

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS

LÍLIAN GOMES SILVA VERAS

LITERATURA E CINEMA:

O processo de tradução intersemiótica do conto “*The bear came over the mountain*”,
de Alice Munro, ao filme “*Away from her*”, de Sarah Polley

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Teresina

2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

LÍLIAN GOMES SILVA VERAS

LITERATURA E CINEMA:

O processo de tradução intersemiótica do conto “*The bear came over the mountain*”,
de Alice Munro, ao filme “*Away from her*”, de Sarah Polley

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico
em Letras, da Universidade Estadual do Piauí,
como requisito parcial para obtenção do título de
mestra em Letras. Área de Concentração:
Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa:
Literatura e Outros Sistemas Semióticos.

Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

Teresina

2015

V4731 Veras, Lílian Gomes Silva.

Literatura e cinema: O processo de tradução intersemiótica do conto *The bear came over the mountain*, de Alice Munro, ao filme *Away from her*, de Sarah Polley. / Lílian Gomes Silva Veras. - 2015. 111 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Mestrado Acadêmico em Letras, 2015.

“Orientador: Prof. Dr, Feliciano José Bezerra Filho”.

1. Literatura. 2. Semiótica da Narrativa – Teoria. 3. Cinema. 4. Alice Munro – Escritora Canadense. I. Título.

CDD: 801.3



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE Mestrado Acadêmico em Letras

TERMO DE APROVAÇÃO

**LITERATURA E CINEMA: O PROCESSO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO
CONTO *THE BEAR CAME OVER THE MOUNTAIN*, DE ALICE MUNRO, AO FILME
AWAY FROM HER, DE SARAH POLLEY
LÍLIAN GOMES SILVA VERAS**

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 21 de agosto de 2015, como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras** pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalhoAPROVADO..... (aprovado, não aprovado).

Professor Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Orientador

Professor Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
1º examinador – UFC

Professora Dra. Maria do Socorro Baptista Barbosa
2ª examinadora - UESPI

Visto da Coordenação:

Profa. Dra. Algemira de Macêdo Mendes
Coordenadora do Mestrado Acadêmico em
Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

Àqueles que acreditaram que era possível: Jaclason, Valdinéia e Anchieta.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por ter permitido o trilhar desta jornada acadêmica e iluminado meu olhar, dando-me serenidade e sabedoria nos momentos de angústia e dificuldade.

Ao Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho, meu orientador, pelo acolhimento, pela paciência e pela sutileza essenciais para o direcionamento e desenvolvimento desta pesquisa.

À minha família, em especial, ao meu esposo, Jaclason Machado Veras, pelo apoio incondicional, pela paciência e por todos os sacrifícios feitos em prol do meu processo dissertativo.

À Prof.^a Dr.^a Maria do Socorro Baptista Barbosa, por ter me apresentado à literatura canadense, além do oferecimento de apoio contínuo e incentivo.

À Prof.^a Dr.^a Algemira de Macedo Mendes, por ter acreditado no meu potencial e sido meu ponto primeiro de apoio no programa de pós-graduação.

Aos demais professores do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI, pelo incentivo, disponibilidade e conhecimento oferecidos.

À CAPES, pelo amparo financeiro de parte desta pesquisa.

Aos colegas da terceira e quarta turma do Mestrado em Letras-Literatura da UESPI, pela partilha das angústias e solidariedade ao longo de todo o programa.

À secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras-Literatura da UESPI, pela paciência e por seu apoio logístico.

RESUMO

Este estudo investiga a relação entre Literatura e Cinema à luz da teoria “Semiótica da Narrativa” de Algirdas Julien Greimas, linguista e semioticista lituano cujos estudos são entendidos como uma “teoria de significação”, que visa compreender a construção de sentido no texto, e tem como *corpus* o conto “*The bear came over the mountain*” (2001) da agremiada escritora canadense Alice Munro e sua transmutação fílmica “*Away from her*” (2006), dirigida pela cineasta, roteirista, atriz, cantora e ativista também canadense Sarah Polley. A pesquisa objetiva analisar o processo de transmutação do texto literário ao filme, no intuito de localizar os pontos de conjunção e de disjunção entre as obras, através do estudo comparado dos percursos gerativos de sentido dos textos, observando os níveis das estruturas fundamentais, semionarrativas e discursivas, e analisando as operações básicas da construção fílmica, elencadas pelo professor João Batista de Brito (2006), que resultarão na expansão, redução e transformação da performance das narrativas e de seus personagens. Como produto dessa análise, foram alcançadas a valorização da produção canadense, a ampliação das investigações acerca das interações entre a Semiótica e as demais formas de arte, especialmente a literária e a cinematográfica, e a compreensão do processo de recriação de textos fílmicos dialogicamente conectados a literários, produzindo obras autônomas e independentes.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Intersemiose. Alice Munro. Transcrição.

ABSTRACT

This study investigates the connection between Literature and Cinema in light of the theory 'Narrative Semiotics' of Algirdas Julien Greimas, Lithuanian linguist and semiotician, whose studies are understood as a 'theory of meaning', which aims to understand the construction of meaning in the text. Its *corpus* is the short story '*The bear came over the mountain*' (2001), by the awarded Canadian writer Alice Munro, and its filmic transmutation '*Away from her*' (2006), directed by the Canadian filmmaker, screenwriter, actress, singer and activist Sarah Polley. The research aims to analyze the process of transmutation of the literary text to the film in order to find the points of conjunction and disjunction between the artworks, through the comparative study of the generative trajectories of meaning of texts, noting the levels of the fundamental, semionarrative and discursive structures, and analyzing the basic operations of filmic construction, presented by the professor João Batista de Brito (2006), which will result in expansion, reduction and transformation of the performance of the narrative and its characters. As this analysis product, it was reached the enhancement of Canadian production, the expansion of research into the interactions between semiotics and other forms of art, especially literary and cinematic, and the understanding the film texts re-creation process dialogically connected to literary, producing autonomous and independent artworks.

Keywords: Literature. Cinema. Intersemiosis. Alice Munro. Transcreation.

Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância.

Walter Benjamin

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – O quadrado semiótico de Greimas	27
Ilustração 2 – Quadro sinóptico do conto	57
Ilustração 3 – Desorientação de Fiona perdida no bosque	62
Ilustração 4 – Grant faz carícias na esposa ao som de <i>The Cinnamon Peeler</i>	63
Ilustração 5 – Fiona desnorreada ao sair de casa.....	64
Ilustração 6 – A metáfora da casa.....	65
Ilustração 7 – Sequência Inicial 1 - Grant indo à casa de Aubrey	66
Ilustração 8 – Sequência Inicial 2 - Fiona jovem com lago ao fundo.....	66
Ilustração 9 – Sequência Inicial 3 - Fiona e Grant esquiando próximo de casa	67
Ilustração 10 – Sala de jantar de Meadowlake após jantar de Natal.....	68
Ilustração 11 – Verônica.....	69
Ilustração 12 – As alunas de Grant	70
Ilustração 13 – Grant e Fiona jovens.....	71
Ilustração 14 – Quadrado semiótico do percurso narrativo do conto e do filme	73
Ilustração 15 – Marian interpretada por Olympia Dukakis.....	80
Ilustração 16 – Fiona se arrumando para ir definitivamente a Meadowlake.....	81
Ilustração 17 – Aubrey interpretado por Michael Murphy	82
Ilustração 18 – Kristy dá um cartão com seu número a Grant.....	83
Ilustração 19 – Endereço de Aubrey	84
Ilustração 20 – Caminhada na Área de Preservação do Condado de Brant	85
Ilustração 21 – Lembrança da Caminhada	86
Ilustração 22 – O pedido de casamento.....	86
Ilustração 23 – Verônica durante jantar.....	88
Ilustração 24 – Fiona perdida e encontrada	89
Ilustração 25 – Islândia, a origem de Fiona.....	90
Ilustração 26 – Visita de reconhecimento à Meadowlake.....	91
Ilustração 27 – Rotina de Grant e Fiona antes do Alzheimer	92
Ilustração 28 – Grant perde o controle	94
Ilustração 29 – A expansão de performance de uma adolescente.....	95
Ilustração 30 – Enfermeiras aplaudindo o esforço de Aubrey	96
Ilustração 31 – Grant observa Fiona e Aubrey	96
Ilustração 32 – Grant e Marian ao som da mensagem na secretária eletrônica.....	99

Ilustração 33 – Grant e Marian vão ao baile.....	100
Ilustração 34 – Segundo encontro entre Grant e Marian.....	101
Ilustração 35 – O resultado da manipulação de Grant sobre Marian	101

SUMÁRIO

1 PONDERAÇÕES INICIAIS	12
2 SEMIÓTICA, LITERATURA E CINEMA: DAS SUAS RELAÇÕES	18
2.1 SEMIÓTICA DA NARRATIVA: PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO	23
2.2 LITERATURA E INTERSEMIOSE: TRANSMUTAÇÕES, TRADUÇÕES E ADAPTAÇÕES AO CINEMA.....	33
3 <i>THE BEAR CAME OVER THE MOUNTAIN & AWAY FROM HER</i>: INTERSEÇÕES SEMIÓTICAS DA LITERATURA E DO CINEMA	42
3.1 ALICE MUNRO NO PANORAMA DA LITERATURA CANADENSE	44
3.2 ALICE MUNRO E <i>THE BEAR CAME OVER THE MOUNTAIN</i>	50
3.3 DA TRANSMUTAÇÃO: <i>AWAY FROM HER</i>	61
3.4 DAS CONJUNÇÕES DA TRANSMUTAÇÃO.....	72
3.5 DAS DISJUNÇÕES À TRANSCRIÇÃO.....	77
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	107

1 PONDERAÇÕES INICIAIS¹

Após a invenção do cinema no final do século XIX, verificou-se que essa nova arte possuía uma ampla capacidade narrativa, com alto teor plástico e teatral e uma habilidade para veicular facilmente o sonho e a fantasia (feito do mágico e prestidigitador George Méliès, a princípio, e depois disseminado pela indústria cinematográfica hollywoodiana, como é o caso do Camundongo Mickey²), o que acabou por seduzir os espectadores. Diante desse cenário, Rosso (2010) afirma que o cinema veio roubar da literatura uma parte significativa da tarefa de contar histórias.

Segundo Benjamin (2010, p. 189), “o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade”, assim como faz a literatura. Talvez por essa razão, essas expressões artísticas de linguagens distintas tenham tantas interconexões que permitem uma constante adaptação de obras literárias ao meio fílmico, e vice versa.

