:

[...] é que se compreenda ser o total da construção de uma personagem um processo de estruturação de um ser humano fictício, mais ou menos cheio de detalhes, conforme a natureza do texto, mas sempre coerente, capaz de convencer e de cobrar uma espécie de existência própria (PALLOTINI, 2015, p. 89).

Nessa direção, a personagem será construída para cumprir um papel determinado pelas intenções de seu criador. Quando o autor sabe o que a personagem pretende, saberá, então, o que se deverá mostrar. E é por isso que Pallotini afirma que a melhor forma de se caracterizar uma personagem é pela ação, pelo que ela faz, pois é na ação, seja no diálogo como nas atitudes tomadas, que se mostrará com melhores recursos o caráter da personagem. Como há, na obra literária, um conjunto de personagens, o que um faz repercute em outro, e vice-versa, ou seja, cada personagem se caracterizará também pelo que os outros lhe fazem. Dessa forma, a personagem vai sendo desenhada por seus atos, palavras, gestos, informações, pelos outros personagens, e o leitor vai descobrindo, pouco a pouco, quem ela é.

Como foi dito anteriormente, as vontades e ações alheias interferem na construção e sentido de determinada personagem. Há uma série de conflitos externos que irão interferir na trajetória da personagem, como deparar-se com outra vontade, com outras personagens, que querem a mesma coisa ou desejam coisas diferentes, que desejam impedir o protagonista de alcançar seu alvo, que exercem influência contrária a essência de determinado ser ficcional, entre muitos outros conflitos estabelecidos. Nesse sentido, o conflito é dinâmico, cresce, intensifica-se para depois sofrer uma mudança, ou poderá, também, transformar-se pelo acréscimo ou supressão de alguns dos seus elementos. Nas palavras de Pallotini:

Um conflito colocado no início de uma peça pode, por mais importante que seja, desaparecer ou perder lugar, seja pela pura e simples solução, seja pela movimentação, troca de posições ou mudança de intenções de seus participantes (2015, p.110).

Apesar dos conflitos e obstáculos externos vividos pelas personagens, o maior obstáculo, de certa forma, com que se depara uma personagem está dentro de si próprio, como aponta Pallotini. O conflito interior é fruto da complicação psicológica, da complexidade da alma do homem. Há no caráter, com maior ou menor intensidade, um choque de posições opostas, um confronto subjetivo, "[...] numerosos vetores conduzem, como os aros de uma roda, ao eixo" (PALLOTINI, 2015, p. 105). E são esses vetores que representam as diversas possibilidades, por vezes contraditórias, que formam o caráter: vontade e contra-vontade, ambição e medo, lealdade e deslealdade, entre outros. Como no conflito externo, aqui também as posições são opostas, porém, colocadas dentro de uma mesma consciência. São dinâmicas, intensificando-se e crescendo no decorrer da narrativa.

Nesse contexto, os conflitos se estabelecem de acordo com a função desempenhada por cada personagem. Pallotini caracteriza dois tipos de personagens: a "personagem-sujeito" e a "personagem-objeto". A primeira é livre e senhora de suas ações; tem vontade própria, decide, escolhe e age. Ela só terá sua liberdade limitada pela vontade de outra personagem-sujeito, igualmente livre. As pressões materiais, o medo da morte ou da pobreza ou as ameaças de uma ordem legal constituída não a cerceiam. Mas, como aponta a autora, até que ponto o homem é fonte de suas próprias ações? Para Pallotini, é na imagem das marionetes, boneco de forma e aparência humanas, mas sem vontade própria, movido sempre por forças exteriores, forças que o levam a fazer o que faz, a agir como age, que encontramos a imagem da personagem-objeto. Nessa direção, sempre vai haver o problema da dualidade liberdade-determinação da personagem. Sua verdade se assenta no sentido duplo, dialético, e mesmo com o avanço de sua individualização e psicologização, que lhe garantem uma certa liberdade pessoal, o dual, o ambíguo e o misterioso ainda estão presentes. Nesse contexto, nas palavras de Pallotini, a personagem, como no movimento de um pêndulo, "[...] oscila entre maiores ou menores doses de exercício da vontade ou de determinação exterior. Em suma, ora é mais sujeito, ora é mais objeto. E nunca, parece-nos, será totalmente livre, ou totalmente determinada" (2015, p.84).

Todas essas questões acima trabalhadas, recaem na questão do narrador. Brait afirma que qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarram necessariamente na questão do narrador, pois é ele quem conduz o leitor por esse mundo que vai se criando à sua frente. Não há maneira de visualizar um personagem, como ele se materializa, sem um foco narrativo que dê luz à sua existência. Rosenfeld (1976) aponta que no gênero narrativo, o narrador em geral finge distinguir-se das personagens, ao passo que no gênero lírico e dramático, ou está identificado com o Eu do monólogo ou, aparentemente ausente do mundo dramático das personagens. Nessa direção, somente no gênero narrativo surgem formas de discurso ambíguas, projetadas ao mesmo tempo de duas perspectivas: a da personagem e a do narrador fictício. Dessa forma, de acordo com Rosenfeld, na ficção narrativa, constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes com uma ou outra personagem, ou tornando-se onisciente. Nas palavras de Rosenfeld:

O narrador fictício não é sujeito real de orações, como o historiador ou o químico; desdobra-se imaginariamente e torna-se manipulador da função narrativa (dramática, lírica), como o pintor manipula o pincel e a cor; não narra *de* pessoas, eventos ou estados; narra pessoas (personagens), eventos e estados. E isso é verdade mesmo no caso

de um romance histórico. As pessoas (históricas), ao se tornarem ponto zero de orientação, ou ao serem focalizadas pelo narrador onisciente, passam a ser personagens; deixam de ser objetos e transformam-se em sujeitos, seres que sabem dizer "eu" (ROSENFELD, 1976, p. 26).

Nessa direção, não há narrativa sem narrador, seja ele um elemento não envolvido na história, portanto, uma verdadeira câmera, ou como uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. Brait (2006) caracteriza o narrador como uma câmera, quando se trata do narrador em terceira pessoa. Nesse modelo de narração, a personagem não é posta em cena por ela mesma, mais pelo relato de suas ações. Dessa forma, o narrador simula um registro contínuo, focalizando a personagem de acordo com seus interesses. É comum a utilização do discurso indireto livre para amenizar a separação rígida entre a "câmera" e a personagem, concedendo uma autonomia para conhecer uma interioridade que não poderia ser captada pela observação externa. Nessa direção, o narrador vai construindo, pela narração, pela descrição minuciosa de traços de forma geral, as personagens, funcionando a narração, a descrição e o diálogo como movimentos de uma câmera que acumula signos e combina-os de maneira a focalizar os traços que, construindo e concretizando essa existência com palavras, remetem a mundo referencial, reconhecido pelo leitor.

Quando a narração é feita em primeira pessoa, Brait caracteriza não mais o narrador, mas a personagem como câmera, o que implica um envolvimento com os acontecimentos que estão sendo narrados. O leitor toma conhecimento de tudo através da perspectiva da personagem e, levando em consideração a dificuldade que o ser humano apresenta de conhecer-se e exprimir esse conhecimento para outra pessoa, esse modelo de narração resultará em personagens densas, complexas, mais próximas à própria complexidade do ser humano.

Há ainda a personagem que se expressa por si mesma, é o caso do diário íntimo, das memórias, do monólogo interior, entre outros. Nesses discursos, que procuram presentificar a personagem, a distância entre o escrito e o "vivido" diminui, pois sua interioridade é exposta. O monólogo interior é o que vai mais longe nessa tentativa de expressão da interioridade da personagem. O leitor entra em contato diretamente com o fluir dos pensamentos do ser fictício, com o fluir de sua "consciência", a qual obedece a um mínimo de sintaxe, um volume grande de sintagmas que se sucedem, permitindo a confluência de conteúdos díspares e a reprodução de movimentos alógicos dos pensamentos apanhados em seu estado de nascimento e expressão. A personagem testemunha é a última caracterizada por Brait, e consiste num recurso de

caracterização que utiliza uma personagem secundária para fazer conhecer a personagem principal. O narrador leva o leitor a enxergar, de forma discreta, a figura do protagonista, ganhando sua empatia.

Norman Friedman (2002), em seu texto “O ponto de vista na ficção”, desenvolve uma tipologia sistemática dos diferentes pontos de vista a partir dos quais as histórias são transmitidas aos leitores. Nessa direção, traz o posicionamento de vários estudiosos, como Joseph Warren Beach e Bradford Booth, os quais argumentam que uma das questões cruciais do romance moderno é o desaparecimento do narrador, ou seja, a história sendo conduzida pelas impressões das próprias personagens. Na segunda parte de seu texto, Friedman pontua que se o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, algumas questões são essenciais para chegarmos a uma tipologia mais sistemática: quem fala ao leitor? De que posição em relação à história ele a conta? Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? A que distância ele coloca o leitor da história? Friedman também apresenta a diferenciação estabelecida por Lubbock entre “contar” (*telling*) e “mostrar” (*showing*), que está relacionada ao problema da intervenção e do retraimento do autor em relação a história. Nessa direção, Lubbock define como sumário narrativo (contar) a apresentação generalizada de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, sendo-nos apresentados de segunda mão e de forma indireta, *versus* a cena imediata (mostrar), que emerge quando os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer, apresentados de forma imediata e direta.

Nesse contexto, a tipologia de Friedman é constituída por oito pontos de vista que caminham em direção ao “desaparecimento” do narrador, ou, no mínimo, rumo a um narrador bem mais objetivo. De forma resumida, temos os seguintes pontos de vista: o primeiro deles é o *autor onisciente intruso*, que apresenta um ponto de vista totalmente ilimitado, podendo informar ao leitor as ideias e emoções das mentes das personagens e as suas próprias; sua característica específica são as intromissões autorais sobre a vida, os modos e as morais e há uma tendência ao sumário narrativo. O seguinte é o *narrador onisciente neutro*, que se diferencia do primeiro pela ausência das intromissões; este fala em terceira pessoa e a tendência predominante é descrever os personagens e explicá-los ao leitor com sua voz própria, ainda que possa permitir a seus personagens falarem e agirem por eles mesmos. O “eu” como *testemunha* é o próximo ponto de vista apresentado por Friedman, cujo narrador é um personagem secundário mais ou menos

envolvido na ação, que fala na primeira pessoa e ao qual é negada qualquer voz direta nos procedimentos; as cenas são geralmente apresentadas como a testemunha as vê. No *narrador-protagonista*, alguns outros canais de informação são eliminados, a onisciência desaparece, o ângulo de visão é central e o narrador encontra-se limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Em sequência, o próximo ponto de vista é a *onisciência seletiva múltipla*; nela, perde-se o “alguém que narra”, o leitor escuta a “ninguém”, a história vem diretamente das mentes dos personagens, predominando a cena. A história, nesse caso, pode ser contada por vários personagens. Ao contrário da anterior, na *onisciência seletiva*, como nos mostra Friedman, o leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens. O *modo dramático*, penúltimo ponto de vista exposto por Friedman, se caracteriza por apresentar ao leitor informações limitadas ao que os personagens fazem e falam, aproximando-se de uma peça teatral; o ângulo de visão é frontal e fixo e a distância é pequena. O último ponto de vista apresentando por Friedman é a *câmera*: transmite *flashes* da realidade, sem uma seleção ou organização aparente. Essa, por fim, é a última, também, em matéria de exclusão autoral.

O “desaparecimento” do autor foi uma questão amplamente discutida na segunda metade do século XX por teóricos como Roland Barthes e Michel Foucault e não é nosso objetivo tratar sobre essas teorias aqui. Há, porém, o interesse, já mencionado anteriormente, de trazer à luz a existência profunda dos personagens, existência essa que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações, de cuja existência brota o desconhecido e o mistério; há, nesse interesse, uma tendência do narrador em querer se “esconder”, ser o mais objetivo possível, para que essa existência venha à tona por meio dos próprios personagens, ou melhor, de suas mentes. Candido salienta que muitos artistas atribuem apenas à arte a possibilidade de certeza, certeza interior. Para Proust, como mostra Candido, os mais íntimos contatos do ser nada mostram do semelhante, enquanto a arte nos faz entrar num domínio de conhecimento absoluto. O romancista nos leva para dentro do personagem, o que consiste, para Candido, numa das funções capitais da ficção:

Neste ponto, tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos este conhecimento (CANDIDO, p. 64, 2011).

Para trazer essa existência íntima, interna, profunda das personagens, os grandes escritores tiveram que encontrar uma maneira para traduzir essa vida interior que fosse o mais realista possível. E uma delas foi o uso do gênero, ou da técnica do fluxo de consciência, conceito importante para essa pesquisa, ao qual daremos uma atenção especial no tópico a seguir.

1.1.2. O fluxo de consciência

Apesar da multiplicidade de formas com que é empregado, o conceito de fluxo de consciência pode ser aplicado com certa precisão quando se trata de um sistema utilizado para apresentar os aspectos psicológicos dos personagens na ficção. Robert Humphrey faz um estudo minucioso em sua obra *O fluxo da consciência* (1976), sobre os principais aspectos que dizem respeito ao seu uso, como as funções, as técnicas, os artifícios e as formas que o caracterizam.

Quem primeiro utilizou o termo foi o psicólogo William James. Originalmente como *stream of consciousness* ou ainda *stream of thought*, o termo foi utilizado para exprimir a continuidade dos processos mentais. Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012) aponta que James criou esse termo para indicar que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, mas se apresenta como um fluxo contínuo. Mais do que técnicas, o romance de fluxo de consciência pode ser identificado pelo seu conteúdo, que deve ser o fluir da consciência de um ou mais personagens.

Humphrey afirma que “[...] a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances” (1976, p.2). Mas, para entendermos como funciona essa “tela” que reflete o conteúdo do romance de fluxo de consciência, precisamos compreender qual é o nível da consciência que os escritores desse gênero exploram. Humphrey salienta que a consciência abrange desde a pré-consciência, atravessa os níveis da mente e inclui o mais elevado nível, que é a área da apreensão racional e comunicável. A ficção de fluxo de consciência diz respeito aos níveis menos desenvolvidos, que estão abaixo da verbalização racional; Humphrey distingue entre dois níveis de consciência, o nível da fala e o nível da pré-fala, que não implica uma base para comunicação, sendo a principal característica, de acordo com o autor, da ficção do fluxo de consciência. Se a consciência tem a forma de um iceberg, essa ficção preocupa-se com o que está abaixo da superfície, como Humphrey aponta, ao defini-la:

Como este conceito de consciência, podemos definir a ficção do fluxo de consciência como um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de

consciência que antecede a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens (HUMPHREY, 1976, p. 4).

William James, de acordo com Humphrey, ao formular sua teoria psicológica, descobriu que as lembranças, pensamentos e sentimentos não aparecem a nós em cadeia, mas como uma corrente, um fluxo. A introdução da consciência humana na ficção foi uma tentativa moderna para analisar a natureza, a experiência humana. Como Humphrey afirma, o romancista não deixa nada de fora, sensações e lembranças, sentimentos e concepções, fantasias e imaginações, intuições, visões e introspecções, mesmo estas procedendo da vida espiritual, e não mental, que são os campos da vida com os quais a literatura de fluxo de consciência se ocupa. Nessa direção, há uma preocupação central à ficção de fluxo de consciência na descrição do personagem, que pretende ser o mais realista possível e deve centrar-se não naquilo que se faz, em outras palavras, no homem exterior, mas naquilo que se é, no homem interior, o que souberam fazer alguns escritores, como Virginia Woolf e James Joyce, cujas obras foram estudadas por Humphrey.

Analizando a obra de Virginia Woolf, Humphrey salienta que ela pretendia formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade, uma verdade que a escritora considerava inexprimível e que só podia ser compreendida a um nível da mente que não é expresso. Nesse sentido, considerava importante para o artista expressar o que, subjetivamente, é a vida, por meio de sua visão particular da realidade, realidade que, para ela, não se encontrava na ação exterior, como expõe em seu ensaio "Modern Fiction" (1925): "examine uma mente comum em um dia comum"; "a vida é...uma auréola luminosa, um invólucro semitransparente que nos rodeia do começo da consciência até ao final. Acaso não é a tarefa dos romancistas transmitir este espírito inconstante, desconhecido e irrestrito?" (WOOLF apud HUMPHREY, 1976, p. 12).

James Joyce, por sua vez, de acordo com o estudo de Humphrey, alcançou um grau de objetividade admirável, sendo o autor quase "refinado para fora da existência" em *Ulisses*. Seu objetivo era fazer com que o leitor se sentisse em contato direto com a vida representada no livro; desejava apresentar a vida como ela é na realidade, sem preconceitos ou avaliações diretas. Nesse contexto, o "criador" torna-se invisível e indiferente, apesar de permanecer dentro de sua obra. Para obter esse efeito, a ficção do fluxo de consciência se vale de uma realização essencialmente técnica, cujos recursos, como afirma Humphrey, são superiores ao de qualquer outro tipo de ficção. Assim sendo, a experimentação técnica tornou-se prática ativa no romance de fluxo de consciência, abrindo um leque maior de possibilidades com a criação de novas e variadas

técnicas. Humphrey analisa quatro delas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. O crítico traz a seguinte definição de monólogo interior:

É a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada. Deve-se observar, sobretudo, que se trata de uma técnica para representar o conteúdo e os processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente; isto é, de representar a consciência. (HUMPHREY, 1976, p.22).

Nessa direção, há o monólogo interior direto e o indireto. O primeiro deles é apresentado quase sem interferência do autor, apresentando a consciência diretamente ao leitor, sem se presumir uma plateia. Não há, na maioria das vezes, por parte do autor, instruções como “ele disse” ou “ele pensou” ou quaisquer outros comentários explicativos. O personagem não se dirige a ninguém na cena ficcional e o monólogo interior prossegue independente das expectativas do leitor, com o intuito de representar a verdadeira textura da consciência. O que se deseja comunicar é uma “incoerência”, uma “fluidez” e, por vezes as divagações que permeiam a mente dos personagens. Outro emprego pouco comum, de acordo com Humphrey, do monólogo interior direto é o que procura descrever a consciência do sonho. Já o monólogo interior indireto caracteriza-se pela presença constante do autor onisciente, que faz uso de métodos descritivos e expositivos para apresentar o monólogo. Apesar do fluxo e da intenção realista serem preservados, há uma coerência maior na sua apresentação.

A descrição pelo autor onisciente e o solilóquio, por sua vez, são modalidades convencionais, ou seja, são métodos básicos que os escritores do romance do fluxo de consciência aplicaram de maneira especial. Dessa forma, aquilo que pode ser a forma mais extrema do romance experimental pode ser obtido por meio da descrição convencional por um autor onisciente. Essa técnica é usada para representar o conteúdo e os processos psíquicos de um personagem por meio de métodos convencionais de narração e descrição. O solilóquio difere das outras técnicas por pressupor uma platéia formal e imediata, o que exige uma maior coerência e menor profundidade no nível da consciência que pretende representar, levando em consideração que sua finalidade é comunicar emoções e ideias relacionadas a uma trama e ação.

Apesar do desenvolvimento e aprimoramento de muitas técnicas para a representação do fluxo de consciência, os escritores sabem que existem limitações técnicas além das quais eles não podem avançar. Eles sabiam, por exemplo, que não iriam conseguir apresentar a consciência de um personagem com exatidão, por conta da sua própria natureza, por ser algo particular,

específico, e por ela não ser estática, estando sempre em movimento. Humphrey salienta, por exemplo, que "[...] a consciência é considerada fluida em seu movimento e livre de conceitos arbitrários de tempo pelos escritores que pertencem à geração que sucedeu William James e Henri Bergson", desse modo, "[...] os processos psíquicos [...] não obedecem à continuidade de um calendário. Tudo que penetra na consciência está ali no 'momento presente'" (1976, p.38).

Nesse contexto, Humphrey afirma que a principal técnica para controlar o movimento do fluxo de consciência na ficção tem sido a aplicação dos princípios da livre associação psicológica, que é controlada por três fatores: memória (sua base), sentidos (que a guiam) e imaginação (que determina sua elasticidade). Esse processo da livre associação psicológica é utilizado pelos escritores de fluxo de consciência com o propósito de orientar a direção dos fluxos de seus personagens. Outra técnica utilizada para direcionar esses fluxos são os chamados, por analogia, "artifícios cinematográficos". Nesse contexto, o artifício básico do cinema é o da montagem, que engloba alguns controles como os de vista múltipla, câmara lenta, cortes, "close-ups", panorama e "flash backs". Nessa direção, a montagem, como observa Humphrey, serve para mostrar uma interligação ou associação de ideias. Em sua essência, o método mostra pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto, servindo para mostrar multiplicidade. Porém, o que mais aproxima a técnica ficcional da montagem cinematográfica e seus artifícios é o empenho que eles também dispensam em transcender ou modificar barreiras de tempo e espaço arbitrárias e convencionais, levando em consideração que a "[...] própria qualidade da consciência exige um movimento que não acompanha o rígido avanço de um relógio. Ao invés disso, exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro imaginário" (HUMPHREY, 1976, p.45). Controles de tipografia e pontuação também servem para apresentar e controlar o fluxo da vida mental na ficção.

Além do fluxo, a consciência possui uma outra qualidade que é a sua intimidade. A consciência íntima, como aponta Humphrey, tem um arquivo de símbolos e associações que são confidenciais e que estão inscritos em um código secreto, fazendo com que os materiais de qualquer consciência sejam um enigma para qualquer outra. Não sendo a finalidade da literatura expressar enigmas, o escritor de literatura de fluxo de consciência precisa atentar-se para alguns pontos:

O escritor de ficção do fluxo de consciência, como todo escritor que se preza, tem algo a dizer, algum senso de valores que deseja comunicar ao leitor. Mas, ao contrário do que acontece com os outros escritores, escolhe o mundo interior da atividade psíquica para ali dramatizar esses valores. Mas a atividade psíquica é uma coisa íntima e deve ser

apresentada como tal para que o escritor possa conquistar a confiança do leitor. Assim sendo, o escritor de fluxo de consciência precisa fazer duas coisas: (1) representar a verdadeira textura da consciência, e (2) destilar algum significado desta para o leitor (HUMPHREY, 1976, p. 57).

Nessa direção, para conservar a intimidade sem deixar de comunicar algo ao leitor, mantendo a objetividade e o tom realista com o objetivo de convencer os leitores de que aquilo que apresentam é a verdadeira existência, os escritores privilegiaram alguns artifícios básicos. Dentre eles, os mais importantes são: 1) suspensão do conteúdo mental de acordo com as leis da associação psicológica; 2) representação de descontinuidade e condensação por figuras de retórica padronizadas e 3) sugestão de níveis de significado múltiplos e extremos através de imagens e símbolos. Para além verossimilhança, a arte literária requer, também, harmonia, o que nos leva à forma do romance, que, no tocante ao romance de fluxo de consciência diz respeito ao problema de como impor "ordem sobre a desordem". Apesar de descrever o caótico que é a consciência humana, o escritor da ficção de fluxo de consciência deve evitar uma descrição caótica, como explica Humphrey:

Se um autor deseja criar um personagem apresentando ao leitor a mente desse personagem, então a obra na qual isto é feito, por si, tem a mente desse personagem por cenário. Tem por tempo de ação todo o alcance das lembranças e fantasias dos personagens no tempo; tem como lugar de ação onde quer que as mentes dos personagens queiram ir na memória ou fantasia; e tem por ação qualquer incidente lembrado, percebido ou imaginado sobre o qual os personagens queiram focalizar sua atenção. Em suma, o escritor compromete-se a lidar fielmente com aquilo que ele concebe como sendo o caos e acidente de uma consciência - sem padrão, indisciplinada e indistinta (HUMPHREY, 1976, p. 77).