Essa adaptação, ou transmutação, também chamada de tradução intersemiótica, é um termo utilizado inicialmente por Jakobson (1969), e apropriado por Balogh (2005, p.48) para definir o processo de “passagem de um texto caracterizado por uma substância de expressão homogênea – a palavra – para um texto no qual convivem substâncias heterogêneas, tanto no que concerne ao visual, quanto no que concerne ao sonoro”, isto é, o processo de tradução de um texto geralmente verbal para um sincrético, podendo ser o teatro, a ópera, a televisão ou, neste caso, o cinema.

Costa (2010), ao falar de tradução intersemiótica, amplia ainda mais seu sentido ao utilizar termos como: transfilmagem, transcrição, criação paralela, transposição criativa, todos utilizados para assumir o processo de tradução como uma recriação da obra de arte, no sentido de produzir uma nova, independente, e esteticamente válida. Vale ressaltar que na obra literária reside uma pluralidade de sentidos, que permitirá múltiplas leituras e possibilidades para o processo de transmutação, tendo em vista que a fidelidade à obra não é um elemento em questão

¹ Optou-se por utilizar o conto em sua língua de origem a fim de evitar ruídos na compreensão da obra. Contudo, esta autora disponibilizará, em forma de nota de rodapé, a tradução de todas as citações de língua inglesa. Logo, todas as traduções sem referência, ao longo da dissertação, são desta autora.

² Exemplo utilizado por Walter Benjamin em seu ensaio intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

no momento de (re/trans)criação. Então, o processo de transmutação permite que as obras, literária e fílmica, possuam pontos de intersecção e de distanciamento.

Neste sentido, objetivou-se analisar nesta dissertação o processo de transmutação do conto “*The bear came over the mountain*” (1999), da escritora canadense Alice Ann Munro, ao filme “*Away from her*” (2006), dirigido por Sarah Polley, sob o viés da semiótica, *a priori* da teoria Semiótica da Narrativa de Algirdas Julien Greimas, no intuito de localizar esses pontos de aproximação e de afastamento entre as obras, reconhecendo o cinema enquanto ícone estético.

O interesse por este estudo articulou-se em dois principais aspectos: primeiramente, pela possibilidade de aliar aos estudos de Literatura, aportes teóricos do Cinema e da Semiótica e, em segundo lugar, pelos poucos estudos acadêmicos no âmbito mundial relacionados às obras de Alice Munro, tendo em vista que o Canadá só começou a despertar para a análise de sua produção local nas últimas décadas, mantendo tantos escritores anônimos para o mundo.

O estudo compreende o texto de Munro enquanto conto contemporâneo embebido de características da narrativa cinematográfica, identificando estéticas e elementos de produção na obra fílmica. Somente após essa compreensão primária, foram mapeadas as características da transmutação do conto para o texto fílmico e os níveis das estruturas do percurso gerativo do sentido de ambas as obras, permitindo a identificação dos elementos conjuntivos e disjuntivos responsáveis pela valoração estética, autonomia, individualidade e especificidade dos textos analisados no processo de transmutação.

Tem-se como percurso gerativo de sentido o meio pelo qual a semiótica greimasiana concebe seu plano do conteúdo. Ele é estabelecido em três níveis, que partem sempre do mais simples e abstrato para o mais complexo e concreto. O primeiro é o nível das estruturas fundamentais, no qual a significação surge como uma oposição semântica mínima, binária. O segundo nível é o das estruturas narrativas, no qual esta é organizada a partir do olhar de um sujeito. O terceiro e último nível é o das estruturas discursivas, no qual o sujeito da enunciação assume a narrativa, tendo um aspecto mais complexo, porém mais concreto no processo da análise semântica do texto (BARROS, 2008).

Outro ponto a ser destacado é a pouca divulgação da obra de Alice Munro no Brasil, uma vez que menos da metade dos livros da autora foram traduzidos ao português: “*Selected stories*” (“Os Contos Escolhidos”, volume publicado em 1996

pela Globo Livros), “*Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*” (“Ódio, Amizade, Namoro, Amor, Casamento”, em 2004), “*Runaway*” (lançado no Brasil em 2006 pela Companhia das Letras como “A Fugitiva”), “*Too much happiness*” (“Felicidade Demais”, em 2010), “*The progress of love*” (“O progresso do Amor”, lançado em 2011 apenas em Portugal) e “*The love of a good woman*” (“O Amor de uma Boa Mulher”, em 2013).

Entretanto, após receber o Prêmio Nobel de Literatura do ano de 2013, muitas editoras nacionais e internacionais apresentaram imediato interesse em disseminar as obras de Alice Munro, sendo traduzidas ao português do Brasil em 2014 as obras “*The view from Castle Rock*” (“A Vista de Castle Rock”), “*Dear Life*” (“Vida Querida”) e “*Friend of my youth*” (“Amiga de Juventude”), o que permitiu o acesso de um público leitor brasileiro muito maior aos contos de Munro.

A escritora canadense Alice Ann Munro tornou-se conhecida por sua bem sucedida autoria de contos que, geralmente, costumam apresentar o estilo de vida provinciano das pequenas cidades de seu país, transformando eventos cotidianos e comuns em algo significativo, paradoxal e insólito e vice-versa, possibilitando uma nova compreensão dos acontecimentos vivenciados. Além disso, a autora aprecia produzi-los de tal maneira que os finais ficam abertos ao leitor, característica comum aos contos pós-modernos.

Assim, aliada ao desejo de ampliar o repertório de estudos sobre a obra desta agremiada autora, a ideia desta pesquisa foi fomentada, também, a partir da curiosidade acerca do sincretismo artístico da linguagem cinematográfica e sua capacidade de reinventar os textos literários. Pois, como afirma Rosso (2010), desde o princípio do cinema, a literatura tem sido uma de suas principais fontes de inspiração, gerando uma forte relação entre essas duas formas de arte.

Isto posto, a escolha do filme de Sarah Polley, “*Away From Her*” (2006), e o conto de Alice Munro, “*The bear came over the mountain*” (1999) como *corpus* desta pesquisa foi feita não somente porque o filme é o marco inicial de Polley como diretora, como consequência de uma carreira de sucesso como atriz e ativista política, dentro e fora do Canadá, ou porque é a primeira história de Alice Munro traduzida à linguagem cinematográfica³, mas pela interconexão dos textos: o filme é a

³ A segunda obra de Munro transmutada ao cinema foi o conto “*Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*” (2001), da coletânea homônima de contos em que se encontra o “*The bear came over the mountain*” (1999). O filme “*Hateship, loveship*” (2014), dirigido por Liza Johnson e protagonizada por

transmutação do conto e, este, por sua vez, é rico em elementos estéticos apropriados do texto cinematográfico, como a narrativa em *flashes*, que podem ser organizados de qualquer forma, exceto os dois últimos recortes, e ainda farão sentido.

Ao transmutar o texto literário ao fílmico, é necessário, sem dúvida, considerar a mudança de mídia, os diferentes contextos e modos de produção, que, inevitavelmente, provocam algumas transformações no processo de tradução intersemiótica, conferindo ao texto fílmico o estatuto de nova obra. Contudo, o filme acaba sujeito às comparações, tendo em vista que é produzido a partir de outra obra, produto de outra linguagem.

Na tentativa de compreender as especificidades de cada uma das linguagens, literária e audiovisual, que as tornam obras de arte independentes, buscou-se responder às seguintes questões: quais as características básicas da transmutação do conto “*The bear came over the mountain*” para o texto fílmico “*Away from her*”; que elementos conjuntivos garantem a tradução intersemiótica, do literário ao fílmico; quais os elementos disjuntivos entre o conto e o filme; e, de que maneira as duas obras constituem-se sistemas estéticos autônomos e independentes.

Como base metodológica fundamental para responder às questões oriundas da pesquisa, utilizou-se a pesquisa bibliográfica, elemento *sine qua non* dos estudos literários e semióticos, e foram aplicados métodos indutivo, comparativo e descritivo para o desenvolvimento da pesquisa. Neste sentido, bancos de dissertações nacionais e internacionais, artigos e livros de acervos bibliográficos nacionais, regionais e particulares, internet, recursos cinematográficos (roteiros, equipamentos reprodutores fílmicos), resumos e fichamentos foram consultados como instrumentos viabilizadores do estudo.

Então, ao considerar que os textos fílmico e literário fazem parte de universos, mídias e fenômenos de produção diversos, mesmo que interconectados, buscou-se o aporte teórico da Semiótica, “ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido” (SANTAELLA, 2012, p.19).

A semiótica, conforme Pignatari (2004), vem acabar com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras, servindo

Kristen Wiig, Guy Pearce, Nick Nolte e Hailee Steinfeld, foi lançado no Brasil pela Paris Filmes em 20 de novembro de 2014 sob título de “Amores Inversos”.

para estabelecer ligações entre uma linguagem e outra, entre um código e outro. Logo, é possível afirmar que a adaptação de um texto literário a uma obra fílmica constitui-se em um processo semiótico, no qual as ideias e imagens mentais são transmutadas para uma arte sincrética, tal qual é o cinema, permitindo a recriação da trama.

Desse modo, sob a perspectiva da Semiótica da Narrativa (GREIMAS, 1973), afirma-se que transmutação fílmica e seu texto literário de origem serão similares em alguns de seus diferentes níveis textuais, mas diferentes em outros níveis do percurso gerativo do sentido, sendo essas diferenças essenciais para a autonomia e independência da obra fílmica. Os níveis das estruturas dessa trajetória gerativa, em seu plano de conteúdo, são três: o fundamental, o narrativo e o do discurso. Acredita-se que o nível das estruturas semionarrativas contenha a maior parte dos elementos conjuntivos e disjuntivos em relação aos textos do *corpus*, porém, é possível localizar alguns elementos disjuntivos no nível discursivo.

Conseqüentemente, ao privilegiar o ponto de vista de teóricos da literatura, do cinema e da semiótica, enfatizando os aspectos consonantes e dissonantes das obras, responsáveis pela valoração estética e pela autonomia das mesmas, tornou-se possível oferecer um breve panorama dos interlúdios da literatura com cinema. Ao tomar o conto “*The bear came over the mountain*”, de Alice Munro, e o filme “*Away from her*”, de Sarah Polley, para exemplificar, a nível de estrutura superficial, um aspecto de consonância e dissonância entre os textos, percebe-se a disposição da fábula e da trama de ambos (TOMACHEVSKI, 1976; BORDWELL, 1987), em que tanto o conto quanto o filme se apropriam da mesma fábula (história/enredo), entretanto apresentam uma trama distinta, isto é, uma disposição de episódios/seqüências diferente um do outro.

Destarte, a fim de validar a pesquisa, utilizaram-se noções essenciais como a de tradução intersemiótica, inicialmente proposta por Jakobson (1969), expandida por Plaza (1987); também chamada de transmutação por Balogh (2005), de adaptação por Brito (2006) e de transfilmagem, transcrição, criação paralela, transposição criativa por Costa (2010). Para os estudos de cinema foram adotados os escritos de Bordwell (1987), Stam (2008) e Xavier (2005, 2008). Além disso, para compreender o conto contemporâneo de Alice Munro, foram utilizados os aportes teóricos de Gadpaille (1988), Gotlib (1999), Hooper (2008), Duncan (2012) e Cortázar (2013).

No que diz respeito à análise semiótica, foi tomada como base a teoria conhecida como Semiótica da Narrativa de Greimas (1973), adotada na análise comparativa do *corpus*, assegurando à obra fílmica sua autonomia e independência do texto literário, via confronto dos elementos conjuntivos e disjuntivos presentes nas obras. Desse modo, será possível a legitimação do estudo da obra fílmica, corroborando para a valoração estética do objeto de estudo escolhido.

Como resultado, a dissertação foi elaborada em quatro capítulos, sendo o primeiro esta abordagem introdutória. O Capítulo 2, intitulado “Semiótica, Literatura e Cinema: das suas relações”, apresenta o estado da arte desta pesquisa. Ele encontra-se dividido por temáticas, iniciando com um breve percurso histórico que apresenta a semiótica e rápidos exemplos de sua relação com a literatura, em seguida a apresentação da Semiótica da Narrativa e sua relação com os estudos de cinema e literatura, e, por fim, o estudo das relações entre a literatura e o cinema, bem como a expansão das noções de tradução intersemiótica.

O capítulo 3, intitulado “*The bear came over the mountain & Away from her*. interseções semióticas da Literatura e do Cinema”, é resultado da aplicação prática das teorias discutidas no capítulo anterior, buscando o detalhamento do processo de transmutação do conto “*The bear came over the mountain*”, de Alice Munro, ao filme “*Away from her*”, de Sarah Polley, através do confronto e identificação das conjunções e disjunções existentes no conto e no filme. Nesta seção, há ainda um panorama geral acerca da literatura canadense, com a apresentação das características do conto moderno e contemporâneo deste país, especialmente das obras de Alice Munro, essenciais para a compreensão da proximidade entre as obras literárias e fílmicas.

Por fim, o último capítulo apresenta as considerações finais, levantando de modo sintético aquilo que foi abordado ao longo de toda a pesquisa, desde as teorias analisadas acerca de Literatura, Cinema e Semiótica até suas implicações práticas nesta dissertação, bem como reflexões no que concerne a qualidade e autonomia estéticas da transmutação fílmica de obras literárias.

2 SEMIÓTICA, LITERATURA E CINEMA: DAS SUAS RELAÇÕES

Desde criança, o ser humano é ensinado a se adequar às convenções sociais, sendo confrontado por um sistema de linguagem universal, e começa a se comunicar e interagir com os outros e consigo mesmo através de diversas formas verbais e não-verbais. Desse modo, ele adentra no campo da semiótica sem perceber, pois começa a desenvolver literacia visual, isto é, a capacidade de compreender os dispositivos visuais, identificar e entender as estratégias de poder utilizadas nessas imagens (textuais/gráficas) e usar a informação contida ao seu redor de modo a elaborar seus próprios conhecimentos, o que nada mais é do que a práxis da semiose⁴.

Contudo, a Semiótica constitui-se como uma ciência de alto grau de complexidade, o que pode ser explicado sistematicamente tendo como ponto inicial de discussão o percurso que engloba seu surgimento e desenvolvimento. Para entendê-la, é necessário encetar pelo estudo dos sinais, ou melhor, dos signos, compreendendo inicialmente esta ciência enquanto teoria geral de todas as linguagens, isto é, como a ciência dos signos, e pela peculiaridade do seu surgimento triplo, pois possui três origens praticamente simultâneas, mas distintas nos quesitos espacial e teórico-fundador: uma nos Estados Unidos (por Charles Sanders Peirce), outro na Europa Ocidental e uma terceira na extinta União Soviética (Escola de Tartu-Moscou).

A primeira vertente da Semiótica surge nos Estados Unidos no final do século XIX como resultado dos estudos da linguagem enquanto lógica, pelas ideias de Charles Sanders Peirce, um cientista com aptidão em diversas áreas do conhecimento, tais como matemática, física, astronomia, química, biologia, geologia, linguística, filologia e história, e que desenvolveu uma visão pansemiótica do universo, no qual tudo é signo, o que significa dizer que tudo possui um significado. Assim, Peirce elabora toda sua teoria tendo a semiose como objeto, não apenas o signo em si. Ao desenvolver a Semiótica sob os preceitos da lógica, este estudioso apoia sua teoria sobre pilares triádicos, indispensáveis para o processo infinito da Semiose, no qual a existência do signo está diretamente ligada ao receptor.

⁴ Termo utilizado por Peirce para explicar o processo de “funcionamento” do signo e de sua interpretação por um receptor. A semiose, para Greimas é a própria função semiótica: um processo de produção de sentido, o feito que permite às coisas dizerem o que dizem.

Segundo Peirce (1977), a semiose é desenvolvida através da relação entre o *representamen* (o fundamento do signo em si), o objeto e o interpretante, diretamente ligada às tricotomias a seguir: a primeira é a relação do signo consigo mesmo, na qual é estabelecido como qualissigno, sinsigno ou legissigno; a segunda e mais conhecida é a relação do signo para com seu objeto, classificando-o enquanto ícone, índice ou símbolo; e a terceira é a relação da representação do signo pelo interpretante, na qual se estabelece o signo enquanto rema, dicissigno ou argumento. Essas tricotomias desembocarão em outras relações triádicas e em novas classificações do signo via análise combinatória, fruto de estudos lógicos da linguagem. Winfried Nöth (2008, p. 66), ao explicar a semiose sob o olhar de C.S. Peirce, afirma:

A interpretação de um signo é, assim, um processo dinâmico na mente do receptor. Peirce (CP, 5.472) introduziu o termo semiose para caracterizar tal processo referido como “a ação do signo”. Também conceituou semiose como “o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o interprete” (CP, 5.484) [...] Em outra definição onde usou a palavra grega, ele dizia: “*semeiosis* significa a ação de quase qualquer signo, e a minha definição dá o nome de signo a qualquer coisa que assim age” (CP, 5.484).

Dentro de sua visão pansemiótica (de que tudo é signo), Peirce, através de um processo lógico, deduziu que até o homem é um signo, através da premissa de que toda ideia é um signo, logo, se a vida é o produto de conjuntos de ideias, a vida é um signo. Desta maneira, é possível crer que qualquer coisa existente no universo possa ser estudada sob o viés da semiótica, permitindo múltiplas aplicações em áreas de conhecimentos incontáveis, não apenas no campo que concerne à linguagem, o que vai diferir da semiótica europeia.

O veio semiótico da Europa Ocidental flui do estudo sobre “*langue et parole*”, no qual Ferdinand Saussure, filósofo suíço considerado pai da Linguística Moderna, faz a distinção entre língua e fala, cuja combinação resulta na linguagem. Através do estudo sincrônico da língua, ele permitiu perceber as relações estruturais existentes nos sistemas de regras independentes e pré-existentes aos indivíduos utilizadores da língua, ignorando os aspectos da língua como acontecimentos e o desembocar do signo linguístico no signo não-verbal. Para abarcar tais aspectos, Saussure desenvolve as primeiras noções de Semiologia (da fusão dos termos gregos *semeion*, que quer dizer sinal/signo, e *logos*, estudo/ciência), designando como seu objeto de estudo todos os sistemas de signos da vida social (SANTAELLA, 2012).

Somente após quatro décadas pós-saussureanas, em meados dos anos 1950, a Semiologia de Saussure ganha novos olhares e passa a ser desenvolvida por pesquisadores linguísticos europeus. A partir da Semântica Estrutural desenvolvida por Saussure, Hjelmslev e Propp, começaram a ser elaborados princípios e métodos para estudar o sentido, examinando-se o plano de conteúdo da frase, *a priori*, em separado do plano da expressão. A partir de uma mudança de posicionamento frente aos estudos da linguagem, os linguistas começaram a desenvolver propostas teóricas que concebiam o texto enquanto unidade de sentido (não mais a frase) e estudavam as relações entre a instância da enunciação e o texto-enunciado e entre o enunciador do texto e o enunciatário (BARROS, 2008).

Assim a semiologia assume o texto enquanto objeto, buscando descrever e explicar o que o texto “fala” e de que modo ele faz para dizer o que diz. Esse texto, no entanto, ultrapassa a concepção de texto linguístico (oral ou escrito), adquirindo proporções visuais ou gestuais, ou mesmo o sincretismo textual. Mas, de modo geral, é possível afirmar que a teoria semiológica de extração linguística caracteriza-se pelo reuso e pela reformulação de conceitos que presidem a análise da linguagem verbal articulada para o estudo de todos os outros processos que envolvem a linguagem não-verbal.

Desta vertente semiótica, os estudiosos que se destacaram foram Roland Barthes, Umberto Eco e Algirdas Julien Greimas, dos quais as teorias semióticas ou semiolinguísticas são utilizadas para análise de diversos textos, incluindo obras literárias, registros fotográficos, produtos cinematográficos, textos publicitários e midiáticos. Apesar dos pesquisadores da semiologia adotarem a nomenclatura de Semiótica para os estudos semiolinguísticos desenvolvidos em suas análises, existem diferenças profundas nas postulações entre a Semiótica desenvolvida na Europa Ocidental em meados do século XX e aquela desenvolvida por Charles Sanders Peirce, nos Estados Unidos, já no final do século XIX, que são inerentes às suas raízes.