Mesmo trabalhando com algo que não tem padrão e disciplina, é preciso que o escritor dê um padrão ou uma forma ao seu material, à sua criação. Cada autor faz isso de uma forma diferente, estabelecendo padrões classificados de acordo com vários tipos (unidades como tempo, lugar, personagem e ação, motivos condutores, padrões literários, estruturas simbólicas, arranjos cênicos formais, esquemas cíclicos naturais e teóricos). Nesse sentido, em lugar de um enredo bem acabado, escritores como Joyce e Woolf inventaram toda a sorte de unidades, conseguindo uma aderência às unidades clássicas que o romance jamais produzira, moldaram suas obras por modelos literários, ciclos históricos e estruturas musicais (ritmização), e conseguiram até fundir o enredo externo com o fluxo de consciência. Diante disso, observamos que o trabalho estético realizado pelos escritores que escolheram e ainda hoje escolhem ter como conteúdo principal de sua ficção a consciência de seus personagens foi e continua sendo um trabalho árduo, que exige o

manuseio de muitas técnicas para se alcançar a objetividade necessária e a confiança do leitor, que é colocado "diretamente" dentro da mente dos personagens.

Quando trabalhamos com todas essas questões relacionadas às estratégias até aqui apresentadas para a construção da personagem, não podemos deixar de levar em consideração que quando nos deparamos com todos os personagens que povoam a tradição literária, que nos tocam e nos apresentam inúmeras possibilidades de existência do homem no mundo, estamos lidando diretamente com o poder de caracterização de seus criadores. No trabalho com a palavra, na combinatória de signos, as criaturas de papel vão sendo construídas, adquirindo sua própria existência, sua independência, criando seus referentes e dando lugar a um mundo de leituras, o que é consequência da sensibilidade de cada escritor, do seu olhar e sua apreensão das coisas que deseja representar. Há inúmeras formas de receber uma obra ou uma personagem, dependendo da perspectiva do receptor; porém, todas elas só são possíveis graças aos índices fornecidos pelo texto e pela sua legibilidade.

1.2. A construção da personagem no cinema

No cinema, a forma de caracterização mais clara da personagem é realizada por meio da imagem, que é apresentada ao espectador através da narrativa da câmera. Nessa direção, a câmera apresenta, introduz, delinea, acompanha a personagem, mostra com detalhes seu aspecto físico, apresenta-a em sua intimidade e acompanha seus gestos e ações. Assumindo um papel de "olho" que acompanha a personagem, a câmera está presente em todos os lugares, fixando as imagens e construindo um retrato vivo da personagem. Dessa forma a câmera, através de seu movimento, como aponta Rosenfeld (1976), exerce no cinema uma função nitidamente narrativa: focalizando, comentando, recortando, aproximando, expondo, descrevendo, entre outros.

Nesse sentido, no cinema, são as imagens que fundam as objectualidades puramente intencionais de que falamos anteriormente, e não as personagens, porque, apesar delas constituírem e evidenciarem a ficção cinematográfica, elas podem ser dispensadas por determinado tempo, o que não é possível no teatro, por exemplo, no qual o palco não pode permanecer vazio, sem personagens. A imagem, dessa forma, pode descrever e animar ambientes, paisagens, objetos, que podem representar fatores de grande importância, mesmo sem os personagens. No cinema, como no romance, a personagem pode permanecer calada durante certo

tempo, pois as imagens ou palavras do narrador ou da câmera narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos ou afazeres. Observamos dessa forma, que a onisciência narrativa no cinema é algo constante, inegociável, pois é a câmera que assume essa função. É o que leva João Batista de Brito (1995) a afirmar que a onisciência parece ser mais visceralmente cinematográfica que literária, porque mesmo nos filmes em que os personagens são narradores, a limitação de seu conhecimento é quase sempre suplantada pela onisciência da narração abstrata (da câmera), que pode fazer o espectador enxergar aquilo que o narrador actancial poderia não ter visto. Apesar dessa interferência da narração abstrata, a sensação que é absorvida pelo espectador é de que o filme esta se passando sem que ninguém o desenvolva, como se a historia se contasse por ela mesma.

Muitos autores caracterizam a estrutura da ficção cinematográfica comparando-a tanto ao teatro como ao romance, em oposição a outros que diferenciam o cinema das outras artes, setorizando a especialidade do cinema, ora focando a montagem, ora a qualidade fotográfica da imagem, e assim por diante. O que fica patente, entretanto, como aponta Brito (1995) é que, apesar dos esforços teorizadores, a linguagem cinematográfica possui uma gramática aberta, e suas regras funcionais são confirmadas, problematizadas e amplificadas por cada novo filme, ficando difícil e até problemático determinar categoricamente sua especificidade.

Nessa direção, Paulo Emílio Sales Gomes (1976) em seu texto "A personagem cinematográfica", vai ao encontro dessas questões, quando aponta que na década de 1920, a maneira mais útil de abordar o cinema era considerá-lo como arte autônoma, através de uma abordagem que visava a especificidade cinematográfica. Porém, essa ideia foi sendo substituída por uma noção mais flexível e aberta do cinema:

Atualmente, porém, os melhores filmes e as melhores ideias sobre cinema decorrem implicitamente de sua total aceitação como algo esteticamente equívoco, ambíguo, impuro. O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere (GOMES *in* Candido, 1976, p. 105).

Lançando mão da comparação, Gomes afirma que é ao teatro e ao romance que o cinema se vincula, constituindo-se como arte de personagens e situações que se projetam no tempo. Para o autor, o cinema seria uma espécie de simbiose entre teatro e romance, definindo-o como teatro romanceado ou romance teatralizado, porque, assim como no teatro, as personagens de ação são

encarnadas em atores, mas, graças aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade no tempo e no espaço equivalente às das personagens do romance.

Nesse contexto, não há como falarmos sobre personagens cinematográficas sem entrarmos na questão do narrador. A fórmula que parece ser mais corrente no cinema é a objetiva, na qual o narrador se retrai ao máximo, cedendo o campo às personagens e suas ações. Dessa forma, o narrador, ou seja, todo o instrumental mecânico pelo qual se exprime, assume a perspectiva ora de uma personagem ora de outra. Gomes aponta que a forma mais habitual de diálogo, onde vemos um protagonista do ponto de vista de outro é chamado "campo contra campo". É nessa disposição do narrador, de assumir sucessivamente o ponto de vista de sucessivas personagens, que se baseia a estrutura do filme, de acordo com Gomes.

Quanto à utilização da palavra, Gomes relata que nos primórdios do cinema falado, a tendência era empregar a palavra apenas objetivamente, ou seja, através de diálogos, por meio dos quais as personagens se definiam e complementavam a ação. Mais tarde, a palavra passou a ser utilizada no cinema como instrumento narrativo, através do qual, a fala narrativa se desenrolava paralelamente à narração por imagens e ruídos, e se processava dos mais variados pontos de vista, ora do narrador ausente, ora com a voz de uma das personagens. Nessa mesma época, também começou a ser utilizado pelo cinema o recurso da voz interior, através da fala audível, embora não pronunciada. Quando, nessa direção, a palavra no filme ultrapassou os limites de seu emprego somente em diálogos de cena, abriram-se caminhos estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, tornando-se, o filme, campo aberto para o exercício de uma literatura falada, como aponta Gomes.

Nessa direção, há personagens cinematográficas feitas de palavras, dando-se a conhecer por meio dos diálogos de outras personagens. Mas não seria correto dizer que a presença da personagem é exclusivamente decorrente do uso da palavra, levando em consideração que a dimensão adquirida pelos diálogos entre as personagens presentes, fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem, em outras palavras, à fisionomia, aos lugares, roupas, entre outros. Esse predomínio do contexto visual sobre as palavras faladas no cinema dá vazão a uma significativa diferença entre a personagem cinematográfica e a personagem do romance, sendo esta construída exclusivamente de palavras escritas. Nesse sentido, levando em consideração que nos filmes as personagens são encarnadas em pessoas, Gomes afirma que, "[...] essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica

suas personagens aos leitores" (1976, p. 111). A margem de liberdade que temos diante de uma personagem construída por palavras é muito maior do que a que temos diante de uma personagem cinematográfica. "A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporia necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos" (GOMES, 1976, p. 111). Essa "imposição" realizada pelo cinema torna quase nula a liberdade do espectador no tocante a dar vazão à sua imaginação. Em se tratando, todavia, de definições psicológicas, o filme pode assegurar ao espectador de suas personagens, uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance. Este último impõe uma nitidez espiritual das personagens tanto quanto a presença física é imposta nos filmes. Na ficção cinematográfica, as personagens permanecem ricas de uma indeterminação psicológica, aproximando-as do mistério que permeia as criaturas da realidade.

A comparação que Gomes estabelece do cinema com o teatro, por sua vez, gira em torno da articulação entre as personagens encarnadas (tanto no cinema, quanto no teatro) e o público. Para o autor, a intimidade que o espectador adquire com a personagem é maior no cinema do que no teatro, levando em consideração que no teatro, temos sempre a personagem da cabeça aos pés, o que é diferente na realidade e no cinema, nos quais vemos ora o conjunto do corpo, ora só a cabeça, a boca, etc. Na tela, portanto, as coisas se passariam de forma menos convencional que no palco. No teatro, porém, como Gomes destaca, as personagens realmente estão encarnadas em pessoas, o que difere do filme, no qual não nos defrontamos com pessoas, mas com o registro delas, de suas imagens e vozes. Temos que concordar, dessa forma, que no filme, as coisas são mais organizadas, mais fixas do que no teatro. Neste, pode ocorrer acidentes, deslizos, improvisos, que constituem um "inesperado verdadeiro", que a realidade possui e o cinema ignora.

Outra diferença entre o cinema e o teatro estabelecida por Gomes diz respeito à existência da personagem. No teatro, a personagem adquire estrutura através das palavras escritas dos diálogos da peça, e embora sejam interpretadas e representadas por diretores teatrais e atores, essas encarnações são provisórias, permanecendo a personagem com sua existência literária, independentemente de quem as encarna. Já a personagem de ficção cinematográfica só começa a existir e a viver quando encarnada numa pessoa, num ator, independente de quão fortes sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes. E este ponto constitui um problema de ambiguidade para a personagem cinematográfica. Sendo o personagem encarnado por um ator conhecido, não há grandes problemas. O que ocorre, porém, é que na maioria das vezes os

personagens são representados por atores já consagrados e tornam-se personagens de ficção para a imaginação coletiva. Nesse sentido, ao contrario do teatro, onde o grande ator é aquele que encarna as mais diversas personagens; no cinema, os grandes atores cinematográficos simbolizam e exprimem um sentimento coletivo. Nessa direção, Gomes considera que no teatro o ator passa e o personagem permanece, ao passo que no cinema ocorre o inverso, ou melhor, no cinema, o que permanece não é propriamente o ator, "[...] mas essa personagem de ficção cujas raízes sociológicas são muito mais poderosas do que a pura emanção dramática" (GOMES, 1976, p. 115).

Käte Hamburger também lança mão da comparação entre o cinema, teatro e literatura em sua obra *A lógica da criação literária*, em capítulo dedicado à ficção cinematográfica. Faz uma análise acerca do espectador do cinema, da função narrativa e da força narradora do cinema, entre outras questões. O espectador do cinema, de acordo com Hamburger, não sabe exatamente o que está vivenciando; estaria diante de um romance ou de uma peça teatral? De uma ação narrada ou apresentada dramaticamente? A situação do espectador do cinema lembra aquela do espectador do teatro, por se tratar de um espectador, e não de um leitor, que vê e ouve, apreende o filme através dos sentidos e não da imaginação como acontece com o romance; apesar disso, a tela cinematográfica, como aponta Hamburger, é uma superfície bidimensional e o que nela vemos, diferente do teatro, não tem nada a ver com as condições espaço-temporais de nossa própria existência. Porém, há um fato singular de que, além de espectadores, encontramos na situação do leitor de romance, levando em consideração o conceito de romance. Hamburger explica que, nem tudo que se vê num filme, pode ser visto no palco, mas podemos encontrar no romance: o sol descendo lentamente no horizonte, o avião levantando voo e desaparecendo no céu, algo que vemos, mas algo que foi narrado pela câmera. Essas imagens móveis carregam uma função narrativa, substituindo a palavra da função narrativa épica, como afirma Hamburger, aproximando o filme mais da literatura que do teatro. Nas palavras do autor:

Sem dúvida não é por acaso que as companhias cinematográficas preferem a filmagem de romances. O romance oferece base melhor que o drama. As descrições nele contidas podem ser observadas e mostradas na imagem. A imagem cinematográfica trabalha como a função narrativa, sabe construir como esta uma imagem global do respectivo mundo narrado. [...] A imagem cinematográfica pode mostrar, como a função narrativa, não somente objetos mortos, mas personagens mudos - andando, sentando e pensando, em atividade

muda. [...] O gesto, a expressão, a lágrima, o sorriso falam por si, falam às vezes melhor que a palavra expressa (HAMBURGUER, 1986, p. 160-161).

Nessa direção, essa imagem móvel de que fala Hamburger, narra o espaço, o corpo, a fala, como a própria função narrativa; narra também as lembranças, os sonhos, imaginações, quando mostra em *flash back*, partindo do presente da ação, o passado dos personagens romanescos, salientando ainda mais a semelhança da função pictórica à função narrativa. Porém, apesar das semelhanças, Hamburger destaca diferenças significativas. Ao passo que a função épica narrativa produz o mundo fictício pela interpretação, ou seja, a personagem vive e "é" pela palavra significativa que a constrói; a narrativa cinematográfica apenas mostra sem orientar ou interpretar, por mais explicativas que sejam, as funções da imagem. Nesse contexto, apesar de no texto de Hamburger, ele mais ponderar e equilibrar as relações entre o cinema, o teatro e o romance do que aproximar um ou outro, é interessante notar aqui as relações que ele estabelece entre o cinema e a literatura, foco de nossa pesquisa; relações que procuramos expor na medida em que representam, também, as relações travadas entre a obra de Autran Dourado *Uma vida em Segredo*, e a adaptação cinematográfica homônima, produzida por Suzana Amaral. Nos tópicos a seguir lançaremos um breve olhar sobre a vida e obra desses autores, já introduzindo a personagem Biela em suas versões literária e cinematográfica.

1.3. Autran Dourado: vida e obra

A obra de Autran Dourado, iniciando-se em meados do século XX, desenvolveu-se em uma época, que simultaneamente se vincula e se diferencia em muitos aspectos do movimento modernista, que eclodiu em 1922, com a Semana de Arte Moderna, persistindo até aproximadamente 1945. Relaciona-se a uma fase que Afrânio Coutinho (2004) denomina de a "Nova Literatura Brasileira", caracterizada pelo clima de renovação e experimentação por parte dos romancistas, poetas e contistas. Segundo Coutinho, do ponto de vista estético, nada tem a ver com a "geração envelhecida" representada pela trindade histórico-literária que são os movimentos de 22, 30 e 45.

Esse período pós-45 é marcado por uma confluência de estilos, ficando difícil delinear um grupo que partilhe do mesmo projeto estético. Por esse motivo, Massaud Moisés (2009) afirma que o romance dessa época não é constituído de forma programática, pelo contrário, muitos pontos de contato podem ser assinalados, sem prejudicar a individualidade de cada artista. Nessa

direção, os novos romancistas, principalmente aqueles voltados para as psicologias de exceção, aquelas que por algum motivo foram excluídas e marginalizadas, terão como modelos as obras de mestres como Proust, James Joyce, Virgínia Woolf, William Faulkner, dentre outros.

O cenário desse mosaico, como Moisés denomina a ficção pós-45, sobretudo dos ficcionistas interessados no aspecto psicológico de seus personagens, é composto pela presença constante do onírico, do inconsciente, do demencial, do insondável, do *nonsense*, do estranho e do alucinatório, e no caso de Dourado, em especial, de atmosferas arcaicas. Para captar, dessa forma, os movimentos mais íntimos, aqueles ocultos ao olhar, recorrem aos “[...] fluxos de consciência, aos flashbacks (...) e a toda sorte de fragmentação estrutural, num árduo trabalho de montagem e remontagem, de que resultam mudanças substanciais na dimensão do tempo e do espaço” (MOISÉS, 2009, p. 364).

Autran Dourado nasceu em Patos de Minas, em 1926. Passou a infância e adolescência em Monte Santo, cuja cidade considera a que mais se aproxima da cidade mítica de Duas Pontes, cenário de muitas de suas narrativas. Formou-se em Direito, foi taquígrafo, oficial de gabinete e secretário de imprensa de Juscelino Kubitschek e foi serventuário da Justiça de Guanabara. Romancista, contista, ensaísta e memorialista, estreou em 1947 com *Teia*, e logo após, publicou em 1950, *Sombra e Exílio*, consideradas pelo próprio autor como sendo trabalhos de "início de aprendizagem". Apesar de ter estreado em 1947, aos dezessete anos tinha pronto um livro de contos que por conselho de Godofredo Rangel não publica, mas guarda-o e continua atualizando-se. Godofredo Rangel foi decisivo na formação de escritor de Dourado, como ele mesmo declara em entrevista a Silviano Santiago

De acordo com Massaud Moisés, o seu estilo começaria a delinear-se mais claramente na obra *Tempo de Amar* (1952), na qual:

[...] se cunham as matrizes da sua ficção e da sua visão do mundo: seres nimbados pelo mistério, enjaulados em atmosferas cinzentas, oníricas, acossados pelo desentendimento, pelos destinos desavindos, pela decadência e pelo estigma da morte, submetidos “às divindades obscuras” (MOISÉS, 2009, p. 366).

Em 1955, publica *Três Histórias na Praia*, e, em seguida, *Nove Histórias em Grupo de Três* (1957). *A Barca dos Homens* (1961), *Uma vida em Segredo* (1964), *Ópera dos Mortos* (1967), *O Risco do Bordado* (1970), são frutos de sua obra madura, nas quais irá aperfeiçoar o

seu fazer artístico, como um verdadeiro artesão, dando prioridade ao movimento e à linguagem, revelando profunda preocupação com o aspecto formal de seus textos.

Dourado construiu sua obra embasado em sua aprendizagem existencial, literária e filosófica, através das quais o autor fundamentou sua maneira singular de escrever, encontrando a forma através do trabalho com a palavra. Dessa maneira, Dourado adquiriu segurança tanto em linguagem quanto em invenção. Isso fica evidente em suas narrativas, segundo José Aderaldo Castello (2004), quando concilia seu objeto de estudo e a criação ficcional, tendo em vista que na maioria de seus textos, o autor se preocupa com o lado psicológico de suas personagens e consequentemente com o aprofundamento analítico de comportamento.

Nessa direção, os recursos utilizados em sua obra são constitutivos de um romance que está inserido nos moldes modernos, sendo considerado um dos renovadores da literatura brasileira (NEJAR, 2007, p. 475). Fernandes discorre a respeito desses recursos:

Características como intertextualidade, monólogo interior, polifonia de vozes, multiplicidade do ponto de vista, fragmentação, descontinuidade temporal, vazios narrativos ou cortes (...) blocos justapostos onde não existe começo, meio e fim, constata-se que o texto de Autran Dourado é de estrutura móvel em que tanto o narrador como o leitor podem construir e desconstruir o texto dentro da memória (FERNANDES, 2006, p. 108).

Não podemos ignorar, também, a escolha de Dourado por Minas Gerais, para ser o espaço constante de suas obras. “Se todos os caminhos levam a Roma, todos os caminhos da obra ficcional de Autran Dourado levam a Minas Gerais, a de sua geografia mítica, que se povoa de linguagem” (2007, p.475), como afirma Carlos Nejar, em sua obra *História da Literatura Brasileira*, ao analisar a obra do “escritor-artesão”. Dourado faz frequentemente uma releitura do passado histórico de Minas, reescrevendo-o, atualizando-o para obter o efeito literário que desejava.

Realizando um trabalho cauteloso com a palavra, Dourado modelou, descrevendo aquilo que serviu de palco para suas narrativas, tendo sempre como referência o real-concreto de Minas Gerais. Porém, o tempo, o espaço e os personagens ganham consistência simbólica e vão além dos limites do tempo histórico. Nessa direção Fernandes afirma que:

No espaço mítico e atemporal das Minas Gerais, ele traça um mapa em que a imaginária cidade de Duas Pontes servirá de cenário para as ações e representações que irão se

desenvolver, tudo dentro de um só ambiente, feito um grande bordado barroco, para todas as suas narrativas (FERNANDEDES, 2006, p. 109).

Há muitos pontos em sua obra que ligam a ficção à realidade histórica de Minas, relacionando passado e presente, Minas real e Duas Pontes imaginária, o que levou alguns críticos a concordarem que esse momento de sua criação literária era um voltar-se para o romance histórico. Dourado, como nos mostra Fernandes (2006), nega de forma taxativa essa postura, afirmando que não teve a intenção de fazer um romance histórico, mas sim uma obra de seu tempo, moderna, utilizando uma visão poética da história, lançando mão, para esse fim, de alguns acontecimentos e cronologias.

Na realidade, o que Autran afirma fazer parte do seu projeto estético é se servir do real mineiro para compor outro real, que muda de tal forma que o autor nem sabe mais se existe ou se alguma vez existiu: “O criador amassa e emprega a realidade, para criar outra realidade, que obedece à complicada geometria literária, ao seu sistema de forças, que nada tem a ver com as ciências físicas, naturais ou sociais” (DOURADO, 2000, p. 95 apud FERNANDES, 2006, p. 110).

Nesse sentido, o passado de Minas foi reconstruído dentro do processo literário, no qual as personagens buscam compreender e explicar seus conflitos através de uma perspectiva histórica, deixando, porém, transpassar em seus discursos um tempo mítico, simbólico, representativo. As Minas de Dourado, dessa forma:

[...] são uma construção, uma invenção que, através das representações e práticas sócio-linguísticas, vão sendo elaboradas durante a escrita. Lembrando Antonio Candido, o social histórico torna-se importante como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura dessas narrativas (FERNANDES, 2006, p. 112).