A semiótica de Peirce baseia-se em uma lógica dialética, na qual as relações sígnicas são encadeadas triadicamente (sintaxe/ semântica/ pragmática; primeiridade/ secundidade/ terceiridade; signo/ referente/ interpretante; ícone/ índice/ símbolo) e o signo verbal está inscrito dentro do sistema de classificação dos signos, enquanto a Semiologia com base saussuriana utiliza a lógica aristotélica, na qual as relações acontecem de modo diádico, dicotômico (significante/ significado; denotação/

conotação; paradigma/ sintagma) e seu sistema utiliza conceitos linguísticos do signo verbal para os demais signos não-verbais. Além disso, conforme Deely (1990),

a tradição semiótica de Peirce, Locke e Saussure difere-se da semiológica proposta por Saussure porque a Semiótica "não tem como princípio ou quase exclusiva inspiração a fala e a língua humana. Ela vê na semiose um processo muito mais vasto e fundamental envolvendo o universo como físico no processo da semiose humana, e fazendo da semiose humana uma parte da semiose da natureza." (...) Semiótica e Semiologia constituem duas tradições ou paradigmas, o que tem "até certo ponto prejudicado o desenvolvimento contemporâneo por existir dentro dele em condições sociológicas de oposição. Essas condições de oposição, todavia, não são apenas desnecessárias logicamente, mas dependem, para seu sustento, de uma sinédoque perversa pela qual a parte é tomada erradamente pelo todo. A Semiótica forma um todo do qual a Semiologia é uma parte" (DEELY, 1990, p. 23).

A terceira vertente surgiu na antiga União Soviética, na década de 1960, especificamente na Estônia, a partir da reunião de um grupo de pesquisadores interessados em estudar o papel da linguagem em variadas manifestações culturais e foi chamada de Escola de Tártu-Moscou. Eles desenvolveram um referencial teórico conhecido como a Semiótica da Cultura, que se desdobra em discussões acerca da influência de aspectos sociais, filosóficos e tecnológicos sobre a produção sócio-cultural de determinada cultura, interferindo nos processos de significação e de comunicação de um grupo social.

A Escola de Tártu-Moscou reconhece a cultura como uma forma de linguagem. Logo, para eles, linguagem é "o elo que une domínios diferentes da vida no planeta" (MACHADO, 2003, p. 25). Assim, os soviéticos passaram a estudar todas as formas de expressão que se expandem para além da esfera social, consideradas como fenômenos formadores da cultura. Através desta concepção, estes pesquisadores se propuseram a estudar as manifestações culturais e seus processos de produção de significado no cotidiano.

Inevitavelmente, segundo Santaella (2007), apesar de abordagens diferentes, as três correntes convergem para a consolidação da Semiótica enquanto ciência única, que evoluiu em seu processo de surgimento, do final do século XIX, nos Estados Unidos, como uma doutrina geral dos signos, enveredando-se em um processo de ampla divulgação quando foi atrelada à Linguística na primeira década do século XX na Europa Ocidental, e firmando-se definitivamente neste mesmo século, por todo continente Europeu e na antiga URSS, pela profusão de estudos

semióticos que começaram a ser desenvolvidos, recuperando, inclusive, estudos peircianos.

Essa consolidação dos estudos semióticos é perceptível diante da produção incontável de pesquisas realizadas nestas primeiras décadas do século XXI. A aplicabilidade da Semiótica alcançou áreas jamais pensadas por seus criadores, especialmente aquelas derivadas da Informática e da Mídia. Sob o olhar da semiótica, o estudo de obras literárias expandiu-se, dando espaço para a análise comparativa entre textos de diferentes linguagens, tais como das obras fílmicas, que ganharam destaque, especialmente na abordagem do processo de tradução intersemiótica e no estudo comparado de seus percursos gerativos de sentido.

Gotlib (2011, p. 29) exemplifica as várias possibilidades que a semiótica proporciona a partir do estudo da lógica dos contos russos:

O estudo da lógica dos contos russos, que propiciou o estudo da lógica da narrativa, evolui ainda para o estudo da lógica de outras formas de outros tantos objetos visuais: nele se empreende a leitura de uma praça ou de uma cidade, mediante análise dos elementos que as compõem nas suas relações e como representação cultural de uma situação histórica. O repertório das *ações constantes* detectadas nos contos maravilhosos por V. Propp desencadeou, pois, tal como observa Adriano Rodrigues, um estudo cada vez mais amplo da “lógica das formas culturais”, de modo a desenvolver uma “semiótica do mundo”.

A fala de Gotlib (2011) ratifica a possibilidade, neste caso, do uso da Semiótica da Cultura tanto para a análise de um simples conto, quanto para analisar toda uma cidade a partir da relação de seus elementos e de sua representação cultural.

No caso da Semiótica de Peirce, um grande exemplo de aplicação teórica é a pesquisa de Plaza (1987), que constrói uma densa trama da temporalidade na Tradução Intersemiótica⁵, apropriando-se da teoria semiótica triádica peirciana, ao estabelecer um paralelo entre o passado como ícone, o presente como índice e o futuro como símbolo. O pesquisador volta o olhar para a produção de linguagem com função estética, para o signo estético em busca de um signo genuíno, o que se torna visível a partir da aplicação teórica nas obras de Haroldo de Campos, Décio Pignatari,

⁵ A Tradução Intersemiótica, segundo Plaza (1987) é compreendida como transcrição de formas que visam à sua transformação, assim, seu interesse permanece nas relações estruturais dos diferentes signos. Para esta abordagem, Júlio Plaza reserva o quarto capítulo de seu livro para distinguir as três matrizes de sua tipologia de traduções: a Tradução Icônica, a Tradução Indicial e a Tradução Simbólica.

Augusto de Campos, dentre outros, cujo resultado é apresentado com imagens e descrição do processo de tradução e transcódificações entre as Artes da Poesia, Artes Plásticas, Literatura e Cinema, empregando diversos suportes, meios e linguagens.

Balogh (2005), em seus estudos, aplica a semiolinguística de Greimas, a Semiótica da Narrativa, à sua pesquisa de natureza comparativa de textos literários brasileiros transmutados à mídia nacional, demonstrando, assim, a aplicabilidade desta corrente semiótica em obras literárias e sincréticas, tanto a cinematográfica, quanto a televisiva. Ela utiliza o estudo do percurso gerativo de sentido no processo de adaptação dos diversos elementos do texto verbal e de sua reconstrução em nível sincrético.

2.1 SEMIÓTICA DA NARRATIVA: PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

A semiótica da narrativa é, antes de tudo, uma vertente da semiótica herdeira do legado semiológico saussureano, que tem como obra fundadora os textos de Algirdas Julien Greimas (1917-1992) publicados em “Semântica estrutural” (1973 [1966]), destacando-se como ponto de ruptura das ideias de Saussure, Hjelmslev e Propp, introduzindo a Escola Semiótica de Paris. Greimas foi um linguista e semioticista lituano radicado na França que, durante a década de 1960, tornou-se notoriamente conhecido por seus estudos, de linguagem e sua extensa obra sobre semântica, lexicologia, mitologia narratologia, semiótica, dentre outras temáticas.

A semiótica greimasiana é apresentada não como uma “teoria dos signos”, mas como uma “teoria de significação”, cujo foco é a construção de sentido no texto, podendo este apresentar-se como linguístico (oral ou escrito), visual ou gestual, ou, mais frequentemente, como um texto sincrético. Nöth (2009, p. 145) explica que “[o] objetivo central deste programa semiótico, contudo, é o estudo do discurso com base na ideia de que uma estrutura narrativa se manifesta em qualquer tipo de texto”, permitindo que sua eficácia analítica alcance todos os sistemas de significação.

Para contemplar o estudo da significação de qualquer tipo de texto, a semiótica da narrativa baseia-se na Fenomenologia, especialmente nos estudos de Merleau-Ponty acerca da estesia⁶, na Antropologia Estrutural de Lévi-Strauss, no

⁶ Do grego *Aisthesis*, a estesia é a aptidão para compreender as sensações causadas pela percepção do belo, do estético; condição de apreender as qualidades sensíveis emanadas das configurações das coisas do mundo e dos artefatos culturais. Na semiótica greimasiana, ela é visualizada na análise dos

Estruturalismo linguístico de Hjelmslev, na teoria formalista do conto de Propp e na teoria das situações dramáticas de Souriau. A semiótica greimasiana, segundo Nöth (2009, p. 146), “tem suas raízes no conceito saussureano de estrutura como diferença, nos princípios de oposições binárias e da pertinência e no modelo sígnico glossemático de Hjelmslev, além de ter influências da sintaxe de dependência de Lucien Tesnière”. Além disso, Greimas busca suporte na filosofia e na lógica matemática. Conforme Greimas (1975, p. 12),

[...] é através de uma via estreita, entre duas competências indiscutíveis – a filosófica e a lógico-matemática –, que o estudioso de semiótica é obrigado a conduzir sua pesquisa sobre o sentido. [...] É preciso, para satisfazer às reais necessidades da semiótica, dispor de um mínimo de conceitos epistemológicos explicitados que permitam ao estudioso de semiótica apreciar, quando se trata da análise das significações, a adequação dos modelos que lhe são propostos ou que ele constrói para si.

Por opor-se ao conceito de semiótica como uma “teoria de signos”, Greimas não utiliza a lógica direcionada ao estudo das relações sígnicas, como faz Peirce, para analisar os mecanismos que resultam na composição do sentido do texto. Na verdade, Greimas não se preocupa com o signo linguístico em si, situando sua análise em níveis tanto abaixo quanto acima do signo, o que significa dizer que o semioticista lituano estuda desde os semas (elementos analíticos pertencente ao nível abaixo do signo, logo, ainda não se constituem enquanto signos) até a agregação de signos que compõem as unidades textuais presentes no nível superior ao signo, logo são mais que signos (GREIMAS & COURTÉS, 2013).

Por não tratar o signo linguístico como faz Saussure, a semiótica greimasiana aborda a questão do significante e do significado a partir de concepções mais abstratas, mas mantém sua inter-relação indissociável, determinando o significante como “elementos ou grupos de elementos que possibilitam a aparição da significação ao nível da percepção, e que são reconhecidos, neste exato momento, como exteriores ao homem” e o significado como “a significação ou as significações que são recobertas pelo significante e manifestadas graças à sua existência” (GREIMAS, 1973, p. 17). Em uma primeira classificação dos significantes, Greimas pensa-os a partir da ordem sensorial que os evidenciam, podendo ser de ordem visual, auditiva, tátil, olfativa e/ou gustativa.

sentidos que são provocados pelos textos. A partir da estesia de Merleau-Ponty, Greimas desenvolve também seu estudo da *Semiótica das Paixões* (1991) em parceria com o Jacques Fontanille.

Para explicar a inter-relação existente entre significados e significantes, Greimas (1973) estabelece três classificações para essa relação. A primeira acontece quando os significantes são de uma mesma ordem sensorial que podem auxiliar na composição de um outro significante autônomo, como, por exemplo, uma música que é composta por uma sequência de notas diferentes. Nesse caso, cada nota musical compõe um sema e o conjunto das notas organizadas formam um semema, a música. Para os estudos da linguagem, o sema é a unidade mínima de significação de uma palavra ou de um morfema, logo, pertence ao nível abaixo ao do signo. Sua soma a outros semas permite formar o semema, unidade maior que o sema e onde este se realiza. Os sememas podem significar estruturas mais ou menos complexas e diferentes, conforme a ordenação dos semas que os compõem.