Dourado, em entrevista, tentando explicar sua relação com Minas, afirmava que o que procurava mesmo era entender o local:

Considero que estou ficando sozinho, mais solitário, me distanciando cronologicamente de Minas, mas cada vez mais temporalmente mineiro. Continuo cada vez mais de Minas, cada vez mais voltado para o passado e para as Minas que me pesam. O dia em que eu entender aquela Minas barroca e pós-Concílio de Trento (o nosso Concílio continua sendo o de Trento e não o Vaticano II), o dia em que eu entender Minas Gerais, acho que paro de escrever. São essas as inquietações que traduzem a ligação que sinto com Minas, minha carne, espinho e unha. Prometo a você mudar, gostaria muito de parar de escrever, de entender Minas. Quero sair emocionalmente de Minas, é duro de doer, Amor mal contrariado...Não faço regionalismo, que, para mim, é coisa

encastoadas no tempo. A minha região me interessa por outro tipo de problema, pelo que trago dentro de mim e ela me revela o que sou. Veja esse baú do meu bisavô, o coronel José de Almeida Freitas, com as iniciais gravadas: J. A. F. É esse baú de emoções que venho carregando comigo vida afora. É ele o meu passado e o passado das minhas Minas... (DOURADO in SENRA, 1983, p. 9).

Esse esforço de trazer para a obra aspectos do passado histórico, literário, entre outros, vai ao encontro da análise feita por Luís André Nepomuceno, na revista *ALPHA* já citada anteriormente, na qual afirma que um dos temas que Dourado irá trabalhar ao longo de seus inúmeros romances será a memória como construtora de uma identidade. Nesse caminho, o próprio escritor afirma em depoimento que, dentre as temáticas comuns à maioria de seus livros, estão “a angústia, o terror da loucura, o medo da perda da identidade, do controle das coisas e de desaparecer diante do real” (DOURADO apud SOUZA, 1996, p.35).

Nesse contexto, segundo Nepomuceno, a constante básica da literatura de Dourado tem sido a “exposição trágica de personagens insanos e angustiados, ávidos por manterem a lucidez e a coerência de sua memória e história de família” (NEPOMUCENO, 2006, p. 113). Essas características descrevem muitas das personagens de Autran, inclusive a singela prima Biela, que tirada da roça para morar com seus parentes, se vê perdida na cidade, sendo submetida a práticas e hábitos estranhos aos seus, quando recorre a sua memória íntima, reafirmando aí sua identidade.

Discordando de alguns estudiosos da obra de Dourado, Nepomuceno (2006) não vê a morte como o núcleo ideológico da obra do autor, e sim como um elemento que serve de justificativa para um princípio fundamental que é o sentido da memória e da identidade. A morte é, sem dúvidas, um elemento primordial na produção de Dourado, porém, seja como corte na historicidade das pessoas ou como persistência da memória dos vivos, ela servirá como desencadeadora de outra dimensão que Nepomuceno(2006) considera mais ampla, que é o medo dos indivíduos de perder a sua história. Isso faz com que Dourado crie, no decorrer de toda a sua obra, personagens angustiados que de alguma forma irão retratar esse tema.

Indo ao encontro dessas questões, Nejar (2007) destaca, através de citação retirada da obra *Joyce e Faulkner*, de Assis Brasil, que o objetivo da produção de Dourado é:

A procura da inocência perdida, da “pureza” de um passado imemorial, em contradição com o progresso predador da sociedade industrial. Para o escritor – e tal sentimento está em todos os seus livros -, a perda da aura primeva do homem só pode é conduzir... à sustentação de uma sociedade de fantoches (BRASIL apud NEJAR, 2007, p. 476).

Todas essas questões complexas, expostas acima, Autran Dourado irá abordar com a “língua saborosa do Brasil, que se alonga pela sua obra, língua de astúcias e amanhos, língua de secura e amplidões” (NEJAR, 2007, p. 479), língua essa que será a matéria-prima de um artesão talentoso, dedicado e comprometido com o mundo no qual se propôs a viver: o literário.

Apesar de não ser muito comum no Brasil o escritor de ficção teorizar, Dourado, em *Uma poética de romance* (2000), faz uma análise de seu fazer literário, apontando algumas características que são marcantes em sua escritura. A narrativa em blocos é a primeira listada pelo autor, e exemplifica com sua obra *O risco do bordado*, que caracteriza como sendo um romance em painéis, novelas encadeadas que, apesar de constituir um livro inteiriço, permite a múltipla leitura e montagem. Compartilha também a visão que tem do barroco, que, segundo ele, é pessoal, criativa e "ideológica", não se tratando apenas de um conceito histórico, um capítulo da história da arte, mas alguma coisa viva e atuante, que o estimula na elaboração de suas criações literárias. Apresenta o recurso que utiliza e denomina de "falsa pessoa" que consiste em mudar a história da primeira para a terceira pessoa ou vice versa. A transposição verbal é um recurso que o autor utiliza em várias obras com alguma finalidades distintas; entre elas, o dos pontos de vista ou focos diferentes, múltiplos. Em suas palavras:

A transposição verbal é um recurso que uso muito, uma disciplina que me imponho, às vezes, acredito, com bons resultados. Chegam a dizer que *Assunto de família* é das melhores coisas que já escrevi, sentem que há "uma ligação obscura qualquer, mas muito vaga", me pedem para esclarecer. Ligação obscura, é isso mesmo o que o sapo queria; isso eu acho que consegui. A ambiguidade e obscuridade procuradas. Obscuridade de assunto, através de expressão e elementos claros e simples, é o que busco. Obscuridade de efeito e não de forma (DOURADO, 2000, p. 29).

Essa obscuridade e ambiguidade de efeito encontramos em *Uma vida em segredo*. Apesar de Dourado utilizar uma linguagem simples, prosaica, que caracteriza a maneira de se expressar da gente do interior, com uma tendência para o coloquialismo, o ficcionista utiliza as palavras, mesmo com essa linguagem espontânea e natural de suas personagens, como instrumento de anseios, impulsos e derivações de estados de alma. O trabalho que Autran realiza com a palavra cria uma Biela subliminar, dupla, que a nós só pode se apresentar como uma vida em segredo.

Nesse contexto, Dourado afirma que a técnica não consiste em uma simples mudança de verbo e explica:

Ao contrário do adjetivo, o verbo é o que há de mais importante na gramática, na linguagem, na narração. Sem o adjetivo não há cor, sem verbo não há movimento na narrativa. Na mudança da pessoa ou do tempo do verbo, é espantoso como somos obrigados a ser bons artesãos; senão nos perdemos, e o recurso não funciona (DOURADO, 2000, p.30).

Foi em *Tempo de amar*, livro que considera de transição, que começou a tomar conhecimento de que o importante é o movimento e a linguagem e portanto, o verbo. Porém, Dourado mostra que, para o romancista, tão importante quanto o verbo é o substantivo, por causa da metáfora. Nas palavras de Dourado:

É sobretudo com o substantivo que se fazem as imagens e metáforas. As coisas são substantivos. O personagem, seu nome e seu corpo. O personagem como imagem ou metáfora. O personagem é substantivo. [...] Sem as coisas e os nomes das coisas, sem os lugares e os nomes dos lugares, sem as pessoas e os nomes das pessoas, é quase impossível haver ficção. [...] As coisas e a gente, os lugares, com os seus nomes. [...] É Preciso ter grande modéstia e humildade, a humildade dos criadores, para reconhecer a excelência das coisas, a importância mesmo das banalidades, porque o substantivo é banal, ao contrário do adjetivo. A palavra pode ser rara, mas a coisa que ela designa é sempre banal - coisa. A modéstia e a coragem das banalidades (DOURADO, 2000, p. 35).

Nesse contexto, adentrando em *Uma vida em segredo*, observa-se que Biela não deixa de ser uma metáfora de tudo aquilo que Dourado, por meio dela, quer representar, como por exemplo, o universo rural e as condições específicas da mulher que Biela representa. Publicada em 1964, a novela *Uma Vida em Segredo* foi considerada por alguns críticos, entre eles Hélio Pólvora e Assis Brasil, como uma das melhores realizações literárias de Autran Dourado, considerando que nela, o autor tenha atingido o ponto mais alto de sua arte. O próprio Dourado tem um carinho especial pela obra:

Um livro que me toca particularmente em toda a minha obra é quase que uma elegia. Se eu fosse poeta teria feito do tema e da história desse livro uma elegia. É o filho de quem mais gosto – *Uma Vida em Segredo*. Tenho por ele muita ternura, pois escrito em tom menor, num tom mais intimista (DOURADO apud SOUZA, 1996, p. 42).

Frequentemente relacionada a *Um Coração Simples*, pela semelhança das narrativas, *Uma Vida em Segredo* conta a história de prima Biela que, depois da morte do pai, é convencida pelos primos Conrado e Constança a deixar a Fazenda do Fundão, e ir morar na cidade com eles. Chegando à casa dos primos, que tinham cinco filhos, Mazília, Gilda, Fernanda, Alfeu e Silvino, a imagem de Biela decepciona a todos, com seus vestidos de chita, uma sombrinha vermelha

desbotada, as botinas de cordão, a saia muito comprida, o coque grosso, baixo, de longas tranças, não correspondia às expectativas dos familiares. Desde o início, Biela sente-se perdida naquele novo mundo no qual iria adentrar.

Biela se esforça para preservar sua identidade, mas, ao mesmo tempo, precisa se adaptar ao novo espaço familiar e urbano no qual viverá o resto de sua vida, fazendo com que ela sofra, no decorrer da narrativa, várias crises de identidade. Como fuga a essa realidade “estranha”, Biela apegase às lembranças da mãe cantando uma cantiga no canapé, o bater do monjolo, o chuá-pá da água da Fazenda do Fundão.

A primeira pessoa com quem se sentirá mais a vontade é Constança; admira-a no quartinho de oração e começa achá-la bonita demais, uma santa, assemelhando-se a sua mãe. Devido a várias circunstâncias, a ternura que sentira por Constança começa a secar. Identifica-se mesmo é com a “gente miúda” da cozinha, onde se sentia mais a vontade, como se estivesse na Fazenda.

Como tinha em seu coração muita “ternura escondida”, muito amor poupado, como nos diz o narrador, Biela apegase, agora, a Mazília, que lhe dá “mais matéria para fabricar seus sonhos”. Esta, porém, casa-se e vai embora para terras distantes. Biela fica ausente de carinho e, por fim, apegase a um cachorro que aparecera do nada, enquanto voltava para casa dos primos. Com o cachorro, a quem ela dá o nome de Vismundo, Biela estabelecerá sua última relação afetiva para, depois, ao final da narrativa, morrer na enfermaria de indigentes.

Hélio Pólvora, em capítulo introdutório a *Uma Vida em Segredo* (2000), afirma que é no trabalho de esconder a personagem Biela que reside a arte de Autran Dourado. Desprezando o dinheiro, a posição, entre outros, Biela recolhe-se em si mesma, vivendo uma vida de renúncias. Para Pólvora, “há nessa criatura que envelhece rapidamente, virgem muito cedo fanada, uma vocação à paz, à tranquilidade, uma identificação profunda com as pessoas e os bichos escorraçados no mundo” (PÓLVORA apud DOURADO, 2000, p. 10).

Quem melhor expressará a abrangência de *Uma vida em segredo* será Diva Vasconcellos da Rocha, na edição de 2004 da obra de Dourado:

Aqueles que nela buscarem entretenimento, encontrarão, ainda que amargo. Os que procurarem a oposição entre mundo “natural” e mundo “cultural”, acharão. Quem desejar descobrir as dificuldades de comunicação entre seres humanos, descobrirá. Quem pretender questionar a validade da tentativa de “civilizar” seres “primitivos”, arrancados ou não de seu meio, poderá fazê-lo. Também se

poderá explorar seu nível mítico: há rico material – (o “Fundão”, com “seu riachinho correndo”, o “chuá-pá” do monjolo e Mazília-mãe-cantiga, cuja música “falava-lhe então de uma cidade chamada céu”, não simbolizaria o mito do paraíso perdido?, a identificação Biela-Vismundo não seria o reintegrar-se no próprio mundo natural?). Os significados possíveis e até mesmo impossíveis pouco importam. Importa ver a obra como um significante gerador de múltiplas significações que configuram o mundo. Assim é *Uma Vida em Segredo*, porque assim é a vida: segredo e mistério que só a arte é capaz de des-velar/re-velar (ROCHA, 1972 apud DOURADO, 2004, p. 17).

Alguns estudiosos consideram *Uma vida em segredo* como uma obra unicelular, feita para mostrar prima Biela e descrever sua trajetória no mundo. Nesse sentido, todos os demais personagens existem em função dessa criatura desajeitada, encolhida, simples, de aparência grotesca; os primos, e até a “gente miúda” da cozinha, nessa concepção, são peças acessórias, que imprimem movimento à Biela, que a levam para o centro, apesar da sua insistência em permanecer nos bastidores, como observa Pólvora (1964), de sua personalidade apagada.

1.4. Suzana Amaral: vida e obra

Suzana Amaral nasceu em São Paulo, em 1932. Mãe de nove filhos, tardiamente dá início a sua trajetória acadêmica em 1968, cursando cinema pela Escola de Comunicação Social e Artes da USP. Em 1971, estreia como diretora com o curta *Sua majestade piolim* e com *Semana de 22*, um panorama da Semana de Arte Moderna. Amaral percorre a década de 70 realizando inúmeros trabalhos, dentre eles *Os mortos viram terra* (1971) e produções para a TV Cultura, onde trabalhou por 18 anos e realizou 55 documentários, como *Érico Veríssimo* (1975). Em 1976, reconhecendo suas limitações em relação ao cinema, decide mudar-se para Nova York para realizar o curso de mestrado, onde permaneceu até 1978, quando retorna ao Brasil para elaborar sua tese que foi o documentário *Minha vida nossa luta* (1979), vencedor do prêmio de melhor documentário no Festival de Brasília.

Em 1985, Amaral estreia em longas de ficção com a adaptação cinematográfica do livro homônimo de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, revelando o talento da atriz Marcélia Cartaxo, que representa a personagem protagonista Macabéa. A cineasta, mostrando como surgiu o interesse pelo livro de Clarice e, posteriormente, pela adaptação, em entrevista para a “Sala de cinema”¹ afirma que ainda em Nova York, pensando nas produções que iria realizar no regresso ao Brasil, leu o livro e teve o entendimento de que Macabéa era a metáfora do Brasil, afirmando

¹ Disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=7ufMQN5e7n4>

que "fora do Brasil, você descobre o Brasil". Além disso, afirma ainda que todas as mulheres tem um pouco de Macabéa e podem se identificar com a personagem. A própria Suzana se sentiu uma Macabéa em Nova York, o que a incentivou ainda mais a realizar a adaptação. O filme foi consagrado pela crítica e premiado no Festival de Brasília e conquistou o Leão de Prata de melhor atriz no Festival de Berlim.

Em 2001, lançou o filme *Uma vida em segredo*, dando continuidade aos seus trabalhos de adaptação. Adaptando para as telas do cinema a obra de Autran Dourado, Suzana aponta que o que a atrai na obra do escritor mineiro é a própria personagem, no caso Biela, considerada pela cineasta como uma versão rural de Macabéa. Para Suzana, o filme se resume a um problema de comunicação. Como Macabéa, Biela é uma personagem desterrada, colocada em um universo diferente e, não possuindo o código desse lugar, não consegue se comunicar, se adaptar, o que a coloca numa posição de desconforto e não pertencimento. *Uma vida em segredo* recebeu o prêmio de melhor atriz no Festival de Brasília e alguns prêmios no Cine Ceará, como "melhor filme", "melhor fotografia" e "melhor direção de arte".

Lançando-se a uma produção desafiadora, em 2009, estreiou *Hotel Atlântico*, uma adaptação da obra homônima de João Gilberto Noll. Para Amaral, *Hotel Atlântico* foi um risco. O livro, como a cineasta aponta em entrevista, tem uma estrutura não linear, não apresenta começo, meio e fim, o que a fez criar um filme não de trama, mas de personagem. O que chamou a atenção de Amaral em relação ao livro foi justamente a estranheza da obra, sem muita coerência, sem muita sequência, características que abririam um novo caminho de trabalho para Amaral, permitiriam uma nova linguagem na sua narrativa fílmica. Apresentando um universo mais masculino, se diferenciaria do universo feminino, intimista, minimalista e psicológico com o qual vinha trabalhando com Macabéa e Biela. O filme foi um dos ganhadores do Prêmio ABL de cinema, em 2010.

Amaral, em suas entrevistas, sempre afirma que não adapta, mas sim, transmuta a obra literária, pois cria uma nova obra a partir da obra original. O processo consiste em entrar na obra e captar o seu espírito, o tema, aquilo que considera mais central, segundo o seu ponto de vista como cineasta, e a partir disso elaborar sua própria versão. Amaral faz questão de ressaltar que não tem nenhum compromisso com o que está escrito no livro. Dessa forma, ela pode eliminar alguns personagens, acrescentar outros; o que não pode, segundo ela, é não ser fiel ao espírito da obra.

Amaral tem também uma forma peculiar de lidar com os atores e com os personagens que eles representam. Não tem o hábito de fazer testes para a escolha do ator. Guiada por um princípio mais intuitivo, quando está a procura de um ator, ela assiste várias peças de teatro, filmes, e observando a atuação de determinado ator, ela decide se este se encaixa ou não no papel que ela tem em mente. Em sua concepção, o ator de cinema precisa ter um tempo, que não é o tempo real, cronológico, mas um tempo específico, marcado por "momento a momento", em outras palavras, ela analisa como determinado ator forja uma personalidade que não é a sua através do tempo da interpretação. Se o ator, em ação, tiver esse tempo e a aparência física adequada para o papel, ela se assegura quanto ao resto, preparando, conversando, inoculando e manipulando a representação do personagem de acordo com seu interesse, até chegar no resultado almejado. Outro aspecto interessante é o fato de Amaral não apresentar um roteiro aos atores. Escolhido o ator, ela apresenta o livro e aponta o personagem que ele representará. O roteiro, dessa forma, é a história contida no próprio livro. Por meio de muito diálogo, Amaral concede apenas um guia das cenas, mas a construção da história e dos próprios personagens se dá no próprio set de gravações, sem ensaios. Ela destaca o seu prazer em dirigir ator, atividade na qual dedica muito do tempo de gravação; e o fato de não ter um roteiro previamente apresentado aos atores concede mais liberdade a eles. Como ela mesma aponta, é diretora de emoção, do subtexto, daquilo que está por trás da história e, representando esse subtexto, o ator tem liberdade de fazer o que quiser para melhor representar aquilo que está sendo proposto, processo no qual os atores criam muito, concedendo autonomia e originalidade à obra.

No tocante à trilha sonora, os filmes de Amaral são muito silenciosos, recorrendo à música somente quando ela é muito importante para a história. Nessa direção, não utiliza músicas simplesmente para enfeitar, mas com um propósito específico, como é o caso da trilha sonora de *Uma vida em segredo*; uma cantiga que recupera pontos específicos e muito importantes da obra literária.

Lançado por Suzana Amaral em 2001, o filme *Uma vida em segredo* é uma produção de Assunção Hernandez e conta, em seu elenco, com autores renomados como Caca Amaral, interpretando o primo Conrado, Eliane Giardini, representando Constança e Neusa Borges, que incorpora a empregada da casa dos primos. A atriz Sabrina Greve estreia no cinema interpretando a personagem protagonista Biela, interpretação que lhe rendeu vários prêmios. Diretora e

roteirista da obra, Amaral baseia-se na narrativa de Dourado, transpondo-a para as telas do cinema e preservando como tema central a trajetória de Biela.

Nessa direção, a Biela cinematográfica chega até nós corporificada, com seu vestidinho de chita, o coque baixo e o semblante sempre cabisbaixo, conhecemos a prima antes mesmo dela chegar à cidade, levando em consideração que o filme já tem início no percurso que marca a transição da Fazenda do Fundão para o cenário urbano. Chegando na casa dos primos, mal consegue proferir uma palavra. Sem jeito, totalmente deslocada, Biela cresce muito lentamente no decorrer da narrativa. Aquilo que pensa e sente fica em oculto; nada se diz e nem se sugere, diferentemente da obra de Dourado.

As lembranças da mãe, do riachinho, do Fundão, todas elas são bem vivas em sua memória, e todas as decepções pelas quais passa nos levam para lá, através do recurso de *flash back*, utilizado por Amaral no decorrer da narrativa. A difícil e humilhante tentativa de fazer com que Biela se integre ao universo representado pela cidade não tem muito sucesso. Cansada da rejeição e da humilhação, Biela afirma-se em sua identidade e, ainda que determinada a um certo destino, escolhe por não submeter-se mais às imposições que lhe fazem. Ao lado de Vismundo, o cachorro que encontrara na rua e para quem passa viver, termina sua pacata e silenciosa jornada.

CAPÍTULO II - ADAPTAÇÃO, TRADUÇÃO E INTERTEXTUALIDADE

Desde o surgimento do cinema, a literatura serviu de atrativo para os diretores, consistindo em um dos mais importantes pontos de partida para a construção cinematográfica, o que resulta no fato de muitos filmes não possuírem um *script* original, mas sim, um roteiro que tem como base obras anteriores. Apesar das propostas experimentais de alguns estudiosos e cineastas, como é o caso de Alexandre Astruc, crítico de cinema e literatura, escritor e posteriormente cineasta, que previa a possibilidade de editores escreverem ideias diretamente para os filmes, ou seja, "escrever com a câmera", exatamente como um escritor escreve com sua caneta (o que foi realizado no cinema de Jean-Luc Godard, por exemplo, que escreveu o roteiro de todos os seus filmes²); apesar disso, presenciamos um número crescente e considerável de adaptações.

As primeiras transposições cinematográficas mantinham um papel ilustrativo, transpunham para a tela pontos que meramente ilustravam o texto literário, sem conseguir, portanto, criar uma verdadeira obra de arte cinematográfica. Tratando-se de duas linguagens diferentes, com suas leis e limitações, a relação entre a literatura e a sétima arte, porém, deixou de ser analisada sob um olhar depreciativo, unidirecional, que privilegiava a primeira em detrimento da segunda, e passou a ser considerada uma relação recíproca, dialógica, na qual há uma contribuição e influência mútua entre ambas as artes. Nessa direção, as relações fundamentadas na fidelidade ao texto fonte, que consideram as adaptações como secundárias, derivativas, tardias e como deformações do texto base, não nos interessam aqui, levando em consideração que, já há algum tempo, os estudos sobre adaptação vem avançando significativamente, tornando essas questões irrelevantes e obsoletas. Como afirma Julie Sanders (2006), é na infidelidade ao texto fonte que os atos mais criativos da adaptação e apropriação ocorrem.

O que nos interessa é como a persistência de determinadas narrativas, temas, personagens, períodos históricos, entre outros, vem aliada a uma variação formal e material que toda nova obra, situada em um sistema diferente, exige. Nesse sentido, torna-se relevante considerar a adaptação como uma recriação que é marcada e perpassada por uma obra anterior. O próprio conceito de adaptação já revela uma relação declarada entre duas ou mais obras. Hutcheon (2013)

² Mário Alves Coutinho, em seu texto "Escrever com a câmera", presente no livro *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema* (2004), discorre sobre o projeto de Alexandre Astruc e alguns cineastas que colocaram em prática sua teoria.

afirma que embora as adaptações também sejam objetos estéticos autônomos, é somente como obras inerentemente duplas que elas podem ser teorizadas como adaptações.

Sendo assim, quando estudamos adaptação, faz-se necessário analisá-las como obras inerentemente palimpsestuosas. Gérard Genette (2010) entende por palimpsestos todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação, ou seja, uma obra de "segunda mão" que se escreve através da leitura. Buscando conceitos que possam delimitar as relações existentes entre os textos, Genette trabalha com o conceito de transtextualidade, definindo-o como tudo o que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos, destacando cinco tipos de relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade, dentre os quais, o primeiro será de fundamental importância para compreendermos melhor os processos de adaptação e será devidamente abordado mais adiante.

Segundo Hutcheon (2013), a adaptação pode ser definida a partir de três perspectivas diferentes, mas que se relacionam e que conferem a ela uma posição tanto de processo como de produto. Primeiramente, pode ser definida como uma "entidade" ou "produto formal", ou seja, uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras, podendo ser denominada ainda de "transcodificação", que pode englobar uma mudança de mídia, de gênero, de contexto ou ainda, uma mudança em termos de ontologia, do real para o ficcional. Em segundo lugar, pode ser definida como um "processo de criação", que envolve uma "(re-)interpretação" e uma "(re)criação", o que pode ser chamado ainda de apropriação e recuperação. E em terceiro e último lugar, como um "processo de recepção", levando em consideração que a adaptação é uma forma de intertextualidade. Hutcheon assim afirma:

Nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação. (...) Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a sua própria coisa palimpséstica (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Julie Sanders (2006) corrobora essa ideia de que a adaptação é uma forma de intertextualidade quando, no início do primeiro capítulo de seu livro *Adaptation and appropriation*, aponta que os processos de adaptação e apropriação, os quais se dedica a estudar, são, em muitos pontos, uma espécie de sub-seção da prática mais abrangente da intertextualidade.

Hutcheon (2013) questiona como as adaptações tornaram-se presentes em nossas culturas em número cada vez maior, mesmo sendo tratadas, muitas vezes, de forma depreciativa, sendo definidas como criações inferiores e secundárias. Para a autora, a resposta talvez esteja relacionada com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão de massa, mas também com algo particularmente atraente presente nas adaptações, que gera algum tipo de prazer no telespectador. Nessa direção, Hutcheon afirma:

Gostaria de argumentar que parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são parte do prazer (e do risco) de experimentar uma adaptação; o mesmo vale para a mudança. A persistência temática e narrativa junta-se à variação, e assim as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana, pelo contrário, elas carregam essa aura consigo (HUTCHEON, 2013, p. 25).

Sob essa perspectiva, observamos que a adaptação preserva um caráter duplo, ao mesmo tempo em que é um objeto estético diferente, novo, transformado, carrega em si traços do texto adaptado, em outras palavras, é uma transposição anunciada de uma ou mais obras. É o que destaca Hutcheon: "A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação" (2013, p. 28). Para a autora, só é possível trabalhar com adaptações *como adaptações*, pensando-as como obras "palimpsestuosas", assombradas pelos textos adaptados. Nesse sentido, em resumo, Hutcheon descreve a adaptação como transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis, como um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação e como um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada, incluindo, ainda, quase toda alteração feita em certas obras culturais do passado, vinculando-se, pois, a um processo de recriação cultural mais amplo (HUTCHEON, 2013, p. 30). Essas definições vão ao encontro do que Michel Schneider propôs em sua obra *Ladrões de palavras* (1990), defendendo a ideia de que todo texto é um palimpsesto, sendo o olhar moderno que possibilita a visão de que há um texto sob o texto, palavras sob palavras, o que é algo muito antigo, recorrente nos pergaminhos, nas pinturas, entre outros.

Tendo como base o estudo de James Naremore, Diniz (2005) destaca a relevância de uma análise de adaptação que englobe atividades como reciclagem, "remake" e outras maneiras de recontar. Nessa direção, a proposta seria uma abordagem que vai além da fidelidade, que leve em consideração as especificidades do meio, e que vá além da tradução, chegando à transformação. A adaptação, dessa forma, seria um processo multidirecional, dialógico e intertextual. Nas palavras de Diniz:

As adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num processo infinito de reciclagem, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido (DINIZ, 2005, p. 17).

Deixando de ser analisada como um processo unidirecional, em que o texto literário tem prioridade sobre o fílmico, a análise da adaptação passa a ser baseada em um diálogo intertextual, no qual há uma contribuição recíproca, tanto da literatura para o cinema, quanto do cinema para a literatura. A fidelidade ao texto fonte, dessa forma, fica fora de questão, levando em consideração que a adaptação não intenta substituir a obra literária, mas dialogar com ela. José Domingos de Brito, em texto intitulado "Dos mistérios da criação literária", presente no livro *Literatura e cinema* (2007), vê o relacionamento entre a literatura e o cinema como umbilical, mostrando que alguns estudiosos alegam sua existência antes mesmo do surgimento do cinema, evocando uma teoria de que existe uma essência do cinema, de um pré-cinema presente em alguns textos literários, os quais, por meio do modo narrativo, enfatizaram a visualização perceptiva da imagem de uma cena. José Carlos Avellar, corroborando essa ideia, discorre sobre a relação entre cinema e literatura no Brasil, enfatizando, também, essa reciprocidade entre esses dois diferentes sistemas sógnicos:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920) talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscavam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida (AVELLAR, 2007, p. 08).

Vários críticos recorrem a algumas noções, de acordo com Hutcheon, tentando definir o que uma adaptação precisa recuperar da obra literária para obter sucesso. Alguns falam de "espírito" da obra: o sucesso dependeria, pois, da captura e veiculação desse espírito; em outros casos é o "tom" da obra que é considerado central e em outros, o "estilo". Todavia, a maioria das teorias da adaptação alega ser a história o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias. Nessa direção, ficaria a cargo da adaptação buscar "equivalências em

diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens, e assim por diante" (HUTCHEON, 2013, p.32). Gian Luigi de Rosa (2007), corroborando essa ideia, afirma que uma transposição cinematográfica pode ser definida como exitosa ou alcançada, quando mantém uma relação de coerência com as escolhas enunciativas do texto-fonte.

No Brasil, como mostra Rosa (2007), a literatura brasileira teve um papel fundamental na construção de uma produção cinematográfica nacional. Analisando algumas transposições brasileiras, Rosa afirma que um dos primeiros longa-metragens, *Os estranguladores*, nasceu da transposição de uma obra teatral, *A quadrilha da morte*, de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimental, em 1908, mesmo ano em que foi produzido o filme *Os Guaranis*, de Benjamin de Oliveira, baseado em *O guarani*, de José de Alencar. A partir daí, portanto, o número de adaptações de obras literárias brasileiras foi tomando uma proporção cada vez maior.

O estudo das adaptações vem ganhando cada vez mais espaço no âmbito das pesquisas acadêmicas realizadas no Brasil. Vários trabalhos tem se ocupado de analisar as relações entre a literatura e o cinema e os processos envolvidos na passagem de um sistema ao outro. João Batista Alvarenga (2010), por exemplo, em sua dissertação de mestrado intitulada "A Cineliteratura como comunicação literária e audiovisual: Lispector e Dourado sob olhar de Suzana Amaral", analisando, inclusive, o mesmo objeto que o presente trabalho se propõe a estudar, a obra de Dourado e a adaptação para o cinema, pretende, apesar de ter como escopo a transposição tanto de *Uma vida em segredo* quanto de *A hora da estrela* para o cinema, observar como o cinema, ou como ele chama, a "cineliteratura", coopera como instrumento de difusão de obras literárias, propiciando, portanto, maior visibilidade a elas. Alvarenga pretende responder como as produções audiovisuais são encaradas pelo público, como mera diversão ou como produções que levam os espectadores a pensar, assim como os livros. Além dessa discussão central, o autor ainda discute sobre comunicação, cultura e sociedade e sobre as questões referentes à representação da mulher no cinema. Alvarenga considera os processos de transposição das obras que ele se propôs a analisar, ou seja, as adaptações, uma homenagem à literatura nacional, prestada por Suzana Amaral.

Fabício Barbosa Cassiano, por sua vez, em sua dissertação *Entre a literatura e o audiovisual televisivo: gêneros e formato na adaptação Agosto*, de Rubem Fonseca, para minissérie, realiza um estudo de caso, comparando a obra de Rubem Fonseca com sua

transposição para a minissérie homônima. Aqui, no entanto, o autor preocupa-se em investigar como ocorre a adaptação de um texto para outro suporte, como, por exemplo, do livro para a televisão, dando ênfase às especificidades do gênero ficção seriada televisiva, sobretudo, a minissérie e seu formato, dando vazão, também, à discussão no tocante ao aproveitamento do histórico realizado pela literatura, destacando o romance histórico e a metaficção historiográfica, e a transposição dessas narrativas literárias para o audiovisual. Nessa direção, muitas são as pesquisas relacionadas aos processos de adaptação, e apesar dos diferentes aspectos analisados e dos diversos conteúdos que podem ser analisados, todas elas analisam como o autor da adaptação interpreta a obra original, nascendo a partir dessa interpretação uma nova obra, tão autônoma quanto a que lhe deu base.

2.1. O adaptador como tradutor

Começemos esse tópico pelo meio utilizado pelo adaptador para traduzir: a leitura. Todo texto apresenta seus níveis de polissemia. Nessa direção, a construção de significado é realizada pela cooperação entre os processos de produção e recepção. Umberto Eco(2004) mostra que todo texto requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos por parte do leitor. Isso porque, segundo ele, o texto é um mecanismo *preguiçoso*, que vive da valorização de sentido que o destinatário lhe impõe, deixando ao leitor, portanto, a iniciativa interpretativa.

Nessa direção, é necessário levar em consideração que a leitura é um processo fundamental para o adaptador, pois o cineasta não deixa de ser um leitor e interpretador do conteúdo que ele transpõe, e sua interpretação encaminhará os resultados de sua adaptação. Gian Luigi de Rosa (2007) destaca que é na década de 1960 que começa a se difundir uma nova postura de estudo, que abrangia o autor do livro, seu estilo e o estilo dos personagens criados por ele, afirmando que "desse sincretismo 'estilístico' surge um terceiro estilo, autônomo dos primeiros dois, mas que os compreende, o do diretor" (ROSA, p. 298, 2007).

Tudo irá depender, portanto, da atualização dos mecanismos de expressão e conteúdo por parte do diretor/adaptador, pois todo texto que apresenta uma proposta estética, deixa ao "leitor" a iniciativa interpretativa e atualizadora da mensagem. Sob essa perspectiva, Eco propõe o conceito de leitor-modelo, como o leitor capaz de cooperar para a atualização do texto e de movimentar-se interpretativamente como o próprio autor se movimentou gerativamente. Nesse

sentido, ele afirma que "[...] o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros" (ECO, 2004, p. 39).

O leitor-modelo proposto por Eco, é construído pelo próprio texto, através das estratégias discursivas executadas pelo autor, como os graus de dificuldade linguística, a riqueza de referências, a inserção no texto de chaves, alusões e variáveis possibilidades de leituras. A interpretação do texto, portanto, consiste na dialética entre essas estratégias do autor e a resposta do leitor-modelo. Michel de Certeau, corrobora essa idéia, quando, em capítulo dedicado à leitura, faz a seguinte afirmação:

Quer se trate do jornal ou de Proust, o texto só tem sentido graças a seus leitores; muda com eles; ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam. Torna-se texto somente na relação à exterioridade do leitor, por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de "expectativa" combinadas: a que organiza um espaço legível (uma literalidade) e a que organiza uma *démarche* necessária para a *efetuação* da obra (uma leitura) (CERTEAU, 1998 p. 266).

Ocorre que nem sempre há uma correspondência entre as expectativas do autor e a valorização de sentido pelo destinatário, o que decorre da polissemia do próprio enunciado, que não se restringe à "intenção" do autor. Como Certeau afirma, "a operação codificadora, articulada a partir dos significantes, *faz* o sentido que não é portanto definido por um depósito, por uma 'intenção' ou por uma atividade autoral" (CERTEAU, 1998, p. 266).

O adaptador, posicionando-se como leitor, após interpretar e cooperar para a produção de sentido do texto-base, terá que enfrentar, agora, o problema da tradução, no caso, para outro sistema sógnico. No tocante à tradução, um dos aspectos mais discutidos entre os estudiosos, é a relação entre expressão e conteúdo. Haroldo de Campos (2011), em seu texto "Da tradução como criação e como crítica", aponta três tipos de informação: a documentária, a semântica e a estética. A primeira reproduz algo observável, uma sentença empírica; já a semântica transcende a documentária, pois acrescenta algo novo, não observável; a informação estética, por sua vez, transcende a semântica, pois apresenta o imprevisível, a surpresa, e nisso, portanto, como aponta Campos (2011), reside o conceito de "fragilidade" da informação estética. Enquanto as informações documentária e semântica admitem diversas codificações, é impossível à informação

estética ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista. A fragilidade, nesse sentido, é máxima, pois qualquer alteração feita na forma altera também a realização estética.

Sabemos nessa direção que, em se tratando de literatura, as ideias são indissociáveis da expressão, o que se diz não pode fugir do modo como se diz. Como André Bazin afirma em seu texto presente no livro *Film adaptation* (2000), " 'Forma' é mais um sinal, uma manifestação visível, do estilo, que é absolutamente inseparável do conteúdo narrativo" (2000, p. 20)³. Entretanto, a adaptação comete essa "heresia"⁴, de separar a forma do conteúdo, levando em consideração que, querendo ou não, a forma é alterada na tradução intersemiótica, pois cada sistema possui sua linguagem específica. Alguns críticos acreditam que não há como levar nada ao cinema, a não ser a história contada nele, a história nua, somente os fatos, pois o revestimento artístico que faz dessa história um todo expressivo é intraduzível. É por isso que muitos defendem a ideia da intraduzibilidade do texto artístico, pois numa outra língua, ou no caso, em um outro sistema, a informação estética será outra diferente da do texto base. Genette vai ao encontro dessas questões, quando, ao discorrer sobre a tradução como uma categoria da transposição, aponta que "a criação literária é sempre parcialmente inseparável da língua em que ela se exerce" (GENETTE, 2010, p. 64). Mais adiante o autor continua: "[...] o mais sensato para o tradutor seria, certamente, admitir que ele só pode fazer malfeito, e, no entanto, se esforçar para fazer o melhor possível, o que significa frequentemente fazer outra coisa" (GENETTE, 2010, p. 67).

Nessa direção, Campos também afirma que a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma mas recíproca. Ele assim pontua:

Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético) (...) O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, p. 05, 2013).

³ Tradução nossa.

⁴ Hutcheon cita Kamilla Elliot, a qual observa que a adaptação comete a heresia de mostrar que a forma pode ser separada do conteúdo.

Traduzir, portanto, não envolve apenas um trabalho de decodificação de palavras e apreensão de sentidos. Mais que isso, o trabalho artístico, e aqui podemos falar especificamente das formas verbais ou da própria literatura, produz uma imagem, que Octavio Paz chamará de imagem poética, e é essa que precisa ser apreendida e recriada pelo tradutor, levando em consideração que essa imagem já nos é apresentada pronta, em seu sistema específico. De acordo com Paz, a imagem poética tem sua própria lógica, o poeta tem liberdade de criar realidades que possuem uma verdade. Enquanto as nossas versões do real, como aponta Paz, não recriam aquilo que pretendemos exprimir, limitando a representá-lo ou descrevê-lo, o poeta não descreve os objetos, coloca-os diante de nós em sua totalidade, revivendo nossa experiência do real e preservando na imagem a ambiguidade da realidade, que só é possível ser feito através da linguagem. Paz mostra também que toda frase ou toda palavra pode ser explicada por outra frase ou palavra, o que é diferente no tocante à imagem poética, que não pode ser dita com outras palavras ou de outra maneira, ela explica-se por si mesma, adquire sentido através dela própria. Nessa direção, o poema transcende a linguagem e passa a ser algo a mais que, no entanto, só pode ser alcançado por ela, ou seja, apesar da experiência poética ser irreduzível à palavra, só a palavra pode exprimi-la. A imagem, o dizer poético, portanto, diz o indizível.

Apesar dessa imagem, como aponta Paz, não poder ser dita de outra maneira, quando ela é transposta para outra língua ou para outro sistema sóico, ela é recriada, remontada, e por isso que, quanto mais difícil e quanto mais artesanal for o trabalho com a palavra em determinado texto, mais possibilidades criativas se abrem para o tradutor. Nessa perspectiva, Campos pontua que, apesar de a obra chegar até nós como produto acabado, ela pode sofrer uma "vivição implacável":

Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragilíssima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivição implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, p. 14)

Traduzir, portanto, como mostra Campos, é a maneira mais atenta de ler, é uma leitura atenciosa que deseja penetrar melhor as obras mais complexas. Por isso a importância de pensarmos o adaptador, o tradutor também como leitor/receptor. É através da sua leitura e interpretação, do seu ponto de vista, que será delimitada a maneira como a adaptação será

composta. Julio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica* (2003), aponta que a leitura, para a tradução, é um movimento hermenêutico, onde o tradutor escolhe e é escolhido. Todo tradutor, portanto, traduz aquilo que lhe interessa dentro de um projeto criativo, que faz parte, nessa direção, do que se considera tradução como arte, levando em consideração que da tradução, surge uma nova obra, uma recriação, de certa forma ligada à obra fonte, porém, autônoma. Nesse sentido, Plaza ressalta: "o projeto tradutor se inscreve (...) como solidariedade entre criador e recriador e, sobretudo, como instância poético-política face a um projeto estético-criativo. Estas, parece-nos, são as condições prévias e inerentes ao projeto tradutor (PLAZA, 2003, p. 34). Há, portanto, sem dúvida, uma intencionalidade poética, política, estética, que permeia a leitura do "recriador" e que é apresentada no novo projeto, a adaptação. Corroborando essa ideia, Hutcheon (2013) aponta que "a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia (...) mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados" (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Nessa direção, Plaza (2003) discorre sobre três níveis de leitura. No primeiro deles, o efeito da leitura, não é senão a qualidade de sentimento que o signo pode provocar, sem manifestação ou reação do nosso mundo interior, ou seja, não há reconhecimento, somente ideias vagas e possibilidades. Já no segundo nível, o tipo de interpretante (leitor) se define no choque que envolve resistência e reação, choque do mundo interior (ego) com o exterior ou signo, através de um esforço mental desprendido da experiência real. O interpretante, nesse nível, como mostra Plaza (2003), é exterior ao signo como produto de uma mente. No terceiro nível tem-se a consciência de um processo no qual se desenvolve a cognição, onde há sentido de aprendizado, evolução e representação mental, e é claro que isso será diferente para cada tipo de leitor, o que leva Plaza a enfatizar que o projeto tradutor criativo define-se pelos conflitos, atritos e roteiros ambíguos dos seus interpretantes. Por isso torna-se impossível pressupor a existência de um interpretante final para a leitura, pois a realidade da criação é perpassada pelo deslocamento constante dos signos à procura de sentido. Observamos que sob essa perspectiva, a tradução intersemiótica, a adaptação, apesar de ser realizada na maioria das vezes por toda uma equipe, ela é marcada por ser uma interpretação, uma leitura específica, que traz uma intencionalidade particular por parte do adaptador, como já foi aqui mencionado, cabendo ao "leitor/telespectador" dessas obras realizar o processo de decodificação e recodificação, como aponta Plaza:

Mas a leitura para a tradução é, predominantemente, interpenetração nas qualidades materiais do signo que delimitam os caracteres de seu objeto imediato. Neste, o que a mente interpretadora visa flagrar é o ícone-diagrama que possibilitará a tradução como processo de dupla semiótica: uma de leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora (PLAZA, 2003, p. 36).

Plaza (2003) da continuidade ao seu pensamento sobre tradução, definindo-a da seguinte forma: traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. E prossegue:

Para O. Paz a tradução é uma operação análoga à criação, mas se desenvolve em sentido inverso. Na linguagem da poesia, à mobilidade dos sentidos e significados corresponde a imobilidade dos signos. (...) Pode-se dizer que, para O. Paz, o signo estético é um sistema de escolhas irrepitível e, por isso mesmo, congelado. Traduzir é colocar esse cristal de seleções em movimento, para voltar a fixá-lo num sistema de escolhas outro e, no entanto, análogo. Traduzir é, nessa medida, repensar a configuração de escolhas do original, transmutando-a numa outra configuração seletiva e sintética (PLAZA, 2003, p. 39-40).

Mas, afinal, quem é realmente o adaptador de uma obra, quando discorremos sobre cinema? Hutcheon(2013) mostra que essa questão é bem complicada, principalmente quando se trata de cinema e televisão. O roteirista é um forte candidato a ser o adaptador de uma obra literária para o cinema, pois é ele o "criador" do enredo de um filme, dos personagens, dos diálogos e do tema. O problema que se coloca, porém, é o da autoria de um roteiro, que às vezes pode ser elaborado por mais de uma pessoa, ou, posteriormente, reelaborado. Outra posição que se coloca quando falamos de adaptação, é o nome do diretor/compositor musical. Apesar de não se colocar como adaptador principal, ele é responsável por criar ou escolher a música que irá reforçar as emoções ou provocar as reações do público, conduzindo, dessa forma, segundo Hutcheon, nossa interpretação de diferentes personagens. Porém, apesar da música ser essencial à adaptação, os compositores trabalham a partir do roteiro, pois a música precisa ajustar-se à ação, ao tempo e ao orçamento da produção, e não ao texto adaptado. Hutcheon (2013) também se questiona em relação aos atores, se eles poderiam ocupar a posição de adaptadores. Apesar de serem aqueles que incorporam e dão existência material à adaptação, buscando inspiração e experiência no texto adaptado, os atores, via de regra, seguem e adaptam o roteiro. O diretor, segundo Hutcheon (2013), aparece como um gerente, um organizador dos demais artistas em quem confia para construir a nova obra. Ele é considerado o responsável pela forma e impacto do

todo, levando em consideração que seus gostos e sua marca estilística possuem maior destaque e visibilidade. Nesse sentido, apesar de o cinema ser uma arte definitivamente colaborativa, na qual todos participam da construção, contribuindo para o produto final, ainda que situando-se a diferentes distâncias do texto adaptado, Hutcheon (2013) conclui que, como num musical, no qual compositor e escritor partilham a autoria, no cinema funciona da mesma forma, ou seja, diretor e roteirista partilham a tarefa principal da adaptação, tendo os demais participantes desse processo um vínculo mais direto com o roteiro e o filme como obra de arte autônoma. Sob essa perspectiva, roteirista e diretor, portanto, são os leitores que, não reproduzem, mas interpretam e recriam o texto adaptado em uma nova mídia, processo que passaremos a analisar no tópico seguinte.

2.2. Intertextualidade e intermedialidade

Julia Kristeva foi quem primeiro utilizou o termo “intertextualidade”, em 1966, para caracterizar a produtividade textual, ou seja, a apropriação de um texto por outro. O termo então aponta, segundo Carvalhal, “[...] para a sociabilidade da escrita literária, cuja individualidade se afirma no cruzamento de escritas anteriores” (2003, p. 76). Sendo assim, as tradicionais noções de fontes e influências dão lugar a uma análise que entende o texto como absorção e transformação de outros textos, assegurando assim o trânsito, não só do literário, como dos objetos artísticos de forma geral.