A segunda classificação é quando os significantes são de ordem sensorial diferentes, podendo possuir um significado idêntico ou equivalente, como acontece com a linguagem oral e escrita. Por exemplo, o significante oral /*caza*/ (auditivo) e o significante gráfico “*casa*” (visual), em um determinado contexto, podem possuir a mesma significação. A terceira e última classificação das relações entre significantes e significados é aquela na qual os significantes têm várias naturezas sensoriais empregadas em um mesmo processo de construção de sentido, como acontece na comunicação humana, na qual são utilizados significantes de ordem visual, auditiva e tátil. Contudo, é importante ressaltar que a significação independe da ordem sensorial pela qual o significante se manifesta.

Greimas (1973), a partir do estudo da significação, também se posiciona a respeito da tradução, que ele chama de transposição e classifica em duas categorias: a de língua natural considerada somente como “significado”, e a de linguagem natural tomada como “conjunto significante”. A primeira trata da transposição de uma língua natural sob dois ou mais significantes pertencentes a naturezas sensoriais distintas que conservam um significado idêntico ou equivalente, como a língua portuguesa, por exemplo, pode realizar-se, ao mesmo tempo, sob a forma gráfica e fônica. A segunda e última espécie refere-se à adaptação e realização de uma linguagem natural numa ordem sensorial diferente. Nesse caso, a linguagem cinematográfica trata-se da transmutação de uma língua natural a uma ordem visual e auditiva particular, divisível em subordens. A ordem visual é subdividida, por exemplo, em preto e branco ou em cores, e a ordem auditiva apresenta-se tanto como trilha sonora/música quanto na fala das personagens.

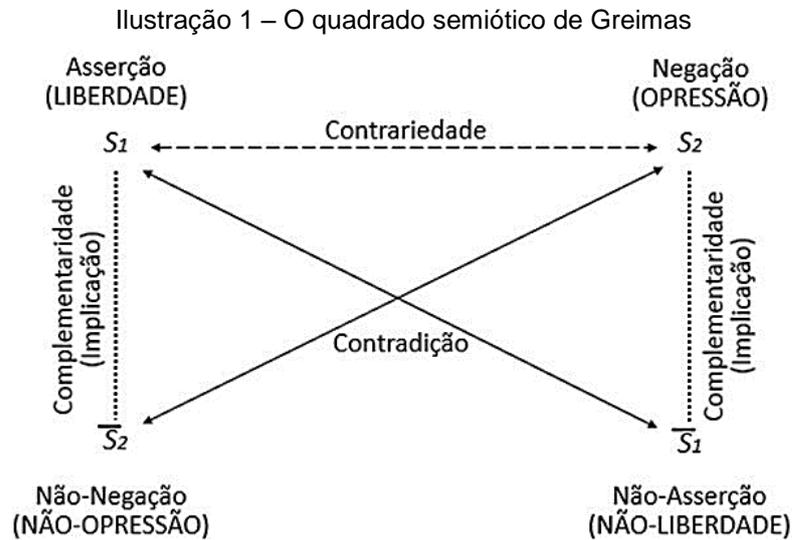
De qualquer modo, ao se aventurar pelo vasto campo da significação, a semiótica greimasiana se preocupa em estudar os mecanismos que compõem o texto, constituindo-o como um todo significativo. De acordo com Matte e Lara (2009, p. 340), esse projeto semiótico “procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano de conteúdo, concebido sob a forma de um percurso global que simula a ‘geração’ do sentido”. Elas afirmam que Greimas não ignora o fato do texto ser também um objeto sócio-histórico, determinado na sua relação com o contexto, contudo, optou por trabalhá-lo sob uma outra perspectiva que privilegia o estudo dos mecanismos intradiscursivos que constituem o sentido.

Assim, a semiótica da narrativa define o texto como um conjunto formal de significação manifestado sob várias substâncias de expressão, tais como as verbais, audiovisuais, visuais, arquitetônicas, dentre outras. Ao observar as narrativas, Greimas percebeu nelas uma estrutura lógica, e, assim, desenvolveu um novo modelo semiótico da constituição do texto que ele chama de “trajetória gerativa”, com a finalidade de explicar logicamente a produção de discursos de qualquer sistema semiótico. Barros (2008, p.9) resume o percurso gerativo de sentido greimasiano do texto da seguinte forma:

- a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto;
- b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis;
- c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima;
- d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito;
- e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

O nível fundamental, no qual se situam as relações lógicas do texto, é considerado como nível mais profundo e trata das estruturas elementares do processo gerativo de sentido. Sua semântica contém categorias fundamentais influenciadas pelo modelo da estrutura binária de Lévi-Strauss, logo, articulam-se em oposições semânticas representadas por caracteres simbólicos como temas globais presentes na narrativa. As categorias fundamentais de sua semântica geram relações lógicas analisadas em forma de quadrados semióticos. O quadrado semiótico greimasiano

consiste na representação visual da articulação lógica de qualquer categoria semântica e é obtido na combinação de uma estrutura binária a partir de relações de contradição e contrariedade, conforme Ilustração 1 a seguir.



Fonte: Produção da autora

O quadrado semiótico apresentado acima traz a oposição semântica *liberdade versus opressão* para melhor exemplificar e explicar os tipos de relação lógica existente nos eixos semânticos, bem como, demonstrar o percurso gerativo de sentido em seu nível fundamental. Ao observar a figura, entende-se que todos os termos estão interligados predominantemente em uma relação contínua de oposição. De acordo com Nöth,

As oposições que constituem eixos semânticos podem representar dois tipos diferentes de relação lógica. O primeiro tipo, *contradição*, é a relação existente entre dois termos da categoria binária *asserção/negação*. Esta relação é descrita como a oposição entre a presença e a ausência de um sema. (...) O segundo tipo é o da *contrariedade*. Dois semas de um eixo semântico são contrários se um deles implica o contrário do outro. (...) O resultado é uma constelação de quatro termos, na qual um novo tipo de relação, *implicação* ou *complementaridade* surge entre os termos S_1 e \bar{S}_2 ou S_2 e \bar{S}_1 . Esta constelação é visualizada como um *quadrado semiótico*. (NÖTH, 2009, p.154, grifos do autor).

Isso significa dizer que, no quadrado semiótico acima, a relação de contrariedade é disposta na relação entre o sema “liberdade” e o sema “opressão”, que se apresentam semanticamente contrários um ao outro, e a relação de contradição é disposta na presença e ausência dos semas “liberdade” e “opressão”,

assim o sema S_1 “liberdade” é o oposto ao seu não- S_1 ($\overline{S_1}$), “não-liberdade” (no qual o sema “liberdade” está ausente), e o sema S_2 “opressão” é o oposto ao seu não- S_2 ($\overline{S_2}$), “não-opressão” (no qual o sema “opressão” está ausente). No caso da relação de implicação ou complementaridade, esboça-se a equivalência entre os termos S_1 e $\overline{S_2}$, no qual “liberdade” implica em “não-opressão”, e entre os termos S_2 e $\overline{S_1}$, no qual “opressão” implica em “não-liberdade”. Essas relações resultarão nesta constelação visualizada como quadrado semiótico.

Como no nível fundamental do percurso gerativo identifica-se a oposição entre os termos mais simples e abstratos que estruturam a significação, uma oposição fundamental como *liberdade versus opressão* pode ser representada pela oposição entre termos lógicos como S_1 versus S_2 , como já foi visto anteriormente. Essa oposição semântica fundamental estrutura o sentido de um texto, de forma que o *percurso gerativo de sentido* pode partir de S_1 (liberdade), afirmando-a, passar por não- S_1 (não-liberdade), negando a liberdade, e afirmar S_2 (opressão). Entende-se, nessa trajetória gerativa, que a opressão predomina e a liberdade é negada.

O nível seguinte ao fundamental é chamado de narrativo ou das estruturas semionarrativas e nele ocorre a organização e o desenvolvimento semântico dos elementos lógicos que estruturam a narrativa. Para fazer isso, Greimas (1973) adota a notação simbólica da lógica matemática para representar as estruturas lógicas presentes na narrativa e criar um modelo formal para sua teoria da narrativa, capaz de descrever as articulações e transformações entre os elementos lógicos, tais como os sujeitos S_1 e S_2 (Asserção e Negação), os objetos O e os valores v , que podem ser relacionados como \rightarrow , transformação, \cap , conjunção e \cup , disjunção. Essa notação técnica, bem como seus conceitos, permitem examinar logicamente a organização das estruturas narrativas. Considerados como unidades formais que ainda não receberam investimento semântico, os termos S_1 , S_2 e O são chamados de actantes (BAQUIÃO, 2011).

Barros (2008, p. 84) explica que o actante “é uma entidade sintática da narrativa que se define como resultante da relação transitiva, seja ela de junção ou transformação. O actante funcional, por sua vez, caracteriza-se pelo conjunto variável dos papéis que assume em um percurso narrativo”. Greimas e Courtés sintetizam que o actante é aquele que provém da realização de algo. É “aquele que realiza ou sofre o ato, independentemente de qualquer outra determinação” (Greimas & Courtés 2013,

p.20), podendo ser seres, coisas e até mesmo figurantes, mas que participam do processo narrativo.

O nível narrativo se desdobra em níveis de sintaxe e semântica. No nível de sintaxe, os actantes estabelecem suas relações através de concatenações lógicas, assim, em uma determinada narrativa, o sujeito 1 (S_1) transforma (\rightarrow) o sujeito 2 (S_2) ao torna-lo conjunção (\cap) ou disjunção (\cup) de um objeto (O). E, no nível semântico, os actantes S_1 , S_2 e O são relacionados aos valores (v), que podem se inscrever nos objetos. Diana Barros explica ainda que

O enunciado elementar da sintaxe narrativa caracteriza-se pela relação de transitividade entre dois actantes, o *sujeito* e o *objeto*. A relação define os actantes; a relação transitiva entre sujeito e objeto dá-lhes existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, o objeto aquele que mantém laços com o sujeito. Há duas diferentes relações ou funções transitivas, a *função* e a *transformação* e, portanto, duas formas de enunciado elementar, que, no texto, estabelecem estado e transformação. (BARROS, 2008, p. 17, grifos do autor).