Os intertextos não deixam passivo o receptor, pois enfatizam a natureza criativa do processo de produção textual. Isso porque o texto é o *locus* de confluência de outros discursos. Cabe, então, à intertextualidade (de)codificar textos à luz de outros textos. Dourado, em *Uma poética de romance* (2000), ao analisar seu fazer literário afirma:

Não nos esqueçamos da verdade elementar de que quando um escritor começa a escrever, por mais solitário e ignorante que ele seja, nunca está sozinho. Atrás dele estão não só os grandes gênios e inventores da literatura universal (mesmo que ele não os conheça, o que é natural), mas sobretudo e principalmente os pequenos e grandes escritores que escreveram na sua mesma língua antes dele (DOURADO, 2000, p. 17).

Sem dúvida, a intertextualidade passou a ter grande importância na investigação das relações entre os diversos textos. “Como sinônimo das relações que um texto mantém com um *corpus* textual pré ou coexistente, a intertextualidade passou a orientar a interpretação” (CARVALHAL, 2003, p. 74). Na leitura de um texto vemos a assimilação e a transformação de outros textos, que agora tem seu sentido operado pelo texto centralizador.

Nessa direção, transferindo um elemento de seu contexto original para integrar outro contexto, o mesmo elemento passa a exercer outra *função*, não podendo ser considerado idêntico em ambos os contextos. Leyla Perrone-Moisés (1973) discorre sobre o assunto, afirmando que:

[...] a solene unidade da obra é o resultado de sua poética individual, de sua confecção específica e original. Integrando em seu sistema uma unidade estranha, a obra lhe confere uma *nova função*, alterando portanto seu valor anterior. (...) o que deve interessar ao crítico é esse novo funcionamento (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 84).

É graças a essa reflexão teórica sobre o conceito de intertextualidade que as noções de fontes e influências tornaram-se questionáveis e problemáticas, diluindo a relação de dependência que delas provinham. É nessa perspectiva que Carvalhal (2012) aponta que:

[...] modernamente o conceito de imitação ou cópia perde seu caráter pejorativo, diluindo a noção de dívida antes firmada na identificação de influências.(...) A repetição nunca é inocente. (...) Toda repetição esta carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e o re-inventa (CARVALHAL, 2012, p. 53-4).

Considerando a adaptação como sendo uma forma de intertextualidade, podemos redirecionar o argumento de Carvalhal para os processos de transposição intersemiótica. Sabemos que há uma intencionalidade por parte do cineasta quando decide adaptar determinada obra literária, ou outros tipos de textos, intencionalidade esta que refletirá no tipo de adaptação que se terá como resultado final. O fato é que surgirá uma nova obra, independente se o que se quer é prestar uma homenagem, modificar, subverter, enfim, a intencionalidade do autor/receptor marcará a obra, delineando seu formato.

Carvalhal, em seu texto "Intertextualidade: a migração de um conceito", aponta que todas as obras absorvem os significados dos textos com os quais dialoga; e esse diálogo é estabelecido entre três linguagens: a do escritor, a do destinatário e a do contexto cultural, atual ou anterior. Nessa direção, ela assim afirma: "[...] desse modo, a palavra, que é 'dupla', pertence ao texto em

questão e a outros, precedentes e diferentes, pertencendo também ao sujeito da escrita e ao destinatário" (CARVALHAL, 2006, p.127). Observamos, dessa forma, que as relações intertextuais envolvem os processos de criação e recepção dos textos, levando em consideração que, apesar de o autor dialogar com outros textos e outros autores, o sentido só será apreendido se o destinatário tiver condições de compreender e interpretar as relações estabelecidas no texto.

O conceito de intertextualidade vem sendo tratado por alguns estudiosos paralelamente ao conceito de intermedialidade. Claus Cluver (2006) aponta que se tornou decisivo para os Estudos Interartes, após toda a discussão que perpassou o comparativismo, no tocante às fontes e influências, que ainda eram o foco dos "estudos intertextuais", reconhecer que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade, pois nos processos intertextuais de produção e recepção textual existe um componente intermediário, devido ao repertório que utilizamos no momento da construção ou da interpretação textual, que é composto de elementos textuais de diversas mídias. Walter Moser, indo ao encontro do pensamento de Cluver, assim afirma: "[...] a relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediárias, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui 'medialidade'" (MOSER, 2006, p. 42).

Dick Higgins, em seu texto "Intermídia", presente no livro *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*, enfatiza que, hoje, os melhores trabalhos produzidos parecem estar entre mídias. Para ele, nossa época não permite mais uma abordagem compartimentalizada, mas de mais portabilidade e flexibilidade. Nesse sentido, a intermedialidade, para Higgins, sempre foi uma possibilidade desde os tempos mais antigos e ainda permanece como possibilidade onde há o desejo de fundir duas ou mais mídias existentes.

Nessa direção, entre as possíveis relações entre as artes, aquela que foi mais conhecida e documentada nos tempos mais antigos foi a relação entre pintura e literatura, ou seja, as artes da imagem e as artes da palavra. De acordo com Moser (2006), dois tipos de relações estavam implicados no relacionamento entre pintura e literatura: ou poderia tratar-se de uma relação de igualdade/reciprocidade, de reflexos cruzados, havendo uma "iluminação mútua" das artes irmãs; ou haveria a precedência de uma das duas artes sobre a outra, existindo, então, uma relação de dominação entre as duas artes. A maneira como eram vistas, dessa forma, as relações entre as artes, se tornava dependente do ponto de vista de quem as analisava. Moser pontua que o tópos *ut*

pictura poesis, estabelecido por Horácio, e já citado anteriormente, designava um campo de interações múltiplas e conflituosas entre as artes.

Gotthold Lessing em seu texto "Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura" (1998), como o próprio título sugere, deseja fazer um balanço equilibrado entre essas duas artes. Lessing mostra que muitos críticos modernos fundamentaram sua análise e aplicação a partir da concordância absoluta entre pintura e poesia, tomando como erro as divergências entre as obras do poeta e do pintor sobre um mesmo objeto, segundo o grau de preferência do crítico em relação a arte poética ou a pintura. A essas atitudes, Lessing denominou pseudocrítica. Lessing queria mostrar em seu texto que a forma de representar os objetos variam entre o artista e o poeta, e que o fato de o artista não possuir os mesmos artifícios do poeta, não significa que o poeta deveria abster-se dos seus e vice versa; nas palavras de Lessing, a pintura não poderia ser uma irmã "ciumenta" da poesia. O autor também distingue os objetos próprios da pintura e da poesia. Nessa direção, os corpos que existem um ao lado do outro, com suas qualidades visíveis constituem o objeto da pintura, ao passo que as ações, que se seguem uma à outra, constituem o objeto da poesia. Porém, assim como os corpos não existem apenas no espaço, mas também no tempo, as ações não existem por si mesmo, mas dependem de seres. Nesse sentido, Lessing conclui que a pintura pode também imitar ações, ainda que alusivamente através de corpos; bem como a poesia, por sua vez, também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações. Entendemos, nesse contexto, que Lessing, respeitando as divergências entre as artes e suas especificidades, já identificava a relação intermediária entre elas, embora não tenha utilizado essa nomenclatura.

Apesar de ser um fenômeno encontrado em diferentes culturas e épocas, como temos visto até agora, a intermedialidade se apresenta como um conceito relativamente recente, inclusive no português brasileiro, de acordo com Cluver em seu texto "Intermedialidade" (2011). Para ele, a intermedialidade implica todos os tipos de inter-relação e interações entre mídias, podendo ser exemplificada por meio da metáfora "cruzar as fronteiras", que estejam separando as mídias. Cluver começa pontuando como uma mídia é constituída. Ele aponta que os meios físicos e/ou técnicos são aparelhos, instrumentos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia, como por exemplo, a tinta, o pincel, a tela, o corpo humano. Nessa direção, o uso desses meios físicos para criar, por exemplo, uma pintura resulta na constituição dos materiais do signo pictórico, como as cores, linhas, formas, que representam a "modalidade material" da mídia pintura. A mídia assim constituída, ainda na linha de raciocínio de Cluver, funciona como uma

"mídia de comunicação", em outras palavras, aquilo que transmite um signo para e entre seres humanos, num processo dinâmico e interativo, envolvendo produção e recepção de signos.

Cluver apresenta três subcategorias de intermedialidade: a combinação de mídias, as referências intermediáticas e a transposição midiática. A primeira é muito comum em grande parte dos produtos culturais, e o autor ilustra essa subcategoria com as mídias plurimidiáticas, nas quais há a presença de várias mídias dentro de uma mídia, como o cinema ou a ópera, e a multimidialidade na qual há a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual. A segunda subcategoria consiste em textos de uma mídia só, que citam ou evocam textos específicos, de diversas maneiras, o que se aproxima muito da intertextualidade que, para Cluver, sempre significa intermedialidade. Como exemplo, o autor cita os romances modernos e as histórias em quadrinhos que, muitas vezes, imitam técnicas e convenções cinematográficas, levando em consideração as especificidades do meio. Para a terceira e última subcategoria, e a que mais nos interessa, a "transposição midiática", Cluver apresenta a seguinte definição: "[...] processo genético de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia. Nesses casos, o texto original é a fonte do novo texto na outra mídia, considerado o 'texto-alvo' "(CLUVER, 2011, p. 18), num processo que, como mostra Cluver, é "obrigatoriamente intermediático".

Esse último conceito de transposição midiática, ou podemos chamar também "transformação midiática", se aplica aos processos de adaptação. Corroborando essa ideia, Sanders aponta que a adaptação pode ser uma prática transposicional, um processo específico que envolve a transição de um gênero para outro, como por exemplo, do romance para o filme, do drama para o musical, entre outros. Sanders aborda o conceito de adaptação como sendo um trabalho de reinterpretação de textos já estabelecidos, em novos contextos. Nesse sentido, para a autora, os estudos de adaptação não consistem na "polarização de juízos de valor", mas na análise dos processos envolvidos, das ideologias e metodologias.

Nessa direção, Sanders apresenta três amplas categorias de adaptação: transposição, comentário e analogia. As versões de novelas, portanto, seriam transposições no sentido de utilizarem um texto de um gênero específico e o devolverem a uma audiência nova, relocando o texto de origem em termos culturais, geográficos e temporais. Para Genette, segundo Sanders, trata-se de um "movimento de aproximação". Na segunda categoria, no comentário, o processo de adaptação deixa de ser apenas aproximação e se torna algo culturalmente mais carregado, pois

consiste em comentários sobre a política do texto original ou comentários da nova *mise-en-scène*, ou ambos, que se dão, geralmente, por meio de alteração ou de adição. A terceira categoria, a analogia, de acordo com Sanders, ao mesmo tempo em que pode enriquecer e aprofundar nosso entendimento a respeito dos novos produtos culturais, abrindo a possibilidade de uma consciência maior em relação aos processos intertextuais, o seu conhecimento, pode não ser, também, inteiramente necessário para se desfrutar do trabalho independentemente.

Lançando mão de vários exemplos para ilustrar essas categorias, Sanders assim afirma a respeito das adaptações fílmicas:

Poderíamos dizer, que, em todos esses exemplos, o impacto das adaptações fílmicas depende da consciência da audiência e sua relação explícita com o texto fonte. Na maioria das vezes, as adaptações mais formais carregam o mesmo título do texto fonte. O desejo de relacionar explicitamente o texto fonte à adaptação, dependerá, portanto, da invocação de um complexo de ideias de diferença e semelhança, o que resultará na interpretação que o telespectador dará à adaptação (SANDERS, 2006, p. 22, tradução minha).

Voltamos, dessa forma, à importância do receptor para os processos de adaptação. Não só do receptor/cineasta, que recebe o texto literário e o transforma para as telas do cinema, mas sim, do receptor da nova obra que surge desse processo. Ele é peça fundamental para a plena realização da obra cinematográfica, pois será ele o responsável por identificar e interpretar os processos intertextuais e intermediários envolvidos na obra. Francesco Casetti (1989), em sua obra *El film y su espectador*, aponta que já em 1916, os estudos começaram a evidenciar os fios que atavam o filme ao espectador, não só estudando os meios mentais utilizados pelo último, mas também insistindo no papel que o espectador deve realizar para que o filme possa funcionar, pois é o espectador que atribui à imagem as características da realidade e é ele quem opera e reconstrói uma série de signos que aparecem nas telas.

O receptor das adaptações terá o papel de observar os processos cinematográficos utilizados para a transposição da obra literária, bem como as negociações intermediárias que ocorrem entre as obras. Sobre as inferências que devem ser feitas na análise da adaptação, Denise Guimarães, em seu texto "Teoria (s) da adaptação e as aporias da fidelidade", assim pontua:

Fazer inferências sobre a processualidade transformadora verificada no salto das páginas para as telas, não se restringe apenas ao cotejo entre as versões de uma mesma narrativa, mas principalmente em se perguntar sobre as novas lógicas entremeadas nos processos intersemióticos ou intermediários em questão (GUIMARÃES, 2012, p. 62).

Nessa direção, a reação dos espectadores diante da tradução intersemiótica pode ser de fascínio ou contestação, ao perceberem a exploração que é feita e apresentada na adaptação de substituições, sínteses, equivalências, acréscimos, limitações, entre outros aspectos. Ao mesmo tempo em que se via no cinema, por parte dos críticos e apreciadores, uma "arte legítima", não derivada de nenhuma outra e tinha-se o desejo de distanciá-la das outras artes, verificava-se também, ainda de acordo com Guimarães, a possibilidade de o cinema aperfeiçoar a estrutura narrativa de um romance, por exemplo, quando desenvolvia a história utilizando elementos específicos de seu meio, o que permaneceu até nossos dias, nos quais estudamos o cinema, principalmente no que toca à adaptação, em permanente diálogo com outras artes.

Levando em consideração a estrutura narrativa, que é modificada na passagem de um sistema sógnico a outro, Diniz(2012), com base na teoria de Brian McFarlane, distingue a adaptação criativa daquela que transpõe apenas as "funções cardeais". A primeira consiste na capacidade do cineasta de transferir para o cinema, sensações, sentimentos e pensamentos, ou seja, procurar entre os recursos cinematográficos aqueles que realizam a mesma função dos signos presentes no texto literário, o que atesta a criatividade do cineasta; já a transposição das "funções cardeais", consiste na transferência do enredo, dos personagens, do espaço, em outras palavras, daquilo que é diretamente transferível da literatura para o cinema, exigência básica para que determinada obra seja considerada uma adaptação, ao que McFarlane dá o nome de "estágio de transferência". Analisando o processo de transposição, transferência e transformação que ocorre no processo da adaptação, Guimarães assim afirma:

Um fluxo de recebimento/metamorfose/redirecionamento é típico das intermedialidades. As adaptações, entendidas como releituras singulares de um texto "recebido", inserem-se neste fluxo, donde cabe ao analista tentar perceber o que é recebido e o que é transformado e como, bem como preocupar-se com o que fica no terreno da inventividade (GUIMARÃES, 2012, p.72).

Nesse contexto, a maneira como os aspectos são transformados e recebidos, bem como o que fica por conta da criatividade e inventividade do autor que propõe trabalhar com adaptação, tem suas particularidades em cada obra específica, cabendo a nós, neste estudo, analisar essas questões e como elas foram tratadas na passagem da obra literária *Uma vida em segredo* para o filme homônimo. Vale ressaltar que toda tradução, seja ela qual for, constitui uma re-criação.

Haroldo de Campos (2011) utiliza o conceito de isomorfismo, para descrever a "outridade" da informação estética quando reproposta. Apesar de estar tratando da tradução de textos poéticos para uma nova língua que não a sua original, podemos aplicar esse conceito aos procedimentos de adaptação que estamos tratando neste capítulo. Campos salienta que, tanto o texto original quanto a tradução são autônomos enquanto informação estética, e estão ligados entre si por uma relação de isomorfia: apesar de diferentes enquanto linguagem, são como corpos isomorfos, cristalizam-se dentro de um mesmo sistema. E é sob esse olhar que trabalharemos a tradução em nossa análise: como obra autônoma que dialoga e mantém uma relação inevitável e significativa com o texto traduzido.

CAPÍTULO III - (BI)ELA EM SUAS VERSÕES LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA

3.1. Biela de papel

Biela, como criatura de papel, será aqui analisada de acordo com a definição de personagem de Brait (2006), apresentada no primeiro capítulo: um ente criado a partir do que a realidade oferece ao criador, mas que só existe a partir dos recursos utilizados para a criação, um ser de linguagem que não existe fora das palavras e é construído por um jogo de linguagem que os torna sensíveis. Nessa direção, para entendermos melhor a construção de Biela em sua totalidade e o "segredo" que permeia sua vida, partiremos de uma análise mais formal de sua construção.

Se utilizarmos a tipologia de Friedman (2002), podemos encaixar o narrador de *Uma vida em segredo* ao ponto de vista do "narrador onisciente neutro", e se utilizarmos a caracterização de Brait (2006), teríamos aqui o narrador como uma câmera. Falando em terceira pessoa, o narrador na obra de Dourado (1964) apresenta um ponto de vista ilimitado, sendo capaz de informar ao leitor as ideias e emoções das mentes dos personagens e suas ações. Por meio do discurso indireto livre, que por vezes confunde o leitor se quem esta falando é o narrador ou as personagens. Muito utilizado por Dourado em *Uma vida em segredo*, o narrador vai encaminhando a narrativa, descrevendo os personagens, lugares, apresentando os diálogos e depoimentos dos personagens e, sobretudo, traçando o caráter, a personalidade, as manias, os gestos, as características físicas e psicológicas, a trajetória, enfim, de prima Biela.

A história literária tem início com um diálogo, a nós transmitido por meio do discurso indireto livre, entre Constança e Conrado. Uma breve discussão sobre trazer ou não prima Biela para cidade:

Quem deu a ideia de trazer prima Biela para a cidade foi Constança. Deixa, Conrado, traz ela cá para casa, disse. Biela fica morando com a gente, pode até me ajudar com as meninas, fazer companhia. Olha, quando você vai para a roça, tem dias que eu sinto uma falta danada de alguém para conversar. De noite, então...Tem Mazília, disse Ela, ainda é menina. Já é mocinha, disse Conrado, de pouca conversa. A princípio Conrado não deu muito ouvido, tinha outra coisa em mente. A ele, como homem, competia decidir. Ainda mais agora, tutor e testamenteiro. Era calado, ordeiro, sério, compenetrado (DOURADO, 1964, p. 29).

Conrado tinha seus medos, Biela fora criada na roça, órfã de mãe desde a mais tenra idade, "[...] com suas maneiras lá dela, talvez não se desse bem morando na cidade com eles" (DOURADO, 1964, p. 30). Conrado temia que Biela fosse meia "louca-mansa-enfezada", de "umas ausências de vista estranhas" igual ao pai, "[...] a coisa podia se repetir na filha Biela, essas histórias de herança de corpo e da alma" (DOURADO, 1964, p. 31). Nesse sentido, desde o início o narrador já vai delineando o destino da protagonista que, não por sua vontade, mas por decisão dos primos, não vê outro caminho a não ser morar na cidade com a única família que ainda lhe resta. Em outras palavras, a problemática da narrativa já vai sendo traçada desde o início, quando, por uma decisão alheia a sua, Biela não tem alternativas. Conrado, por fim, cede ao pedido de Constança e aceita trazer Biela para a cidade; manda arrear a "besta Gaúcha", o melhor animal de sela da Fazenda do Quebra, e vai buscar a prima.

"A chegada de Biela marcou época para os meninos" (DOURADO, 1964, p.33). Todos a esperavam na janela; Alfeu e Silvino se preocupavam mais com a besta Gaúcha, gostavam de cavalos e estavam ansiosos por saber como era a montaria da prima. As meninas, por sua vez, cuidavam da figura de prima Biela, seu jeito, os modos de moça fazendeira, os seus vestidos. A figura de prima Biela desaponta a todos, que esperavam uma outra coisa. A imagem de prima Biela, se antes já havia sido bocejada pelas impressões de Conrado, só agora começa a ser, de fato, delineada pelo narrador e pelas próprias personagens:

Olha ela, disse Fernanda, a menorzinha, para as irmãs, apontando a prima que chegava da Fazenda do Fundão. E viram como prima Biela, para alcançar o trote da besta Gaúcha, batia desajeitada e deselegante o chicote nas ancas do cavalo malhado. Não disseram nada, olharam apenas meio desiludidas a figura miúda e socada que vinha encilhada no cavalo pampa, debaixo de uma sombrinha vermelha desbotada (DOURADO, 1964, p. 35).

A figura de Biela era algo totalmente diferente do que a realidade da família lhes apresentava rotineiramente. Acostumados com a "mulher citadina", aquela figura "roceira", fora dos seus padrões, causava certo estranhamento. Descrevendo a reação de Biela ao chegar na casa dos primos, o narrador começa a descrever seus aspectos físicos:

Meio cambaleante ainda, primeiro cuidou de ajeitar as pregas da saia de chitão amarrotada; depois verificou se os botões da blusa estavam nas suas casas; finalmente alisou os cabelos pretos empoeirados que tinham escapulado do coque. Compunha um tanto envergonhada, num recato medido de quem queria aparentar bem, a sua figura. Em nenhum momento ergueu o olhar para as janelas onde as meninas se apinhavam, para Constança. Como os pés procuravam se acostumar ao chão, os olhos baixos também buscavam raízes da terra. As meninas repararam em tudo; a sombrinha vermelha desbotada de cabo comprido, as botinas de cordão que apareceram quando ela saltou do

cavalo, a saia muito comprida quase se arrastando no chão, a blusa de botõezinhos fechada até o pescoço, os gestos todos que ela fez. Não viram a cara, que ela trazia sempre baixa. Mas viram o coque grosso, baixo, de longas tranças, empoeirado (DOURADO, 1964, p. 36).

Nessa direção, diante de tais características, o narrador dá voz às personagens, mais especificamente aos filhos de Conrado e Constança, para expor esse estranhamento causado pela figura de prima Biela. Vendo as meninas conversando com o pai e aproveitando que Biela já encontrava-se em seus aposentos, Constança questiona:

O que é que vocês estão falando aí? disse. Nada, mãe, disse Mazília. A gente dizia como achamos ela meio esquisita. É meio pancada, disse Alfeu, que voltara do quintal e apenas viu a prima um finzinho. E que vestidos, mãe disse Gilda. Ninguém veste assim mais. De chita, umas roupas assim tão pobres pra ela que pode. Vocês não tem nada com isso, disse Constança. É prima de vocês, vai ficar morando com a gente, da família, vocês têm de respeitá-la, gostar dela. Ah, mãe, disse Mazília, que era a mais velha e não queria se mostrar infantil, é que a gente esperava uma coisa tão diferente! (DOURADO, 1964, p. 38)

Não só os meninos, mas Constança também esperava algo diferente. Antes de encaminhar Biela para o quarto, tentava encontrar um diálogo com a prima, sua tentativa, porém, é frustrada após uma série de perguntas e afirmações sem respostas por parte de Biela, que naquele momento se sentia estranha no ambiente, estonteada, parecendo um "bicho do mato", "nunca-me-viu":

O olhar de prima Biela feito o de um bichinho assustado medroso que procura se acostumar. Os olhos miúdos piscavam rápidos, não mostravam a cor. Quando deu com aquela porção de olhos em cima dela, recuou medrosa assustada, como se alguma coisa a ameaçasse não só por fora, mas por dentro. Que mundo aquele em que ia entrar. Meu Deus, me ajude, talvez ela tenha pensado. Quero voltar pro Fundão, pra minha toca tão sossegada, talvez tenha querido dizer (DOURADO, 1964, p. 37)

Por meio da técnica de fluxo de consciência, os pensamentos de Constança nos são apresentados:

a primeira impressão foi péssima, prima Biela parecia mesmo pancada. Tomara que seja só impressão, coisa de primeiro dia. Tem gente que não se mostra logo, guarda tempo pra se mostrar. Vai ver até depois se mostra falante, sirigaita. Às vezes isto acontece, um se mostra esquisitão, depois se acostuma, vai ver até é uma moça bem boa e dada (DOURADO, 1964, p.39)

Logo em seguida é à mente de Conrado que temos acesso. A voz do narrador se mistura à uma focalização interna do patriarca e a opinião de Conrado a respeito da prima vai se construindo:

Deus queira eu esteja enganado, pensou Conrado, que viera observando-a durante toda a viagem. Que ela não seja como primo Juvêncio. Os repêlões do ataque, a espuma da baba na boca. Fora ouvir a mulher, ele não gostava muito de ouvir ninguém, tomar conselho. Melhor teria sido lá com as freiras. Se fosse mansa, ainda podia ser. E se fosse como primo Juvêncio? Se tudo desse errado, será que ainda não tinha jeito de interná-la com as freiras? Se tudo desse errado, se ela fosse braba, as freiras veriam logo, não aceitariam. O jeito era mandá-la para Barbacena, como uma vez mandaram seu Clodomiro, ruim da cabeça, que quis matar o pai com uma acha de lenha. Bobagens, desvio da ideia, cisma, procurou se acalmar (DOURADO, 1964, p. 39).

O quadro em que prima Biela é recebida, suas características, as impressões sobre ela, o seu jeito, vão sendo construídos pelo narrador, pelos personagens e por ela mesma, pois apesar de não falar muito, nós tomamos conhecimento de suas sensações e daquilo que vai no profundo do seu ser, através da técnica do fluxo de consciência, que externa aquilo que sente e pensa. Nessa direção, todas as descrições e essa exteriorização dos pensamentos de nossa protagonista compõem o quadro de “não-pertencimento” de Biela, aquele novo mundo que ia entrar. Uma das primeiras cenas que apresentam de forma intensa o desconforto de prima Biela é quando entra no quarto que Constança preparara para ela:

No quarto, sentada na cama de mola, que se afundou rangendo ao peso do corpo, tão diferente do seu catre de tábuas, Biela fincou os cotovelos nos joelhos, apoiou o queixo nas mãos e ficou de olhos grudados no espelho de moldura em cima da cômoda. O espelho refletia uma figura encurvada, o rosto pálido e apático, uns olhos inexpressivos que pareciam não ver, afundados além da superfície polida. Na verdade, Biela não reparou sequer na figura que o espelho lhe mostrava. Voltava-se toda para um centro de força, para uma pequena semente nas sombras que se adensavam, para o oco no peito, para o miúdo coração desamparado. Sentia-se miserável, um trapo sujo, um tronco podre que o riacho leva. Tão miserável que não conseguia nem ao menos sentir pena de si mesma, atordoada, perdida. Tão miserável que nem lágrimas lhe vinham aos olhos sem brilho, mortos. Talvez ela tivesse desaprendido de chorar (DOURADO, 1964, p. 40).

Os conflitos, externos e internos, vão sendo construídos a partir do choque das realidades que são apresentadas no decorrer da narrativa. De um lado o mundo urbano representado por Conrado, Constança, seus filhos e as pessoas da cidade que irão travar um certo relacionamento com Biela e de outro o mundo rural representado por Biela, sua memória da Fazenda do Fundão que sempre vem à tona quando Biela sente a necessidade de afirmar sua verdadeira identidade, e de certa forma, os criados que trabalham na casa, que se identificam com Biela e fazem com que ela se "sinta em casa". São esses conflitos que serão responsáveis pela trajetória de prima Biela, uma vez que essa se resume, basicamente, em encontrar seu lugar no novo e ao mesmo tempo

recuperar sua identidade que aos poucos querem lhe roubar, modelando-a de acordo com padrões alheios aos seus.

Sentindo-se desamparada, miserável, um trapo sujo, um tronco podre que o riacho leva, atordoada, perdida, todos esses adjetivos apresentam uma Biela deslocada de seu mundo e posta em um universo que não era o seu. Nessa direção, é desencadeada no decorrer da narrativa, uma crise entre a Biela de origens rurais, criada na fazenda do Fundão, distante, portanto, do convívio social, sentindo-se perdida e desamparada; e a Biela que é praticamente forçada a se adaptar e se “inserir” nos moldes citadinos. Essa crise de identidade permeia toda a obra, ora demonstrando um poder de acomodação por parte de Biela, que se evidenciará no seu caráter submisso, inseguro e passivo frente aos outros personagens, ora como uma força resistente, que manterá viva as recordações de “seu mundo perdido”, preservando, à sua maneira, sua verdadeira identidade.

Logo após a cena acima transcrita, Biela começa a sentir seu próprio corpo, dando-se conta da nova realidade a que estava submetida:

Vagarosamente, como a gente procura se acostumar com a escuridão, procurava compor o mundo em volta, e as sensações eram novas para ela, nascidas naquele mesmo instante. De repente se sentiu plena no mundo, via onde estava. Aquele mundo agora seria seu mundo. O quarto era na casa de primo Conrado, a casa ficava na cidade. Não era mais o casarão da fazenda, lá atrás, muito longe, perdido, como se tudo tivesse passado há muitos anos. (...) E como era de novo um ser no mundo, teve a percepção do mundo em que agora ia viver. Era outra vez Biela, e como era outra vez Biela, disse num leve sorriso a descoberta – Biela. E ficou dizendo muito tempo Biela, Biela, Biela (DOURADO, 1964, p. 41-42).

Há, nesse trecho, um tom de conformismo perante sua situação, e de certa forma um contentamento por viver sensações tão novas. Sentia-se, agora, um ser pleno no mundo, “era outra vez Biela”. Geraldo do Nascimento e Sandra Fischer (2004), em artigo centrado na personagem Biela, lançaram a possibilidade de se relacionar o próprio nome, ou melhor, o apelido da protagonista a essa crise de identidade, se interpretamos “Biela” como “duas ela”. Apesar de soar um pouco estranho, essa interpretação é coerente com as situações que circundam a personagem.

Essa dualidade de Biela é sentida quando, querendo “abrir um novo mundo para a prima”, Constança decide substituir seus vestidinhos de chita, comprando tecidos finos para lhe fazer

novas roupas. Nesse momento, Biela aflita entra em seu quarto, buscando algo que realmente a identificasse:

Buscava intimidade com o objeto antigo, precisava se apoiar em alguma coisa que fazia parte de sua vida passada, que entranhava no seu ser. Porque via que transpunha os limites de um território estranho, rico, selvagem, misterioso. Penetrava num mundo que não tinha sido feito para ela (DOURADO, 1964, 55).

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que precisa se apoiar em algo que faz parte de seu passado, que revitaliza, de certa forma, sua identidade, Biela transpõe, também, alguns limites desse território misterioso e estranho, desse mundo que não tinha sido feito para ela, mas que agora, desfruta, por vezes, com certa "alegria de espírito":

Biela assistia a um espetáculo nunca visto. Só se lembrava de balbúrdia assim nas festas de mutirão, espectadora. Mas dentro dela, feito uma pequena brasa em fundo de borralho, rebrilhava uma luz estranha, uma sensação fininha que nunca experimentara, e que se soubesse o que era talvez lhe desse o nome de alegria [...] Parada, muda, dura que nem um espantalho em que vestissem uma casaca de luxo. Apalermada, não podia entender que tudo aquilo era para ela. Esperava que alguém interrompesse toda a festa e a expulsasse dali. (DOURADO, 1964, p.58-59)

Porém, ao querer vestir Biela de acordo com seu padrão social e citadino, Constança esquecera de quem realmente a prima era. Iludida, criando uma imagem de Biela que Constança queria que existisse, sua "ajuda" acabou contribuindo ainda mais para o sentimento de não adequação de nossa protagonista:

Os vestidos prontos, verificou Constança com tristeza que todo esforço, toda aquela trabalhadeira tinha sido em vão. No seu entusiasmo pelo trabalho, se esquecera quem era prima Biela. Trabalhava para uma figura imaginária que ia aos poucos criando. Se em algum momento lhe assaltava qualquer dúvida ao ver Biela provar os vestidos, se consolava dizendo no começo é assim mesmo, com eles no corpo ela se habitua, toma jeito, vira outra. Roma não se fez num dia. Prima Biela não tomou jeito nem virou outra. Continuou a mesma, se não pior. Se antes era uma figura pobre miúda no seu parecer, agora tinha o aspecto grotesco de um sagui vestido de veludo, todo cheio de guizos. Era de vê-la andar pela casa feito um espantalho, os braços abertos, com medo de amarrotar o vestido. Andava com dificuldade, como se alguma coisa a espetasse. A cintura, acostumada à frouxidão dos vestidos roceiros, lhe apertava tanto que ela mal podia respirar. Murchava a barriga, enfunava o peito, pisava nas pontas dos pés, prestes a levantar vôo (DOURADO, 1964, p. 60-61).

Biela permaneceu a mesma, apesar dos vestidos. No princípio, só ela parecia não se dar conta da triste figura que compunha. Mas aos poucos, pelo olhar de Constança, pelas risadas dos meninos, as macaquices de Alfeu, foi percebendo o papel que fazia e sentia, ainda que passageiro, "[...] ódio da família, da humanidade, da vida" (DOURADO, 1964, p. 63). Mas sua maneira de lutar com a vida era essa: "Aceitava as humilhações como uma prova que tinha de vencer para se ver gente. Transformava tudo numa luta de vida ou morte" (DOURADO, 1964, p. 61). Como não era dura como o pai, "a fase aguda de ódio foi amansando, a virulência cedeu lugar a um ressentimento em surdina" (p. 63). Tudo passava, e Biela voltava à vida de todo dia, que era de uma monotonia, de uma lerdeza sem fim. Passava horas em seu quarto sentada em uma canastra que tinha sido do pai, pensando na sua vida lá longe, adormecida na Fazenda do Fundão. Mantinha sempre viva em sua memória o passado e tudo que o envolvia: "Se via outra vez dando sal ao gado, correndo atrás das galinhas ligeiras, apalpava-as para ver se tinham ovo [...] Os melhores momentos ainda continuavam a ser quando se lembrava da mãe" (p.64). Nos momentos de desespero, eram essas lembranças que confortavam prima Biela:

E os olhos cerrados, o corpo solto no espaço, começou a viver uma lembrança, a antiga lembrança. E ouviu a cantiga mais bonita, mais mansa, mais feita das cores do céu. Uma sensação assim tão boa, mas tão diferente, só de noite na roça, o riachinho correndo, quando esticava o ouvido para ouvir o chuá-pá do monjolo: a água enchendo o cocho, o silêncio, o ranger do cepo na tranqueta, o chuá da água, o barulho chocho da mão caindo no pilão quando se pilava arroz, mais duro quando se esfolava milho, e tudo se repetia feito um choro monótono e sem fim, o monjolo rangendo. Nos ares de pureza em que a cantiga a envolvia, foi se perdendo em cismas, e a mãe vinha de novo abraçá-la. Tão bonita, tão mansinha, tão pura como ninguém. E era a voz da mãe que ouvia enquanto cantarolava baixinho. Em pouco não podia mais distinguir se sonhava ou se era a doce lembrança da mãe a embalar o pensamento (DOURADO, 1964, p. 43-44).

Apresentado em fluxo de consciência, como uma lembrança que a refugia, o passado de prima Biela é recorrente em sua memória como algo que faz parte do seu ser e que precisa ser rememorado como afirmação de sua identidade, levando em consideração que no decorrer da narrativa, as descrições de Biela pelos outros personagens e pelo próprio narrador vão transformando-a em um "objeto da casa": "procurava se acostumar à nova vida. Se acostumava, era agora realmente uma pessoa de casa, um gato que passeia pelas salas e corredores a sua sonolência, sem que ninguém se incomode" (p. 64); "Agora prima Biela deslizava familiarmente

como um gato pelas salas, pelos corredores, pelos quartos, pela cozinha" (p. 116); "Conrado ficou sério (...) Não mais se assustava, viu que ela era mansa e boa, como um pertence da casa" (p. 65).

Após o noivo Modesto ter fugido, Biela sofre algumas mudanças, regride a um ponto passado, volta a ser o que era, mas de forma discreta, vagarosa, assim como ela, sem que a isso ninguém desse reparo, absolutamente ninguém, "[...] porque o seu natural bom e delicado não deixava que ninguém percebesse nela qualquer coisa de extraordinário" (DOURADO, 1964, p. 106). E como "naturalmente" era muito boazinha, as pessoas que a cercavam não podiam compreender o que se passava interiormente em prima Biela:

Logo depois que Modesto se foi para os longes sertões, Biela passou dias e dias num silêncio miserável. Via-se diminuída diante dos outros, enjeitada, a última das mulheres. Via-se nos olhos dos outros, na amargura dos outros, na pena que os outros tinham dela. Como se tivesse um grande defeito físico que a tornasse diferente de todas as outras mulheres da cidade. Vendo-a, ninguém podia imaginar o que se passava detrás daqueles olhos miúdos e sem brilho. Daí todo mundo achar que prima Biela não ligou muito, tão boazinha que ela era. Sozinha no quarto era quando se sentia mesmo miserável (DOURADO, 1964, p. 108)

Diante desse quadro, o narrador aponta que as mudanças não eram tão disfarçadas assim, as pessoas é que não reparavam mais em prima Biela: "Por que haviam de perder tempo com uma pessoa tão pequena e sem importância?" (DOURADO, 1964, p. 75). "Coisificada" pelos parentes, Biela sentia a necessidade de reagir, encontrar sentido ao ser humano que era:

Sentiu que precisava mudar, precisava fazer alguma coisa para acabar com aquele sofrimento tão fundo, tão continuado. Se não fizesse nada, se cultivasse a sua dor, tinha a certeza de que não lhe restaria outro caminho senão se embrenhar no mundo, virar coisa, morrer. Como sentiu que precisava fazer alguma coisa, começou a pensar o que é que devia fazer. Não tinha nenhuma ideia nítida, procurava um caminho no escuro, procurava sozinha o seu caminho (DOURADO, 1964, p.109).

Nessa direção, a partir daí, Biela faz um retrospecto de tudo que lhe tinha passado. Desde sua chegada na cidade, o caminho que percorreu, os seus primeiros dias na casa, o espanto dos meninos, as humilhações pelas quais teve que passar, os vestidos novos que Constança lhe fez, Mazília no piano, o noivado forçado e não culpava ninguém pela sua infelicidade, mas sentia que precisava fazer algo que a tirasse dessa situação. Foi então que, de súbito, olhou para os vestidos e viu que apesar de velhos, nunca conseguiu se acostumar com eles, pareciam de outra pessoa,

não lhe pertenciam, sentiu que estava imitando alguém inteiramente outra do que ela era e vislumbrou o que tinha de fazer. Esquecida de que um dia dissera que usaria os vestidos todos até o fim, decidiu que não seria "aquilo" que a família queria que fosse. Em uma crise de riso que logo em seguida se tornou de choro, Biela, como se as lágrimas lhe ditassem o que fazer, começou a arrancar violentamente os botões de seu vestido e depois rasgou o vestido de ponta a ponta. "Chorou o quanto pode, o quanto ela já sabia chorar. E com o choro, o choro foi cedendo aos poucos, Biela se sentia aliviada. Como era bom ter feito aquilo, como era bom dar vazão ao ódio. Não sabia que seu coração guardava tanto ódio" (DOURADO, 1964, p.113). Pela primeira vez, como aponta o narrador, se sentia segura naquela casa, pela primeira vez não tinha medo, pela primeira vez quis recomeçar toda a sua vida. Retomou suas roupas, desfez o coque alto: "Agora sim, prima Biela ia começar tudo de novo, desde o principinho" (DOURADO, 1964, p.114).

Nessa direção, objeto da casa para os primos, mas uma nova Biela para ela, é com “a gente miúda” da cozinha que agora vai se identificar: “Queria agora se integrar de vez na fraternidade que descobriu no mundo de Joviana e de Gomercindo” (DOURADO, 1964, p.121). Este era o mundo, como o narrador aponta, para o qual o seu coração estava moldado. Dos primos todos se distanciou e assumia agora funções rotineiras na cozinha. Aos poucos os familiares começaram a perceber a mudança de prima Biela:

Algum tempo depois foi que Constança, Mazília, Conrado, todos repararam. Mas não deram maior importância à nova prima Biela que a vida lhes dava. Tão depressa se acostumaram com o feitio simples, inofensivo, silencioso de prima Biela, que ela realmente virou uma coisa de casa, se esqueceram dela (DOURADO, 1964, p. 116).

Diante de todas essas descrições que compõem o quadro geral de Biela, podemos analisar ainda o fato de nossa personagem protagonista ser solteira dentro de uma sociedade completamente patriarcal. Biela, rica, proprietária da fazenda do fundão, tem como tutor de todos os seus bens primo Conrado. Quando chega “na idade” de se casar, Constança, reparando alguma coisa diferente entre Biela e Modesto, interroga a prima, querendo saber se ela não pensava em casamento. Prima Biela, como nos mostra a novela, não tinha uma noção muito precisa de casamento, para ela, “[...] casamento era viver assim como prima Constança e primo Conrado, mansos, se falando polidamente, ela respeitadora submissa, ele homem soberano” (DOURADO,

2000, p. 64). Desde o início da novela, aliás, Conrado representa essa figura paterna, que tem o poder de decisão, como já apontado anteriormente.

Biela, então, dizia a Constança e a família que não cuidava de se casar, mas prima Constança insistia: “É preciso cuidar, disse Constança, senão você passa do tempo. Não vai querer ficar para semente? Casamento é bom, você deve pensar nisto, uma moça deve se casar” (DOURADO, 1964, p. 92). Instada a se casar com Modesto, Biela aceita o moço, pois “... era uma boa moça, via-se logo. Uma moça muito boazinha (...) Boazinha, prima Biela agora era noiva. Uma noiva muito boazinha” (DOURADO, 1964, p. 101). Além de Biela, todas as outras meninas da casa se preparavam para o casamento, todos aguardavam e sonhavam por esse momento. Fernanda foi a primeira, e sendo Mazília a mais velha e não tendo casado ainda, Biela se questionava: “Por que uma moça tão boa assim como não tem na terra não se casava? Merecia tudo de bom no mundo” (DOURADO, 1964, p. 131).

Nessa direção, observamos que *Uma vida em Segredo* dialoga com as questões da representação da mulher, tendo em vista que tanto Biela como as outras personagens femininas apresentam uma visão tradicional do casamento e da figura masculina. Mesmo Biela sendo solteira, temos as imagens de uma sociedade patriarcal evidenciadas na família onde ela convive. Prima Constança, suas filhas e Biela fazem parte de um universo privado, doméstico, seja costurando, tocando piano, ou ficando responsável pelos afazeres domésticos. Já aos homens cabia a responsabilidade de cuidar das finanças, de estudar e ocupar a vida pública. Em *Uma Vida em Segredo*, ao passo que as meninas se preparavam para casar, Alfeu foi estudar Direito em São Paulo e Silvino tornara-se fazendeiro.

Um ponto que nos toca de forma especial em *Uma vida em segredo*, e que talvez seja o responsável por trazer ao leitor um sentimento de compaixão e afeto pela personagem protagonista, é a expansão do coração de Biela, o que é contraposto não só ao sofrimento e às perdas, mas também a certa falta de um intelecto mais aguçado que irão caracterizá-la no decorrer da narrativa. Biela, no decorrer de toda a obra, revela um sentimento de ternura aos seres que a cercam durante a vida. Além das lembranças da mãe e da Fazenda do Fundão, que sempre voltam à sua memória como uma espécie de refúgio, quando prima Biela chega à casa de Conrado, a primeira pessoa com quem irá se “soltar” será Constança. No quatinho de oração da casa, a admirava:

Nessas horas achava prima Constança bonita demais. Não era mais uma linda princesa branca mas uma santa, se mal não comparava, se não era pecado comparar. Se lembrava da cantiga que a mãe cantava enquanto lhe alisava os cabelos, e tudo era tão triste e tão bonita que sentia os olhos molhados. E mergulhava toda numa névoa boa, neblina do sonho (DOURADO, 1964, p. 50)

Se sentia uma admiração por Constança, pois essa lembrava sua mãe, com quem se identificava mesmo era com “a gente miúda” da cozinha, como já citado anteriormente. Gostava de gente humilde:

Lá, com a velha Joviana e Gomercindo, com a gente miúda, se sentia mais à vontade, como se estivesse na Fazenda do Fundão. (...) Eram seus iguais, comiam feito ela, não riam dos seus modos, de sua falta de jeito; quando não comiam com as pontas dos dedos, seguravam o garfo e a faca do mesmo modo; às vezes comiam só com a faca (DOURADOS, 1964, p. 48)

Com alguns acontecimentos, como as roupas novas que Constança mandara fazer, o sentimento por Constança começou a desaparecer, pois esta já não lembrava mais a sua mãe, as cantigas, o riachinho: “A ternura que começou a sentir por ela, secara, sumira com os alinhavos dos vestidos. Tudo se passou assim mudamente, sem que ela pudesse saber como se passou” (DOURADO, 1964, p. 69). Porém, Biela precisava preencher esse vazio, dedicando seu amor e admiração a outrem:

Prima Biela não ficou porém uma alma seca, não era uma alma seca. Havia nela muita ternura escondida, muito amor poupado, muito carinho que humildemente procurava repartir nas prosas miúdas da cozinha, quando conversava com Joviana, quando conversava com Gomercindo sobre as frutas, os pássaros, as coisas do mato. Mas era pouco, precisava se dar a mais alguém, não podia guardar no coração tanto ouro enterrado. Sucedeu então que encontrou Mazília (DOURADO, 1964, p. 69-70).

Atraída pela música que Mazília tocava ao piano, agora será ela seu foco de admiração: “Começava a achar Mazília a mais bonita de todas, a mais leve, a mais neblina e fumaça azulada no céu, igual em substância à matéria de sonho que a lembrança da cantiga no canapé lhe trazia” (DOURADO, 2000, p. 50). Agora, Biela tinha mais “matéria para fabricar os seus sonhos”. “Começava a achar Mazília a moça mais linda e perfeita do mundo” (DOURADO, 1964, p. 73).