Um exemplo bem simples é a conhecida narrativa de “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”, um dos mais famosos da coletânea de contos árabes “As Mil e Uma Noites”. Nessa narrativa, o sujeito 1 (S_1 - Aladim) é um actante que em conjunção (\cap) com o objeto (O – lâmpada) recebe valor (v – magia), desse modo, o enunciado de estado é formalizado como $S_1 \cap O_v$. Esse estado de conjunção é transformado quando o feiticeiro (S_2) que pediu para Aladim (S_1) entrar na caverna misteriosa e pegar a lâmpada retorna e rouba o objeto, privando-o da magia do gênio. Assim, o sujeito 2 (S_2 - feiticeiro) transforma (\rightarrow) o sujeito 1 (S_1 - Aladim), tornando-o disjunção (\cup) do objeto valor (O_v – lâmpada mágica).

É importante ressaltar que a conjunção e a disjunção são tipos de junção, isto é, duas maneiras diferentes de relação do sujeito com os valores investidos nos objetos. Quando Greimas (1973) explica as relações conjuntivas e disjuntivas, entende que a conjunção reside na questão das semelhanças, na relação de proximidade/identidade entre dois termos-objetos, e a disjunção no problema da diferença e da não-identidade, o que torna os termos-objetos independentes pela relação de afastamento. Dessa maneira, a disjunção não corresponde a uma ausência de relação, mas um modo de ser da relação de junção.

É, também, no nível da semântica narrativa que ocorre a modalização, “que modifica a relação do sujeito com os valores (modalização do ser) ou que qualifica a

relação do sujeito com o seu fazer (modalização do fazer)”(BARROS, 2008, p. 88), logo, as modalizações são responsáveis por modificar as relações entre os actantes (Sujeitos e Objetos). A existência modal do sujeito de estado⁷ e sua relação com valores (*v*) investido no objeto, como amor, ódio, ambição, ciúmes, etc. é chamada de modalização do ser, e a competência modal do sujeito do fazer é chamada de modalização do fazer. O sujeito do fazer com competência modal é aquele que possui condições/ pré-requisitos para uma ação: o querer, o poder, o dever e o fazer. Em relação à existência modal do sujeito de estado, há quatro modos em que ele se realiza: potencial (crê ser), virtual (quer ou deve ser), atualizado (sabe ou pode ser) e realizado (faz ou é) (SILVA, 2009).

Ainda utilizando a narrativa de “Aladim e a Lâmpada Maravilhosa”, é possível afirmar que o feiticeiro é modalizado por *querer-ser* aquele que descobrirá onde se encontra a fonte de magia de Aladim. De forma que, no nível narrativo, os actantes desempenham papéis actanciais, ou melhor, cada um dos papéis assumidos pelo actantes da narrativa (sujeitos e objetos) que variam conforme se alteram as posições dos actantes no percurso ou segundo suas relações com os valores (BARROS, 2008).

Na história de Aladim, o papel actancial de *S₂* (Feiticeiro) é definido pelo investimento modal *querer-ser*. Na narrativa, o feiticeiro possuía muitos poderes, mas desejava obter a lâmpada porque ela continha um "gênio" que era capaz de realizar qualquer desejo, assim, esse objeto representava um recurso mágico que lhe daria mais poderes. Desse modo, ocorre uma modalização do ser pelo valor “ambição”. O feiticeiro se apropria de um *saber-fazer* no momento em que descobre onde está a lâmpada.

O *saber-fazer* possibilita o *poder-fazer*, que, neste caso, diz respeito ao ato do feiticeiro de se passar por um velho mercador que troca velhas lâmpadas de iluminação por novas, induzindo a esposa de Aladim a entregar-lhe a lâmpada mágica. Devido a esta *modalização do fazer*, o herói é privado/afastado de sua fonte de magia.

⁷ O estado do sujeito em relação ao seu objeto desejado nem sempre é estável. Por isso, há basicamente dois tipos de sujeito. O sujeito do fazer é um agente responsável pela mudança de seu estado ou de outro sujeito. O sujeito de estado é paciente e passivo e serve para representar um determinado estado do sujeito em relação ao seu objeto de desejo. Seu estado pode sofrer, pois, mudanças, e essas mudanças são retratadas pelas modalidades, que traduzem as condições e as qualificações desses dois tipos de sujeito (SILVA, 2009, p. 49). O sujeito do fazer é dinâmico e se define pelos enunciados de ação, nos quais se concatenam vários enunciados de estado e várias transformações.

O *querer-ser* e o *saber-fazer* que modalizam o feiticeiro, tornando-o competente para realizar sua *performance* na narrativa, transformam o estado de conjunção entre Aladim e seu objeto valor (lâmpada mágica) em estado de disjunção.

Na sintaxe do nível narrativo traça-se um sintagma elementar chamado de Programa Narrativo (PN), constituído por um enunciado de fazer (relacionado à ação do sujeito do fazer) que rege um enunciado de estado (na relação do sujeito de estado com o objeto de valor). O trecho do conto de “Aladim e a lâmpada maravilhosa” citado acima apresenta-se apenas como um PN e a performance do Feiticeiro (S_2) predomina sobre a de Aladim (S_1), de forma que o mago é o sujeito do fazer e Aladim é o sujeito do estado.

Compreende-se ainda que podem se encadear vários PNs em um texto, tendo em vista que existem ocorrências de várias transformações e diversos objetos e valores, assim, a história se estrutura na ação e nas modalizações do fazer, contudo, um texto com poucas ações e transformações entre sujeitos e objetos se organiza em torno da modalização do ser. (BAQUIÃO, 2011). Os vários Programas Narrativos de um texto sequenciados por pressuposição darão, assim, origem ao percurso da narrativa, analisado mais profundamente no nível discursivo.

O nível discursivo ou das estruturas discursivas é a terceira etapa do percurso gerativo de sentido, o nível superficial, que trata os aspectos mais complexos e concretos da narrativa, e é através da enunciação que o nível narrativo se transfigura ao nível discursivo. A enunciação é o local de circulação dos enunciados entre enunciador e enunciatários (os interlocutores), sendo o primeiro o destinador ou emissor e o segundo o destinatário ou receptor. Conforme Greimas e Courtés,

Denominar-se-á **enunciador** o destinador implícito da enunciação (ou da “comunicação”) distinguindo-o assim do narrador [...] instalado explicitamente no discurso. Paralelamente, o **enunciatário** corresponderá ao destinatário implícito da enunciação, diferenciando-se, portanto, do narratário [...] reconhecível como tal no interior do enunciado. Assim compreendido, o enunciatário não é apenas o destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a leitura um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito. O termo “sujeito da enunciação”, empregado frequentemente como sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e de enunciatário (GREIMAS & COURTÉS, 2013, p. 171, grifos do autor).

Ao estabelecer essa relação entre enunciador e enunciatário, o sujeito da enunciação acaba por produzir o discurso quando organiza as estruturas narrativas em categorias de tempo, espaço e pessoas, além de projetar-se no texto, deixando

marcas linguísticas que auxiliam na reconstrução da enunciação. Esse discurso compreende a manifestação figurativa e temática presente nas estruturas narrativas, pelo fato das figuras que envolvem os temas são os elementos que os tornam concretos no nível discursivo.

Essas figuras fazem parte do campo da percepção, sugerindo elementos do mundo natural e produzindo no discurso efeitos de sentido e ilusões de realidade. Entretanto, por serem mais abstratos que as figuras, os temas não são capazes de sugerir elementos do mundo natural. Sendo este definido por Greimas e Courtés (2013, p. 324) como “o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização”, então, esse mundo natural seria a concepção que se tem de mundo real, ou melhor, de um mundo semiotizado.

No conto fantástico de Aladim, como parte da obra “As mil e uma noites”, sua narrativa é compreendida como o discurso de uma civilização do antigo oriente, enunciado originalmente conforme a estrutura da língua árabe. O tema nessa história é o sonho da população do oriente de sair da sua condição de miséria e ele é concretizado na figura de Aladim, um rapaz pobre que se torna um príncipe extremamente rico. Aladim é modalizado por uma competência excepcional, pois seu acesso à magia o qualifica com um quase ilimitado *poder-fazer*. O herói utiliza os poderes do gênio que habitava a lâmpada para ascender socialmente, através da riqueza proporcionada pela magia, e casa-se com a princesa, e pode ser entendido como um discurso ideológico acerca do poder do dinheiro.

De acordo com a teoria semiótica greimasiana, o actante que acumular um papel actancial no nível narrativo e um papel temático no discursivo passa a ser classificado com ator (BAQUIÃO, 2011). No conto “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, o actante (S_1 / Aladim) desempenha um papel actancial no nível narrativo no momento em que é modalizado pelo *poder-fazer* e assume o papel temático de heroísmo no nível discursivo, podendo ser assim classificado como ator na estrutura narrativa. É válido ressaltar a importância do contexto sócio-histórico na produção do discurso, tendo em vista que a narrativa de Aladim manifesta-se em um discurso heroico relacionado a elementos discursivos específicos do povo do oriente médio submetido aos regimes de reinados e califados.

Além dos conceitos apresentados, Greimas apresenta ainda as axiologias euforia, disforia e aforia como categorias fundamentais do discurso. A euforia

representa o termo positivo, disforia é a denominação para o negativo, e aforia é um termo neutro, que se manifesta como indiferente. Na narrativa utilizada como exemplo, o discurso árabe euforiza Aladim como um herói com acesso a poderes mágicos e disforiza o feiticeiro ao retratá-lo como traiçoeiro e ambicioso.

Apesar da história de Aladim ter sido produzida há muitos séculos, a indústria de entretenimento acabou por veiculá-la através de textos sincréticos. O discurso dessa indústria euforiza Aladim ao investi-lo de valores como a bondade e o sonho de uma pessoa do povo, de modo que um valor específico da cultura árabe se afirma como valor universal de todos os povos da humanidade. Assim, o desejo da população de ascender da sua condição de miséria e de opressão de regimes totalitários tornam-se os efeitos de sentido do discurso heroico em “Aladim e a lâmpada maravilhosa”.

Dentre todos os conceitos vistos, ainda existem alguns deixados de fora deste breve apanhado do percurso gerativo de sentido por serem dispensáveis para análise, especialmente no nível narrativo, das conjunções e disjunções existentes nas obras-*corpus* desta pesquisa. Além disso, é importante ressaltar que a semiótica da narrativa de Greimas é considerada por este semioticista lituano como um projeto científico ainda em andamento e passível de implementações.