Porém, como todas as meninas da casa, Mazília casa-se, na verdade, “já tinha passado de tempo”, e vai embora para uns sertões muito distantes:

Como um despropósito aquele homem bem maduro, sisudo, de longes terras, que veio só para lhe roubar toda a ternura de sua vida. (...) Biela ficou ausente de carinho. Embora Mazília estivesse viva, a sua lembrança lhe chegava como lembrança de gente morta, como a neblina da mãe longínqua. (...) Na verdade Mazília para ela já morreu, sem que Biela percebesse. Mazília – o seu piano, o seu harmonium, as suas belezas – era mais uma camada de terra no coração. Como o riachinho deslizando, o monjolo chorando, a mãe na sua neblina cantando a longínqua cantiga no canapé (DOURADO, 1964, p. 135-136).

E por fim, quando Biela já estava bastante doente, encontra-se com um cachorro na rua, que a seu ver tinha um jeito de cachorro da roça:

Começou a sentir uma ligeira ternura, muita pena daquele cachorro roceiro sem ninguém. (...) Pra que ficar se afeiçoando com os outros? Pagava a pena? Depois, como tinha vindo, também ele iria para terras muito longe. Cachorro não é gente. Pra que dar seu coração para mais alguém? Se lembrou de que tudo nela ia se juntando enterrado, as lembranças todas. Aquele cachorro viria se juntar ao riachinho de noite, ao monjolo que fazia chuá-pá, à cantiga do canapé, a Mazília, a todas as belezas que acumulavam de sonhos o seu miúdo coração. Porque tudo isso era coisa morta, que ela achava que só vivia mesmo no escuro leitoso dentro dela (DOURADO, 1964, p. 145).

Biela tem sua vida marcada por perdas, mas estas, com exceção dos seus pais que morrem, ocorrem por uma transferência de sentimentos. No momento em que Biela percebe que Constança já não corresponde a sua admiração, passa a nutrir um sentimento por Mazília; esta casando, é como se tivesse morrido para nossa protagonista, satisfazendo-se da companhia da “gente miúda” da cozinha, até encontrar o cachorro, a quem dará o nome de Vismundo. Na verdade, tudo a que dispensará algum afeto, irá se juntar as suas lembranças, enterradas em seu coração. Apesar da grandeza de seu coração, era frequentemente mal compreendida pelos familiares, para eles, ela era meio “pancada”, “chucra” e “bicho do mato”. Quando Constança, em prol do casamento, alegava que Biela tinha melhorado, Conrado chega a dizer, em relação a ela, que “... já era tempo de desemburrar” (DOURADO, 2000, p. 62), mas vendo que Biela, apesar de todas as transformações pelas quais passa, não muda em sua essência, afirma: “Quem sabe ela não era um daqueles pobres de espírito de quem era o reino do céu?” (DOURADO, 2000, p. 89).

É interessante notar que Biela tem como último laço afetivo o amor de um animal: o cachorro Vismundo. A primeira descrição que temos do cachorro de Biela, é que ele tinha um

jeito de cachorro da roça, “[...] que nunca tinha com certeza vindo a cidade” (DOURADO, 1964, p. 99). O cachorro também estava muito doente, cheio de placas de feridas, pelo ralo, uma tosse muito comprida e mancava da pata traseira. Biela começa a se afeiçoar aquele “cachorrinho-da-roça-que-veio-das-bandas-de-lá”, “cachorro do mato, como ela do mato” (DOURADO, 1964, p. 103). Biela, depois que o cachorro se acomodou em casa, se questionando quem o havia abandonado nessas condições, pergunta:

Por falar nisto, de onde é que ocê veio? Quem sabe não foi do Fundão? Como é que ocê chama? Não ia nunca saber o nome daquele cachorro, carecia nomeá-lo. Se o tratasse com jeito, muito carinho, se o nome fosse bom, o nome pegava. Nome bom a gente sabe é depois. Mas não queria um desses nomes comuns de cachorro da roça, que todo cachorro se chama. Queria um nome novo, bem novo, inventado agora, que fosse só dele. Todo mundo assim se lembraria. Ia dormir com um nome, só nome com que a gente dorme é que pega (DOURADO, 1964, p. 104).

No dia seguinte, cuidou do cachorro, tratando suas feridas: “Tratadinho, ficaria até um cachorro muito bonito, um cachorro bonitinho da roça” (DOURADO, 1964, p. 105).

São inegáveis as semelhanças entre Vismundo e Biela. A maneira como ela o vê é a mesma de como os outros personagens a viam, desde quando ela chegou da Fazenda do Fundão. Para Biela, Vismundo era cachorro de roça, assim como ela, que nunca tinha vindo à cidade; Vismundo estava doente, tossindo e mancando, nossa protagonista também tossia muito, a ponto de não conseguir dormir, e também mancava; no trecho acima, ela cogita a hipótese dele também ter vindo do Fundão, assim como ela; e o mais interessante, é que quando vai nomeá-lo, afirma que nome bom é aquele que sabemos depois, exatamente como acontece na narrativa a seu respeito. Somos apresentados a nossa protagonista pelo apelido “Biela”, e somente ao final da novela, quando ela assina o testamento, é que sabemos de fato como ela se chama: Gabriela da Conceição Fernandes.

Essa aproximação estabelecida entre os dois reforça ainda mais a condição de Biela, destituída de sua identidade, vendo-se perdida em um lugar que não era o seu e sendo incapaz de tomar uma atitude que mudasse aquela realidade na qual iria adentrar. Assim que Vismundo chega à casa e ela dá-lhe de comer, ela afirma:

Vou tratar ocê, vou dar mezinha, espremer estes bernes, curar este machucado. Depois se quiser, ocê fica meu. Não agarro nenhum, depois querendo pode se

mandar pro mato outra vez. Quem veio pode se ir, só fica querendo (DOURADO, 1964, p. 104).

Ela, assim como o animal, poderia ir embora, voltar para sua fazenda, pois era rica e assim que ficasse maior de idade tinha total liberdade quanto ao direcionamento de seu dinheiro e de sua vida. Porém, ela não volta, submetendo-se à vida na cidade, sendo incapaz, o que provém também da sua condição como mulher e mulher da roça, de assumir uma posição e mudar seu destino.

Vismundo, partilhando do mesmo mundo de Biela, mesmo sendo um animal, foi quem a ensinou a amar, o que é uma grande ironia da obra, pois os outros personagens não conseguiam sequer entendê-la, quanto menos amá-la e fazê-la amar:

Como se Vismundo fosse gente, aprendeu a amá-lo. Experimentou esse sentimento bem fundo, umedeceu-o nas suas raízes. Aprendeu a alegria, o sofrimento que é amar uma pessoa assim. O sofrimento que é metade dor, metade alegria. Aprendeu muitas coisas que ignorava. Comparava o que aprendeu com o que já sabia. Com a cantiga da mãe no canapé, com as músicas no piano da sala e no harmonium da igreja, com as belezas todas de Mazília. Tudo isso era uma névoa leitosa e distante, não tinha a presença daqueles carinhos, a alegria de ver Vismundo lambê-lhe as mãos, roçar-lhe as saias, latir para ela. Pela primeira vez na vida soube o que era juntar os lábios em canudo e estalar um beijo. Ela beijava o focinho frio e preto de Vismundo (DOURADO, 1964, p. 108).

Chegando ao fim da novela nos deparamos com a morte de prima Biela. É muito frequente e simbólica a morte das personagens femininas, sobretudo quando não há lugar para elas na realidade em que vivem. Não tendo espaço e nem voz para se pronunciar, a única solução é a sublimação de seus desejos reprimidos através da morte. Apesar de todo o sofrimento e desconforto pelos quais passa, a origem rural de Biela e o fato de ser mulher numa sociedade patriarcal, de ser simples, desprovida, de certa forma, de inteligência, e outras tantas circunstâncias que compõem o quadro da nossa protagonista, Biela guarda em si um mistério, algo que a torna especial, uma inexplicável capacidade de transformar os sofrimentos, as perdas, a falta, em amor!

Diante disso, a morte de Biela não poderia deixar de acompanhar esse aspecto oculto, misterioso que a torna diferente. Na descrição final de sua morte, temos uma sensação de plenitude diante da morte que se evidencia na construção de Dourado:

Biela sentiu apenas um calafrio, um nojo distante. Não via bem na sua frente, as pessoas eram umas névoas leitosas, trêmulas, longe demais. Mal percebia que lhe tocavam. Sentiu vagamente que lhe passavam qualquer coisa nos lábios. O gosto do óleo e um cheiro forte penetrante de mato pisado que vinha com um vento não sabia de onde. Viu não mais com os olhos, esses estavam para ela fechados, umas manchas brancas deslizando rápidas. Um pasto muito verde onde as manchas se mudavam em figuras quase fluidas. E essas figuras pairavam sobre o verde, sustentadas em nada, contra um céu azul onde voavam pássaros em círculo. Começou a ouvir uma música de harmonium, um latido alegre de cachorro. E, num rápido instante, passaram por ela Mazília toda vestida de branco no seu vestido de noiva, a mãe sem rosto cantando a sua cantiga. O último a se fundir no azul foi Vismundo, que ainda perseguia os derradeiros pássaros no céu (DOURADO, 1964, p. 114).

Biela sofre com as sucessivas perdas afetivas e é impossibilitada de dar visibilidade a essa dor, transformando-a sempre em sentimentos de afeto a outros seres. Sua vida de papel termina no final da narrativa, momento em que lhe resta apenas as lembranças das pessoas ou seres que a fizeram feliz, apesar das circunstâncias tão impróprias. Oculta por traz de si mesma, diante da incapacidade dos outros em compreendê-la, mulher deslocada que era, deixa para o leitor pelo menos parte do segredo de seu coração: a capacidade de transformar o vazio em plenitude.

3.2. Adaptação de Biela para as telas

Trinta e oito anos depois da publicação da obra de Dourado, a cineasta Suzana Amaral decide levar às telas do cinema a história de prima Biela. A adaptação, com aproximadamente uma hora e trinta e oito minutos de duração, recupera a narrativa quase que em sua integralidade, não apresentando mudanças drásticas em relação ao texto literário, levando em consideração, é claro, as especificidades do meio e a intencionalidade da cineasta. A história central, nessa direção, permanece a mesma: a trajetória de vida de Biela, interpretada por Sabrina Greve, sua transição da Fazenda do Fundão para a cidade após a morte do pai, o processo de adaptação que acaba tornando sua vida pacata, sofrida e que só encontra sentido por meio das lutas internas que trava, as quais acabam construindo a Biela que a nós é apresentada no filme.

Apesar de Dourado não ter situado de forma precisa a época em que se dá a história de prima Biela, acreditamos que se passa na primeira metade do século XX, período caracterizado pela crescente urbanização e industrialização e a consequente perda de sentido do espaço rural e

arcaico. Com as inúmeras transformações históricas, econômicas e sociais que caracterizam o Brasil dessa época, a presença do espaço rural nas narrativas vai sendo substituída pelo ambiente urbano. Biela, em toda sua complexidade, não deixa de representar esse universo perdido, deslocado, e que, por isso, necessita reafirmar sua identidade, ao mesmo tempo em que precisa se adaptar a um mundo que já não é o seu. Nessa direção, Amaral preserva o contexto histórico social da obra literária, bem como o espaço onde se passa a história, uma cidadezinha de Minas Gerais e as referências à Fazenda do Fundão. A cenografia, as locações e o figurino recuperam a época retratada na obra literária e trazem para a produção cinematográfica tanto o mundo intimista de Biela, suas memórias da Fazenda do Fundão, seus trajes simplórios, quanto o universo da cidade, no qual está inserida a casa de Conrado e Constança.

A maior parte das ações ocorrem na casa dos primos, da qual, na obra literária, temos algumas poucas descrições. O quarto de Biela, a sala e a cozinha aparecem no filme com as algumas características mais marcantes que são apresentadas no livro: o espelho no quarto de Biela, em frente ao qual vivenciará as suas crises e os momentos em que relembra sua mãe e a Fazenda do Fundão; o piano na sala, pelo qual Biela vai se encantar quando tocado por Mazília; a mesa comprida na sala, onde ocorriam as refeições. No livro, o narrador assim descreve as horas das refeições:

Os momentos mais difíceis eram na mesa, quando se juntava com a família. Primo Conrado na cabeceira, os meninos defronte, ela entre Mazília e Constança. Não dizia nada, se limitava a responder em poucas palavras uma ou outra pergunta de Constança. Olhava como prima Constança comia, como segurava os talheres, como levava a comida à boca. Procurava imitá-la, se atrapalhava, enfiava o garfo quase todo na boca, a comida caía na toalha. Jamais conseguiria segurar o garfo e a faca daquele jeito, quando partia carne. A carne podia voar longe (DOURADO, 1964, p.47)

No filme há uma série de enquadramentos que transcrevem, como no livro, esse desconforto de prima Biela, sua falta de jeito em lidar com o garfo e a faca, a forma como observa Constança, a comida voando de seu prato:



Figura 1

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 2

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 3

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 4

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 5

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Podemos observar que as funções cardeais, mencionadas anteriormente, foram transferidas em sua maioria, de acordo com as limitações cinematográficas. Na obra de Dourado temos como personagens principais prima Biela, Constança, Conrado, Mazília, filha do casal, e o cachorro Vismundo, os quais aparecem também na tradução fílmica, interpretados respectivamente por Sabrina Greve, Eliane Giardini, Cacá Amaral e Nayara Guércio. Como personagens secundários, no texto literário, aparecem os outros filhos de Constança e Conrado, Gilda, Fernanda, Silvino e Alfeu, a "gente miúda" da cozinha, Joviana, interpretada por Neusa Borges, e Gomercindo, os amigos dos primos e o noivo de Biela. Hipoteticamente, para evitar um aglomerado grande de personagens e para focalizar os personagens principais, Suzana Amaral optou pelo corte, na narrativa fílmica, de Gilda, Fernanda e Silvino. Levando em consideração que esses personagens não estabelecem uma relação direta com Biela e não alteram sua história, como é o caso dos outros personagens, que são essenciais para a construção da narrativa e de Biela, não havendo, dessa forma, necessidade de adaptá-los ao filme.

Para traduzir as crises de identidade e a adaptação de Biela à cidade, que no livro é descrito com riqueza de detalhes, Suzana Amaral utiliza os planos e os movimentos de câmera. Nessa direção, quando Biela chega à casa dos primos, não conseguindo travar um diálogo com todas aquelas pessoas que se deparavam com ela e lhe faziam perguntas, sobretudo Constança, ela é encaminhada pela prima aquela que seria o seu quarto. Nesse momento, na obra de

Dourado, por meio do fluxo de consciência, são descritos por cerca de cinco páginas os sentimentos de Biela, a sua angústia por estar em um lugar onde se sentia completamente perdida, miserável, ao mesmo tempo em que sentia um contentamento por viver emoções tão novas. No filme, todas essas sensações são transmitidas ao telespectador por meio dos planos que mostram Biela no quarto, pensativa, tocando a cama e os objetos:



Figura 6

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 7

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 8

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 9

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 10

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Em vários momentos, na obra de Dourado, como já dito anteriormente, para fugir a essa realidade estranha ao seu "universo perdido", Biela rememora a mãe cantando uma cantiga no canapé, o bater do monjolo, o chuá-pá da água da Fazenda do Fundão. Adaptando essas lembranças de prima Biela ao cinema, Amaral utiliza a técnica de *flash back*, realizando uma mudança de plano temporal. Dessa forma, dos planos em que Biela está no quarto, no momento presente da novela, passa-se a um plano passado, onde aparece Biela no colo da mãe, o riachinho, a água enchendo o cocho, e em seguida, a câmera volta-se ao tempo presente e mostra Biela adormecida. Nota-se, portanto, que há um trabalho de corte e edição das cenas, substituindo o que no texto literário é transmitido através do fluxo de consciência, ou seja, os pensamentos e sentimentos de Biela:



Figura 11

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 12

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 13

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Ao contrário do texto literário, que tem início com um diálogo de Constança e Conrado, em discurso indireto livre, no qual Constança insiste em trazer Biela para a casa dos primos, na adaptação, a história tem início com a sequência da viagem a cavalo feita por Conrado, um capataz e prima Biela, quando esta deixa a Fazenda do Fundão para morar na cidade com os primos.



Figura 14

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 15

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 16

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 17

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 18

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 19

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Essa sequência também aparece na obra literária, porém, só no fim do primeiro capítulo e sob a forma de uma lembrança da personagem protagonista:

E como deu acordo de si, foi juntando os farrapos de lembrança da viagem; os matos todos por onde passou, os riachos que atravessou, os passarinhos que voavam assustados, as árvores todas que viu, a entrada da cidade, a chegada na casa do primo (DOURADO, 2000, p. 41).

Ao chegar à casa dos primos, a câmera detém-se na imagem de prima Biela, descendo do cavalo, ajeitando-se para encontrar com a família que a esperava, Constança e Mazília em uma janela e Joviana em outra. Através dos movimentos da câmera, em alguns segundos, a cineasta consegue captar a reação de Biela, bem como as situações que a cercam, seguindo as descrições feitas pelo narrador da obra de Dourado:

Enquanto os meninos seguravam as rédeas dos animais que impavam resfolegantes, cansados da caminhada de muitas léguas, o pai procurou ajudar Biela a descer do silhão. Não foi preciso, ela fez que não queria, de um salto estava no chão. Meio cambaleante ainda, primeiro cuidou de ajeitar as pregas da saia de chitão amarrotada; depois verificou se os botões da blusa estavam nas suas casas; finalmente alisou os cabelos pretos empoeirados que tinham escapulado do coque. Compunha um tanto envergonhada, num recato medido de quem queria aparentar bem, a sua figura. Em nenhum momento ergueu o olhar para as janelas onde as meninas se apinhavam, para Constança. Como os pés procuravam se acostumar ao chão, os olhos baixos também buscavam raízes na terra. As meninas repararam em tudo: a sombrinha vermelha desbotada de cabo comprido, a saia muito comprida quase se arrastando no chão, a blusa de botõezinhos fechada até o pescoço, os gestos todos que ela fez (DOURADO 1964, p. 35-36).



Figura 20

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 21

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 22

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 23

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 24

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 25

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 26

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 27

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Podemos observar que a câmera, em sincronia com os olhos dos parentes, se aproxima de Biela, evidenciando sua sombrinha vermelha, os sapatos gastos, a saia muito larga e comprida, a blusa fechada até o pescoço, fixando bem a figura magra, desajeitada, até com certa delicadeza de traços, mas com roupas grosseiras. Repararam tudo em prima Biela: seus gestos, sua timidez em expressar alguma palavra, só não puderam ver o rosto, que Biela mantinha sempre baixo. O enredo segue, semelhante ao livro. Prima Constança tentou integrar Biela à família, preparou o quarto, ensinou-a uma série de coisas na salinha de costura, onde aparece algumas vezes interagindo com prima Biela, ensinou-a como se comia, como se portava na cidade, sempre reiterando o fato de prima Biela ser rica, ter posses. Biela, por sua vez, esforça-se para agradar Constança e até imita-lhe o coque, o jeito de falar que, não conseguindo ter a mesma desenvoltura, a faz repetir frases feitas sem conseguir dar sequência às conversas, como aparece em algumas cenas quando conversa com o padre e com algumas amigas de Constança.

Com a ideia de vestir Biela com elegância, Constança a leva à loja de Gaudêncio, apesar de sua relutância: "Não posso, prima, não posso". Em seguida, Biela aparece já no quarto, destituída de suas roupas originais; a costureira, auxiliando Constança, modela as roupas no próprio corpo de Biela, que aparece nas imagens com o rosto contrafeito, sem demonstrar nenhuma aprovação ou empolgação com tudo aquilo que estava acontecendo:



Figura 28

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 29

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 30

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Olhando prima Biela pela janela, Constança se arrepende de todo esforço empenhado na transformação que almejava da prima. Biela não se ajeitou aos vestidos; apertada, andava dura feito robô, o que nada tinha a ver com a elegância das roupas. Conrado procurava consolar Constança: "Constança fez o que pôde; pelo menos quem ve ela assim, com esses pano rico, não pode dizer que deixamos a orfã roendo em vida"; mas Constança não se conformava: "Se eu adivinhasse, não tinha gasto tanta vela de libra com mal defunto".



Figura 31

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 32

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 33

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Motivo de riso para as crianças, Alfeu é quem mais atormenta Biela. Em uma das cenas, o menino a pega "mijando em pé que nem mula", nas palavras de Alfeu:



Figura 34

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 35

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Desconcertada, sozinha, perdida, o sofrimento de Biela é de certa forma amenizado e compensado pelas lembranças recorrentes do Fundão, de sua infância. Amaral recorre novamente ao recurso do *Flash Back* para nos apresentar essas memórias:



Figura 36

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 37

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Como que se juntando a essas memórias, Biela agora escuta um som diferente, novo para ela. O piano que Mazília toca impressiona Biela e funciona como uma espécie de extensão da cantiga de sua mãe:



Figura 38

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 39

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Os primos já não davam tanta importância para a "pancadisse" de prima Biela. Ela agora fazia visitas sozinha e ajudava Joviana na cozinha. Conrado, "pela farta do jogo", como dizia Joviana, encontrava-se muito estressado e entediado. Constança, habilidosa que era, sugere ao marido que traga os amigos para jogar em casa. A partir de então, frequentemente realizava os jogos de truco em casa; é aí que vislumbra-se um pretendente para prima Biela. Constança não demorou a perceber que Modesto, filho de um dos parceiros do jogo e também jogador, mostrou-se interessado pela prima. O moço tinha a fama de ser vadio, não gostar muito do trabalho, meio esquisito, desajeitado. Como Biela, a princípio, trocou alguns olhares com Modesto (Figura 39, 40), mesmo sem saber o que estava acontecendo exatamente, Constança começou a tramar planos para um possível casório. Conversava com Biela a esse respeito, mas a prima era avessa a essa "tal história de casamento", a não ser que os primos não a quisessem mais, aí pegava suas coisas e ia embora para o Fundão. Tanto insistiu Constança, que Biela concorda em se casar: "Se é do gosto dos primos, então eu caso" (Figura 41). O quarto de costura encheu-se novamente de panos, bordados, agulhas e o vestido de Biela aprontara (Figura 42, 43). Modesto, indo para o sertão em busca de cabeças de gado a mando do pai, não retorna, deixando prima Biela "quase" no altar. Biela afirma com revolta à Constança: "Eu não queria mesmo se casar. Foi pra fazer o gosto da prima que eu fiquei noiva" (Figura 44).



Figura 40

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 41

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 42

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 43

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 44

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 45

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Biela vai para o quarto isolado. A câmera inicialmente em *plongée*, vai aproximando lentamente de prima Biela deitada, encolhida, remoendo a rejeição. Senta-se na cama e contempla-se. Começa a sorrir, e em seguida vem a gargalhada. Da gargalhada lhe vem um pranto, e começa a chorar convulsivamente. Arrebenta os botões e arranca a parte de cima do traje. Desmancha o coque violentamente e começa a apalpar seu colo, seios, braços, sempre contemplando-se no espelho, agora já sem chorar.



Figura 46

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 47

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 48

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 49

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 50

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 51

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 52

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 53

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 54

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Enquanto no livro essa cena é descrita por cerca de sete páginas, nas quais temos acesso aos pensamentos e sentimentos de prima Biela; o filme, as cenas acima podem apenas sugerir o que estava passando na mente e coração de prima Biela. Na manhã seguinte Biela acorda outra. Apresenta-se na sala com os trajes antigos, que usava quando chegara da Fazenda do Fundão. Usando o xale de crochê que pertencia a sua mãe, cumprimenta Constança de forma ríspida e vai direto para a cozinha, assume seu posto no pilão e começa a socar, com força, decisão. Deixa de frequentar a mesa e passa a comer na cozinha com os empregados; muda-se para o quarto dos fundos; passa a visitar as empregadas das amigas de Constança, ajudando no serviço e recebendo até uma moedinhas como pagamento do seu trabalho. Conrado tenta reverter a situação sem sucesso. Como na imagem de sua infância, brincando na areia, a noite brinca com as moedas, desfrutando de pequenos momentos de alegria.

Até que, em um de seus retornos à casa dos primos, aparece um cachorrinho, perdido, ssujo e faminto, seguindo-a o caminho inteiro. Biela adota o cachorro e põe seu nome de Vismundo; passa a praticamente viver para ele, tornando-se os dois inseparáveis (Figura 54) . Já muito doente, Biela vai se enfraquecendo e piora depois de ter tomado uma chuva forte, procurando por Vismundo (Figura 55). Em uma manhã Biela acorda tossindo exacerbadamente.

Vismundo olhando para prima, vai até Joviana e como quem quer avisá-la de algo, a leva para o quarto de prima Biela. O médico é chamado às pressas e faz o diagnóstico de uma doença grave, aconselhando para que mudem-na de quarto. No quarto antigo, pergunta por Vismundo a Joviana que, por ordem de Constança, o leva para fora de casa. Durante a noite, Biela escuta o cachorrinho rosnando na porta e ergue-se para alimentá-lo, mas antes de encontrá-lo, Biela cai lentamente, não resiste e morre (Figuras 56, 57). Nesses instantes finais, a câmera mostra Biela caindo (Figura 59), em outro enfoque, Vismundo deitado sozinho (Figura 60), o pão caído, e termina com a imagem do bater do monjolo e o chuá-pá da água da Fazenda do Fundão (Figura 61). No livro, Biela morre no hospital, na enfermaria de indigentes.



Figura 55

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 56

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 57

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 58

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 59

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 60

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 61

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.



Figura 62

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

A trilha sonora que acompanha a personagem protagonista também reforça a sua condição. Num tom melancólico e triste, Luiz Henrique Xavier faz uma releitura da cantiga popular "Se essa rua fosse minha", composição que dá início ao filme. Acompanhando o longo percurso trilhado por Biela, momento em que se vê forçada a deixar a Fazenda do Fundão e todo seu mundo que, a partir de então, só teria espaço em sua memória. A cantiga reforça sua ligação com a Fazenda do Fundão, levando em consideração que toda vez que Biela rememora seu passado, no livro, aparece a imagem da mãe, no canapé, cantando uma "doce cantiga", que desconhecemos qual seja, mas que no filme, nos é apresentada como sendo "Boi da cara preta". Acompanhando a sofrida trajetória de Biela, a composição de Xavier também encerra a narrativa fílmica, com a sua morte.

É interessante notar, também, a questão do nome de prima Biela. No livro, como já acompanhamos, o nome só é revelado no final, quando Biela está na enfermaria e assina o testamento com o seu verdadeiro nome, o que enfatiza o mistério e o segredo que permeiam a vida de prima Biela, reforçando, também, as questões relacionadas à identidade da nossa protagonista. No filme, o nome completo de Biela é revelado no momento em que ela sai com Constança para comprar tecidos para a confecção de seus novos vestidos. Nesse contexto, ela

encontra o padre e ao se apresentar revela seu nome: "Eu me chamo Gabriela da Conceição Fernandes, Biela pros da casa" (Figura 27). Nessa direção, essa inversão do momento em que o espectador fica sabendo do nome verdadeiro de prima Biela no filme, demonstra ainda mais a liberdade que Amaral desfruta para realização do filme, de acordo com aquilo que ela mesma acredita ser o espírito da história. No livro, esse traço constitui um ponto importante para a coerência da história alcançada por Dourado. Já no filme, como o aspecto dual de prima Biela não fica tão evidente quanto no livro, no qual aparece por meio da focalização interna, a questão do nome acaba por não adquirir tanta importância. Esses aspectos acentuam a autonomia com que Amaral constrói a obra cinematográfica.



Figura 63

Fonte: AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002.

Como acima citado, na obra cinematográfica, as crises identitárias de prima Biela não ficam tão evidentes, mas são apenas sugeridas pelas cenas em que Biela aparece em seu quarto, apalpando as coisas, se olhando no espelho, e na cena ápice, em que Biela, frente ao espelho, rasga suas roupas, chora, ri, bagunça o cabelo e decide então voltar a usar as velhas roupas, aquelas que usava na Fazenda do Fundão. Se compararmos o livro ao filme, fica claro que a obra literária apresenta a vantagem de colocar o leitor na mente dos personagens, apresentar, com

riqueza de detalhes, aquilo que ele está sentindo, pensando, o que evidencia de uma forma muito maior, nesse caso, aquilo que se passa interiormente em prima Biela: suas crises, aquilo que lhe causa ódio, o seu sentimento de pequenez e impotência frente aquele mundo que nada tem a ver com o seu, como já vimos anteriormente. O filme, para representar esse universo interno de Biela, lança mão daquilo que seu sistema dispõe: a narração pela câmera, que pode apenas sugerir o estado de Biela. Nesse sentido, uma outra possibilidade de transmutar o fluxo de consciência para o filme, seria colocando um confessor para prima Biela, para mostrar aquilo que só existe em seu interior. Amaral, entretanto, opta por não expressar a vida interna de Biela por meio de palavras, o que podemos associar à sua intenção de preservar o espírito da obra, cuja chave de leitura consiste na vida, em segredo, de Biela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na ficção, são os personagens que dão existência ao enredo; suas vidas, problemas, destino, ações dão ritmo ao enredo e possibilitam a identificação afetiva e intelectual do leitor, como vimos em Antonio Candido. Prima Biela é o motivo pelo qual *Uma vida em segredo* existe, toma forma e se constitui como texto. O processo pelo qual Dourado e Amaral trabalham com a linguagem, o primeiro por meio de palavras, Amaral por meio das imagens e sons, só se tornam coerentes a partir do momento que eles sabem em qual direção pretendem seguir. Em ambas as obras, a direção é esta: a trajetória trilhada por Biela e tudo que constitui o seu universo escondido, "em segredo".

Partindo dessa ideia, Biela não é trabalhada como um reflexo de pessoa humana, mas como construção, que só existe a partir dos recursos utilizados para a criação, o que faz dela um ser de linguagem, que não existe fora das palavras, no caso da narrativa literária, e nem fora do cinema, no audiovisual; um ser a quem lhe conferem coerência, lógica interna, veracidade, tudo de acordo com a proposta da obra. Biela, entretanto, não deixa de representar a realidade em que vive; representando uma determinada época, um gênero e um setor social, ela será construída a fim de que alcance uma verossimilhança interna, de que seja semelhante a realidade e não necessariamente realista. Nesse sentido, será construída por uma seleção cuidadosa de palavras, imagens, ritmos, gestos que, ao representarem uma realidade exterior às obras, ultrapassam o seu sentido e adquirem força dentro das obras aqui analisadas. De real, só há o efeito; Biela é aquele "verdadeiro ser aparential" de que falamos no primeiro capítulo.

Prima Biela consegue provocar em nós, por meio dos valores estéticos e não-estéticos que a constituem, sejam eles morais, sociais, religiosos, entre outros, a simpatia pela alma ingênua; a risada pelo jeito grotesco com que se veste, se comporta, caminha; o sofrimento pelo seu desconcerto, pela não adequação, pela saudade de um universo que lhe é arrancado; a ternura pelo sentimento que carrega dentro si e dispensa aos seres que passam por sua vida; e a paz, que excede nosso entendimento e que concede a prima Biela, apesar das circunstâncias, uma vida plena. Atualizamos Biela, suas zonas indeterminadas, tanto na literatura quanto no cinema; aquilo que a nós não é mostrado, em decorrência das limitações das orações, das limitações no tocante à vida interior de Biela, no caso do cinema, nós atualizamos e ultrapassamos aquilo que é dado no texto.

A Biela literária chega até nós de maneira coerente, mesmo dentro da sua incoerência, das suas crises, dos seus modos-de-ser por vezes contraditórios. Isso porque, ao contrário da realidade empírica, Dourado dispõe da liberdade de realçar determinados aspectos, dando a Biela um caráter mais nítido, mais lógico, mais fixo do que seria na vida real. Dourado, por meio do trabalho com a palavra, da utilização de suas metáforas, da técnica do fluxo de consciência, entre outras características marcantes em sua obra; cria e dirige racionalmente a trajetória de prima Biela, submetendo-a a uma necessária simplificação que marca a personagem por meio de gestos característicos, frases, objetos significativos que a identificam. Essa simplificação, entretanto, não diminui sua complexidade e profundidade, pois, apesar de termos acesso à sua vida, seu cotidiano, suas manias a até aos seus pensamentos e sentimentos, não sabemos, por exemplo, o porque não usufrui do dinheiro que tem, o porque não retorna à Fazenda do Fundão, o porquê trabalha na casa das amigas de Constança por míseras moedinhas, quando é rica e proprietária de terras, entre muitas outras características e decisões de prima Biela cujas causas são veladas, o que a torna uma personagem complexa, que apresenta "certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério" (2011, p. 60), como vimos na proposta de Candido, retomada no primeiro capítulo.

A maneira como Biela se insere no meio em que passa a viver, no livro, a forma como se coloca em relação aos outros, sua condição de mulher rica, parte da família, mas que não se identifica com ela, mas sim, com os criados; traz uma Biela recôndita durante toda a obra, ninguém verá muito de prima Biela, senão alguns gestos desarranjados, de pouco sentido, "meio pancada", como dizia Conrado. Apesar da tentativa, sobretudo de Constança, de integrar Biela àquele universo, ensinando-a a viver de acordo com os padrões citadinos, vestindo-a como moça da cidade; nada conseguem. Biela não se acostuma, não se integra, não se conforma aos novos trajes, torna-se bizarra com aquelas roupas que nada tinham a ver com ela. Por um certo período aceita, com tristeza e solidão, sentindo-se rebaixada e ofendida, os trajes novos, a companhia dos primos na mesa de jantar, os passeios com Constança; sobrevivendo das lembranças da Fazenda do Fundão, da figura materna, que lhe trazem conforto e que recordam quem ela é. Mas, logo após a ruptura do noivado, como num estalar de dedo, surge recomposta, incisiva, com um "ódio" que nem ela sabia que tinha, e a partir daí constrói sua história de acordo com sua vontade e decisão, renunciando suas tentativas e esforços para se integrar ao mundo dos primos.

Como vimos no capítulo primeiro, as coisas não são tão aceitáveis assim, porque sempre há o problema da dualidade liberdade/determinação, em outras palavras, a personagem sempre será sujeito mas também objeto de suas ações e escolhas. Nesse sentido, apesar de não aceitar se tornar aquilo que queriam que ela fosse, a trajetória de Biela também será determinada pelas condições a que é submetida. O fato de ser mulher e de vir da roça, a colocam em uma condição de submissão dupla; o fato de viver em uma sociedade patriarcal, onde não tem condições de cuidar de seus próprios bens, também afetará as escolhas que faz durante sua vida. Biela, até certo ponto da narrativa, é levada a querer, seduzida pela beleza e apuro da prima, mas ao mesmo tempo tem muitas dificuldades para assimilar os valores que lhe são oferecidos. O que dá condições à Biela para fazer suas próprias opções e mantê-las, no decorrer da história, é o desejo de ser a Biela que nasceu para ser; a partir do momento que se liberta daquelas roupas e daquele modo de ser que tanto a oprimia, ela assume as rédeas e traz à tona quem ela sempre foi. Não que ela se torne completa depois disso, porque há uma falta em prima Biela, uma ausência que a constitui e a coloca em movimento, em busca de algo perdido, que por vezes encontra nos cacos da memória, nos ecos das lembranças da mãe, nas imagens do Fundão.

A Biela cinematográfica, por sua vez, chega até nós através da narrativa da câmera. Nós, espectadores, a conhecemos antes mesmo de Constança, os filhos e os criados que a aguardam cheios de expectativa. Acompanhamos a longa e calada sequência da viagem a cavalo, rumo à cidade, e já entramos em contato com a figura de prima Biela, que frustra as expectativas dos primos. Magra, desprovida de quaisquer adereços, roupas simples, grosseiras, pálida. A composição de seu figurino que marca o percurso na protagonista ao longo da narrativa. A indumentária de Biela marca enfaticamente as trajetórias pelas quais Biela passa: quando Constança tenta fazer dela sua "imagem e semelhança", Biela adota aquelas roupas de tecidos refinados, permanecendo com elas durante boa parte da narrativa fílmica. Apesar das roupas, Biela não consegue ser o que aquela mudança deveria representar; continua a mesma, andando e se portando como antes, aparecendo na narrativa cinematográfica como uma figura ainda mais "estranha" que antes; Biela, portando vestes que não lhe permitem ser nem fazer, parece um "objeto", uma boneca de pau animada, não agradando nem a Constança, nem aos personagens, nem a si própria. Quando, em frente ao espelho, se liberta e decide voltar às suas origens, rasga aquelas roupas no próprio corpo e no dia seguinte aparece com as roupas antigas, o xale de crochê que fora da mãe, e a partir de então, deixa de frequentar a mesa da sala de jantar, passa a

comer na cozinha com os empregados, muda-se para o quarto dos fundos e, gradativamente, decidida, em sua versão final, assume a Biela que a Fazenda do Fundão criou. Os gestos de Biela, agora, adquirem firmeza e vigor, até anda com mais desenvoltura, apesar de atuar dessa forma nos espaços periféricos pelos quais optou: o quarto isolado e a cozinha, tanto de sua casa como das amigas de Constança.

No filme, a margem de liberdade que temos diante de Biela é menor que a que temos diante da Biela literária. Diante da tela, somos levados a uma Biela já pronta exteriormente, ainda que indisponível internamente; caracterizada, com traços bem definidos. Suas roupas, seus gestos, reações, caras, seu choro, sua risada, todas essas características se colocam diante de nossos olhos, sem dar vazão à essa exteriorização de que julgamos ser o seu interior. No momento em que Biela prova os vestidos, por exemplo, podemos contemplar no filme, a sua reação de desconforto, franzindo o rosto, sem empolgação nenhuma; ao passo que no livro, só podemos imaginar o acontecimento, pelas sugestões e descrições do narrador. Todavia, no tocante às definições psicológicas, ocorre o inverso, como já vimos anteriormente: o filme pode assegurar aos espectadores de suas personagens, uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance. Impondo uma nitidez espiritual das personagens tanto quanto a presença física é imposta nos filmes, na obra de Dourado somos levados diretamente à mente das personagens, através da descrição onisciente do narrador, uma das vertentes da técnica do fluxo de consciência. Sabemos o que as personagens pensam, sentem e podemos voltar ao passado, à Fazenda do Fundão, por meio das memórias de prima Biela. No filme, por sua vez, a câmera só pode apresentar a figura de Biela, isolada em seu quarto, em frente ao espelho, e diante disso, dessas sugestões, só podemos imaginar o que está passando em sua mente, qual é o sentimento que a envolve em diferentes momentos da narrativa cinematográfica; somos levados, também, à Fazenda do Fundão, o que só é possível através do artifício do *flash back*.

Todas essas especificidades que cada sistema dispõe para apresentar a trajetória de prima Biela, são perpassadas pela proposta estética de Dourado (1964) e Amaral (2001), analisadas no capítulo 3. Apesar das diferenças marcantes entre as obras fílmica e literária, ambas mostram a trajetória de prima Biela, sua dificuldade em se adaptar a um universo que não era o seu, de assimilar todos os valores que lhe são oferecidos. Sua difícil tarefa de se adaptar se alia a um sentimento de pertencimento, não à cidade, mas à Fazenda do Fundão: não pode se livrar do Fundão e de todo o universo uterino que traz dentro de si, o que a obriga a, até determinado ponto

de sua vida, ao mesmo tempo sufocar e afirmar os valores que traz junto a si, ou seja, sua real identidade. Até que compreende, diante da amarga humilhação que enfrenta no decorrer da obra, e que tem seu ápice com o abandono do noivo, que não queria, não podia e não sabia ser outra; assume então, ser ela mesma, a Biela que veio da roça, que se identificava com os criados, e que a partir de então não se importa mais com a opinião alheia, segura de si. O cachorro Vismundo, a quem se dedica totalmente no final da vida, tão carente de reconhecimento e de amor quanto ela, lhe preenche de alguma forma, devolvendo a ela um pouco da completude que lhe faltava. (Bi)ela, nessa direção, é tecida, destecida e re-tecida nas narrativas, por meio de maneiras e estilos diferentes.

A adaptação de *Uma vida em segredo* por Suzana Amaral traz uma reproposta da obra de Dourado que se deve tanto ao fato de relocar à narrativa em outro veículo, como às suas escolhas como cineasta. Transpondo para o cinema a narrativa originalmente literária, a cineasta corporifica as personagens, as locações, e nisso, reconstitui esses elementos de acordo com sua interpretação e sua intenção como adaptadora. Nessa direção, Amaral traz para dentro de sua obra uma narrativa silenciosa que corresponde à Biela pacata, apagada, do olhar triste e baixo, que intenta representar. O que difere da narrativa literária que apresenta, apesar das circunstâncias, uma Biela mais dinâmica, mais empenhada em encontrar sentido e satisfação diante da vida.

Nesse contexto, dentro das possibilidades que a cineasta tinha de se ater à narrativa literária, poderia ter recuperado de outras formas a vida interior de prima Biela, por exemplo, mas opta por preservar um aspecto importante ao espírito da obra literária atribuído por ela, que é o de manter a vida de prima Biela em segredo; o que realiza silenciando a personagem no que diz respeito aos seus sentimentos e pensamentos. Notamos ainda, que Amaral não comenta a obra de Dourado, não elabora por meio da realização do filme, uma crítica às construções e à composição de *Uma vida em segredo* por Dourado. Diante disso, nos processos de reconstituição da obra e na forma como Biela nos é apresentada no filme, observamos que Amaral, embora acredite na sua liberdade e descomprometimento em relação à obra adaptada, se atém a ela, não transgredindo em suas escolhas e nas possibilidades de transposição.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, João Batista. *A Cineliteratura como comunicação literária e audiovisual: Lispector e Dourado sob o olhar de Suzana Amaral*. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2010.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BAZIN, André [1948]. "Adaptation, or the Cinema as Digest". In: James Naremore (2000), *Film Adaptation*. New Brunswick & New Jersey: Rutgers University Press (19-27).

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2006.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BRITO, José Domingos de (org). *Literatura e cinema*. São Paulo: Novera Editora, 2007.

CAMPOS, Haroldo. *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2011.

_____. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2012.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHO, Alfredo Leme de. *Foco narrativo e fluxo de consciência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CASSETTI, Francesco. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.

CASSIANO, Fabrício Barbosa. *Entre a literatura e o audiovisual televisivo: gêneros e formato na adaptação de Agosto, de Rubem Fonseca, para minissérie*. 2013. 130 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Campo Grande.

CASTELLO, José Aderaldo. *A Literatura Brasileira: Origens e Unidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CLUVER, Claus. *Intermedialidade*. Pós: Belo Horizonte, v.1, n.2, p. 8-23, Nov. 2011.

_____. *Inter Textus / Inter Artes / Inter Media* In: Revista Aletria, julho-dezembro de 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera*. In: SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther (org). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares Vieira, (orgs). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Uma vida em segredo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1964.

ECO, Humberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

FERNANDES, Liduína Maria Vieira. A trajetória de um escritor artesão. *Revista Alpha*, Patos de Minas, ano 7, n. 7, p. 106- 112, nov. 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008, p. 5-59.

FISCHER, Sandra; NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. Os vestidos de Biela. O papel da roupa nas relações identitárias da personagem. *Caderno de Textos GT Produção de Sentido nas Mídias*, Recife, v. 1, p. 49-57, 2004.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GUIMARÃES, Denise. Teoria(s) da adaptação e as aporias da fidelidade. *Revista Tuiuti: Ciência e Cultura*, n. 45, p. 59-75, Curitiba, 2012.

HAMBURGUER, Kate. *A lógica da criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da consciência*. São Paulo: Ed. McGraw-Hill do Brasil, 1976.

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

ITAÚ CULTURAL. Laís Bodanzky e Suzana Amaral - Série Cinema - Jogo de Ideias: parte 1/2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gXbGJ30AIRs>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ITAÚ CULTURAL. Laís Bodanzky e Suzana Amaral - Série Cinema - Jogo de Ideias: parte 2/2. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=DFVy59wI8AQ> >. Acesso em: 10 fev. 2016

JORNAL DA GAZETA. Suzana Amaral, 83, prepara quarto longa-metragem. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cKbpeQmOsyI>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

LESSING, Gotthold Ephraim. Laocoonte. In: *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da poesia e da pintura*, tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo, Iluminuras, 1998.

METRÓPOLIS. Suzana Amaral. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=qEEqaXsBi_U>. Acesso em: 10 fev. 2016.

MOGRABI, Alexandre Nascimento. *A travessia de A Barca dos Homens de Autran Dourado nas ondas do fluxo de consciência*. 2006. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2006.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 2009.

MOSER, Walter. *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*. Revista Aletria, 2006.

NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007.

NEPOMUCENO, Luíz André. O risco e a teia: as barrocas famílias do Brasil arcaico de Autran Dourado. *Revista Alpha*, Patos de Minas, ano 7, n. 7, p. 113-122, nov. 2006.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PAZ, O. A Imagem. In: *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A crítica de fontes. In: _____. *Falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 77-85.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ROSA, Gian Luigi de Rosa. Entre o cinema e a literatura. *Alceu*. v. 8, n. 15, p. 297-321, jul./dez. 2007.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2006.

SARAIVA CONTEÚDO. Entrevista com Suzana Amaral. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dAP6qKC98QY>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

SCHNEIDER, Michel. Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: editora da Unicamp, 1990.

SENRA, Angela Maria de Freitas. *Literatura comentada*: Autran Dourado. Editora Abril cultural, 1983.

SESC TV. Sala de cinema: Suzana Amaral. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ufMQN5e7n4>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

SOUZA, Eneida Maria de. *Autran Dourado*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FILMOGRAFIA

AMARAL, Suzana. *Uma Vida em Segredo*. Brasil: Raiz Produções, 2002. (95 min.)