2.2 LITERATURA E INTERSEMIOSE: TRANSMUTAÇÕES, TRADUÇÕES E ADAPTAÇÕES AO CINEMA

Desde a Antiguidade Clássica, a literatura já estabelecia uma relação muito tênue com os demais tipos de expressão artística. Na Grécia Antiga, a arte poética estava frequentemente relacionada à música e ao teatro. Essa relação permaneceu ao longo dos séculos, perpetuada nas trovas (poesia/música), na poesia parnasiana (poesia/pintura e outras artes plásticas), e mesmo nas produções modernistas e futuristas (literatura/ música/ artes plásticas), num permanente intercâmbio entre as diversas formas de arte, alcançando a contemporaneidade, na qual a literatura tem dialogado com todo tipo de expressão artística clássica e sincrética, tais como, a música, as artes plásticas, o teatro, a ópera, o cinema e a televisão.

A relação do cinema com a literatura já se mostrou evidente nas primeiras décadas após seu surgimento, especialmente pela grande influência literária nas narrativas cinematográficas, não apenas naquelas conhecidas por serem

“adaptações”, mas no desenvolvimento de técnicas de filmagem e montagem geralmente atribuídas à linguagem fílmica. Na ocasião em que o cinema é inventado, em meados do século XIX, sem qualquer função narratológica ou estética, ele é apresentado como “cinema de atração”, termo utilizado para designar os primeiros registros cinematográficos (anteriores a 1906) que provocaram encanto e espanto às plateias pela novidade técnica de capturar o movimento das coisas, é uma espécie de cinema exibicionista.

Ele constrói uma relação diferente com seu espectador, na qual o próprio ator frequentemente direciona o olhar para câmera, estabelecendo um (pseudo)contato visual com o espectador. Nesta concepção, estão incluídas as obras fantásticas de George Méliès e as imagens realistas de Louis Lumière, que comportam-se como se o cinema fosse menos uma forma de narrativa e mais uma forma de apresentar uma série de vistas (*views*) para uma audiência (COSTA, 2005). Apenas, quando a atração provocada pela novidade começa a se esvaír, no início do século XX, o cinema dá seus primeiros passos semióticos em direção à narração ficcional.

Então, no momento em que o cinema começa a se apresentar como arte, as demais já estão consolidadas e vivenciavam o período das vanguardas, em uma espécie de crise generalizada da representação artística. Mas, ao invés de acompanhar o ideário vanguardista, ele preferiu seguir o modelo romanesco clássico e convencional dos séculos anteriores. Essa preferência pelo estilo narratológico do romance dos séculos XVIII e XIX faz com que o cinema se preocupe em apresentar enredos com começo, meio e fim, assumindo um caráter narrativo ficcional e representacional exportado da literatura (ROSSO, 2010). E foi sob influência da obra de um romancista do século XIX, Charles Dickens, que o cinema se reinventou.

Nas primeiras décadas do cinema, o sistema de filmagem consistia no uso de uma câmera parada que atribuía-lhe um patamar de “teatro filmado”⁸, mas, como explica Eisenstein (2003), quando o cineasta americano David Llewelyn Wark Griffith começa a explorar a obra de Charles Dickens, encontra no escritor inglês da era vitoriana a fonte fundamental para sua produção cinematográfica, que lhe forneceu inspiração para a criação de personagens e espaços narrativos, bem como para a

⁸ Segundo Ismail Xavier (2008), o “teatro filmado” foi um período da história do cinema sempre muito criticado, no qual se adotava um ponto de vista fixo, tendo em vista que a câmera ficava parada simulando a posição clássica dos espectadores.

captura de aspectos provincianos e modernos que se encaixavam às nuances estadunidenses filmadas na época pelo cineasta.

Diante da riqueza dos recursos romanescos utilizados por Dickens, Griffith percebe que uma câmera parada não conseguiria capturar ou traduzir tamanha profundidade e a riqueza de detalhes necessárias para um processo narratológico efetivo como o do romancista britânico que lhe inspirou. Pensando nisso, Griffith reuniu e aprimorou as primeiras descobertas da linguagem cinematográfica, resultando na criação de uma gramática cinematográfica, que vem à tona através de seu filme “Nascimento de uma nação”, lançado em 1915, baseado na obra de Thomas Dixon Jr., “*The Clansman*”.

Antes deste filme, ainda não haviam sido vistas no cinema ações montadas paralelamente, o que ampliava o clima de suspense. D.W.Griffith foi o primeiro cineasta a utilizar em suas obras a montagem paralela (em especial, a montagem de perseguições), movimentos de câmera, plano e contra-plano, *close-ups*, a inserção de detalhes, que aumentava a dramaticidade das imagens, fazendo com que suas técnicas influenciassem os filmes produzidos desde então, o que lhe forneceu o título de “pai da gramática cinematográfica” ou de “criador da linguagem cinematográfica”.

A simples variação da câmera em relação ao objeto filmado permitiu o surgimento de toda uma tipologia do plano cinematográfico: o *plano geral*, no qual a câmera mostra todo o espaço da ação; o *plano médio* ou *de conjunto*, no qual a câmera mostra todos o conjunto de elementos envolvidos na ação, geralmente em espaços interiores; o *plano americano*, no qual a câmera se aproxima das figuras humanas mostrando-as da cintura para cima; o *primeiro plano (close-up)*, no qual a câmera se aproxima bastante da figura humana, apresentando um rosto ou outro detalhe que ocupa quase a totalidade da tela; e, o *primeiríssimo plano* ou *plano hiper-aproximado*, que é uma variante do primeiro plano, no qual há um maior detalhamento, uma “super-aproximação” da câmera em objetos mínimos como uma unha ou as asas ou olho de um inseto ocupando toda a tela. (XAVIER, 2005; BRITO, 2006).

E, dessa maneira, a literatura forneceu ao cinema muito mais que inspiração para enredos, mas instigou a renovação do modo de fazer cinema, pois, a partir da mudança de angulação promovida pelo uso da câmera móvel, um universo de possibilidades fílmicas, não apenas técnicas, surgiram ao processo imaginativo e criativo do cineasta, permitindo a expansão da narratividade do cinema para além da literatura. Entretanto, a influência não foi unilateral. A invenção do cinema veio a

provocar um grande alvoroço na produção literária do século XX, não apenas pelo receio de que o cinema viesse a substituir a literatura, mas também por forçá-la a se reinventar, exercendo um papel fundamental na produção do romance moderno (BRITO, 2006).

O romance moderno acabou por exprimir dois comportamentos antagônicos em relação ao cinema: o de aproximação e o de afastamento. No primeiro caso, os romancistas como John Steinbeck, Virgínia Woolf, Faulkner, Hemingway, Rubem Fonseca, Raduan Nassar, aproximaram seus textos aos moldes de roteiros cinematográficos, recusando a onisciência narrativa do romance clássico e privilegiando o diálogo e o centramento do foco narrativo no protagonista de visão limitada, mantendo o leitor na condição literal de uma câmera. Em postura de distanciamento das características cinematográficas, um grande exemplo é James Joyce, que assume um jeito próprio de narrar, completamente distinto do clássico e também do cinema, privilegiando os fluxos de consciência que fragmentam a narrativa impedindo a distinção entre objetividade e subjetividade.

De qualquer modo, é inegável a inspiração que a literatura (a considerar pela quantidade de obras literárias transmutadas) forneceu ao cinema, bem como as fortes influências das obras fílmicas sobre as literárias, e assim a relação dialógica entre esses diferentes tipos de linguagem tornou-se ininterrupta. E, nesse dialogismo entre o literário e o cinematográfico, mecanismos estéticos tipicamente fílmicos passam a ser adotados na produção literária, fazendo com que o cinema exerça uma forte influência nas estruturas de contos, romances e poesias a partir do século XX, que acabam voltando para o meio cinematográfico como incentivo a constante reinvenção dos modos de narrar, como explica José Carlos Avellar (2007, p. 9):

Talvez seja possível dizer que a ideia do cinema (não um filme, não um autor, não uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial). Renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e novos modos de narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção.

Desse modo, sob uma perspectiva positiva, “[a] imagem do cinema seria o meio de ressuscitar a palavra, e a palavra ressuscitada, um meio de reinventar a imagem cinematográfica” (CHKLÓVSKI *apud* AVELLAR, 2007, p. 10). Um exemplo contemporâneo desta contínua relação entre a literatura e o cinema é o que acontece

com famoso conto “Chapeuzinho vermelho” de Charles Perrault, que inspirou uma série de releituras cinematográficas, incluindo a produção hollywoodiana intitulada “A garota da capa vermelha”⁹ (2011), que deu origem ao *best-seller* homônimo de Sarah Blakley Cartwright¹⁰.

Alguns autores acreditavam que o cinema se aproximou da literatura com a finalidade de legitimar-se enquanto produtor de obras “sérias”. Essa aproximação tanto poderia acontecer via adaptação de uma obra de uma linguagem para outra quanto pela influência apresentada através de releituras, citações ou alusões, como é o caso da obra shakespeariana “Hamlet”, transmutada homonimamente seis vezes¹¹, e que inspirou filmes como “A Herança” (1970), de Ozualdo Candeias, “Rosencrantz e Guildenstern estão mortos” (1990), de Tom Stoppard, e “O Rei Leão” (1994), famosa animação da Walt Disney Pictures.

Contudo, no início do século XX, muitos pesquisadores e críticos da literatura e do cinema questionaram o valor estético e a independência do cinema. Mas, a arte cinematográfica, definitivamente, não poderia ser julgada como as demais artes, ditas “puras” ou clássicas, pois é necessário considerar o sincretismo de sua natureza e seu contexto de produção coletiva, que envolve todo um processo de criação participativa e colaborativa para administrar os elementos composicionais da obra fílmica, tais como a cenografia, a fotografia, a música, os recursos tecnológicos, a edição, os efeitos especiais, a própria dramatização (com um corpo de intérpretes a ser direcionado) e o roteiro.

O filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade. [...] Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha. (BENJAMIN, 2010, p. 175).

Neste sentido, Benjamin (2010) defende a reprodutibilidade técnica do cinema, reconhecendo-o enquanto um verdadeiro produtor de arte, no qual o processo

⁹ Em inglês, tanto o conto “Chapeuzinho Vermelho”, quanto o filme “A garota da capa vermelha” são homônimos: “*Red Riding Hood*”. Entretanto, originalmente o conto infantil é francês (“*Chaperon rouge*”).

¹⁰ Esse processo inverso de influência, no qual a obra passa das telas para as páginas de livro, é uma vertente de estudos recente e é conhecido pelos termos “romantização” ou “novelização” (*novelization*).

¹¹ As seis transmutações homônimas de “Hamlet” aconteceram em 1948, dirigido e protagonizado por Laurence Olivier; em 1964, de Bill Colleran e John Gielgud, com Richard Burton; em 1969, dirigido por Tony Richardson; em 1990, dirigido por Franco Zeffirelli, protagonizado por Mel Gibson e Glenn Close; em 1996 dirigido e estrelado por Kenneth Branagh; e em 2000, de Michael Almereyda, com Ethan Hawke e Julia Stiles.

de montagem das cenas é condição *sine qua non* para a constituição do filme enquanto obra de arte, tornando-o independente da obra literária.

Além disso, a simples transmutação fílmica de romances já gerava desconfiança e certo preconceito no que diz respeito aos críticos, que viam a “adaptação” como uma espécie de desserviço à literatura. Stam (2008), ao referir-se a essa postura discriminatória, apresenta termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração” e “profanação”, que eram aplicados às transmutações, atrelados a críticas acerca da incapacidade do cinema de traduzir a profundidade da obra literária, em uma constante preocupação com a “fidelidade” da tradução intersemiótica. Neste sentido, Stam (2008, p. 20) explica:

A noção de “fidelidade” contém, não se pode negar, uma parcela de verdade. Quando dizemos que uma adaptação foi “infiel” ao original, a própria violência do termo expressa a grande decepção que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que entendemos ser a narrativa, temática, e características estéticas fundamentais encontradas em sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações *são* realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20).

Tal justificativa acerca da impossibilidade da fidelidade literal à obra sem dúvida incide na diferença de códigos e signos presentes nas linguagens cinematográfica e literária, provocando um abismo semiótico visível na tradução da verbalidade e profundidade de muitas obras literárias para a iconicidade advinda da mobilidade plástica própria do sincretismo fílmico. Talvez o processo de tradução intersemiótica tenha sido também chamado de “adaptação”, pela necessidade adaptativa inerente ao processo transmutacional da linguagem verbal para o hibridismo cinematográfico, caracterizado por elementos advindos de outras artes, tais como a plasticidade da pintura, a dramaticidade do teatro, o movimento e o ritmo da

música e da dança, a (pseudo) tridimensionalidade¹² da escultura e arquitetura e a narratividade da literatura. Assim, a adaptação, ou tradução intersemiótica, ou transmutação, para Diniz (2005) seria a procura de signos equivalentes (que possuam a mesma função) de um sistema semiótico para outro, com o intuito de minimizar as perdas de significação nessa migração de informações de uma linguagem à outra.

Contudo, ao pensar na narrativa fílmica adaptada enquanto nova obra de arte, é necessário descartar essa preocupação equivocada com possíveis perdas de significação no processo de tradução intersemiótica, considerando que essa concepção está diretamente atrelada à problemática já superada da fidelidade e o filme baseado em uma obra literária, em seu meio de produção, tem liberdade de se reinventar a fim de se distanciar do texto inspirador em busca de autonomia e valorização estética. Conforme Stam (2008, p. 21), “[a] teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos - tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *détournement*¹³ - que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação.”

Todas essas nomeações são frutos da noção primeira de tradução discutida por Jakobson (1969), ainda nos anos 1960, que apresenta três formas de interpretação do signo verbal: a tradução intralingual ou reformulação (a interpretação de signos verbais por outros da mesma língua), a tradução interlingual ou tradução propriamente dita (interpreta os signos verbais de uma língua pelos de outra) e, por fim, a tradução intersemiótica ou transmutação (trata da interpretação de signos verbais através de signos não-verbais). Observando esse conceito proposto por Jakobson (1969), poder-se-ia afirmar que a tradução intersemiótica (ou transmutação)

¹² Pseudo pelo fato do cinema ser bidimensional, mas gerar a sensação de tridimensional ao espectador.

¹³ A palavra *détournement* (desvio) refere-se a reutilização de elementos de mídia para produzir uma mensagem subversiva. Essa concepção advém das vanguardas e tem forte relação com a concepção de colagem artística. O primeiro a usar a colagem na pintura foi Picasso, prática reutilizada como meio de subversão dos valores estéticos dominantes por dadaístas e surrealistas que exploraram as várias possibilidades em textos, pinturas, etc. Nesse período vanguardista, os artistas Guy-Ernest Debord e Gil Joseph Wolman estenderam as eventuais possibilidades do desvio generalizado (*détournement*) para o cinema. Esse desvio sistemático foi explorado por Esther Schub (cineasta soviética pioneira no filme de compilação), Dziga Vertov (cineasta, documentarista e jornalista russo, precursor do cinema direto, na sua versão de cinema verdade, utilizou *détournement* no início da década de 1920), Luis Buñuel (cineasta espanhol utilizou o *détournement* na produção *L'Âge d'Or*, “A idade de ouro”, no princípio da década de 1930 na França) e Jean-Luc Godard (cineasta franco-suíço reconhecido por suas obras vanguardista e polêmicas também usa a Colagem no cinema). Essa prática tornou-se comum durante os anos 1960.

é a tradução da linguagem, neste caso a literatura, para qualquer outra forma de linguagem não-verbal, qualquer outra forma de arte, como a música, a dança, a pintura, o cinema, dentre outras.

Neste sentido, Diniz (2005) explica que, o processo de tradução intersemiótica da obra literária acaba por residir no ato de transferir a base narrativa do romance e de adequar os aspectos da enunciação através de diferentes meios de significação e recepção. Contudo, a transmutação adquire dimensões maiores que a simples transposição, tomando o caminho da recriação, por essa razão, esse processo acaba ganhando nomenclaturas como “transfilmagem”, “transcrição”, “criação paralela”, “transposição criativa”, “canibalização”, “transfiguração”, “transmogrificação”¹⁴, “reescrita”, “*detournement*”, dentre outras.

Esse processo de transfilmagem, isto é, de criação de uma nova obra a partir de uma anterior, acontece através de suas operações básicas de adaptação. Vannoey (*apud* BRITO, 2006)¹⁵ apresenta a *redução* e a *adição* como assíduas nas transmutações, todavia, João Batista de Brito (2006) acrescenta o *deslocamento* e a *transformação* ao conjunto de operações essenciais no processo de tradução intersemiótica:

Com efeito, de um modo geral, há coisas que estavam no romance e não estão mais no filme (redução), há coisas que estão no filme e que não estavam no romance (adição), e finalmente, há coisas que estão nos dois, porém, de modo diferente (deslocamento, transformação). O que complica, porém, a relativa simplicidade do esquema é que essas reduções, adições e transformações acontecem em vários níveis que precisam ser distinguidos. (BRITO, 2006, p. 11).

Sem dúvidas, a redução é um dos procedimentos mais frequentes da transmutação fílmica, especialmente pelo fato da linguagem verbal ser analítica, prolixa e mais extensa que a icônica. O ato de cortar é praticamente obrigatório no processo de produção cinematográfico. Ele começa na roteirização, quando a obra literária passa para sua primeira forma não-literária, e os cortes seguem nos atos da filmagem e da montagem, nos quais o diretor opera os cortes que julga necessário para a composição do filme. Em um processo inverso, ao invés de cortar, o cineasta

¹⁴ Transmogrificação acontece quando um adquire a aparência de outro item. Essa mudança é somente estética, pois os atributos continuam os mesmos.

¹⁵ A teoria de Francis Vannoey presente no ensaio “*L’Adaptation*” do livro “*Scénarios modeèles, modèles de scénarios*”, é discutida e complementada por João Batista de Brito em seu livro “Literatura no Cinema”.

também acrescenta séries de planos ao filme. Apesar de menos corriqueira que a redução, a adição ocupa um lugar decisivo no processo transmutacional, pois fornece ao filme o estatuto de obra independente.

O deslocamento é uma operação também assídua nas transmutações, que geralmente aparece como uma reordenação dos acontecimentos comuns em ambas as obras, o que significa dizer que, uma cena ou um diálogo que aparece no meio da narrativa do romance pode ser deslocada para o final ou início do filme, como produto da re-montagem composicional da obra cinematográfica. No caso da última operação, a transformação pode acontecer de modo mais sutil, buscando compensar as perdas dos recursos verbais da literatura com elementos da forma não-verbal, ou mais ofensivamente, como a adaptação da temporalidade de um romance que retrata a Itália do século XIX para um filme cujo enredo é ambientado na China do século XXI.

Essas operações são necessárias, primeiramente, pela adequação da verbalidade literária para a iconicidade fílmica, mas também para evitar o ideário de plágio, de apropriação, que transforma o produto cinematográfico em uma obra de menor valor, caracterizando-se como toque de arte do cineasta, que produz uma nova obra que tanto possa estabelecer uma relação de tradução mais próxima do texto inspirador, quanto possa usá-lo apenas via intertextualidade, por meio de comentários/diálogos emprestados, alegorias ou referências.

De modo geral, as operações básicas da transposição criativa, em sua maioria, são desencadeadas pela “decupagem clássica”, processo no qual o filme é decomposto em planos (segmentos contínuos de imagem compreendidos entre dois cortes; as tomadas de cena), caracterizado por uma cuidadosa elaboração, na qual seu repertório é meticulosamente sedimentado na evolução do enredo, de modo a extrair o máximo rendimento dos procedimentos aplicados à filmagem e à montagem, mas mantendo as discontinuidades provocadas pela montagem praticamente invisível ao espectador.

As discontinuidades existentes na passagem de um plano para outro são vistas por Xavier (2005, p. 30) “como abertura para um mundo fluente que está do lado de lá da tela porque uma convenção bastante eficiente tende a dissolver a discontinuidade visual numa continuidade admitida em outro nível: o da narração”, o que significa dizer que o processo de cortes e de montagem das sequências descontínuas de imagem deverá ter como produto final um todo contínuo, motivado pela necessidade básica de contar uma história.

3 THE BEAR CAME OVER THE MOUNTAIN & AWAY FROM HER: INTERSEÇÕES SEMIÓTICAS DA LITERATURA E DO CINEMA

Compreender uma tradução entre linguagens tão distintas como a literária e a cinematográfica requer muito mais que a simples comparação de narrativas. É necessário que haja o detalhamento do processo de transmutação da literatura ao cinema, desprezando os costumeiros julgamentos existentes acerca da fidelidade na tradução intersemiótica. O ideal é perceber as interseções existentes entre elas, tendo em vista que, como produtos de formas de expressão diferentes, cada uma constitui-se obra arte, como sistemas estéticos autônomos e independentes.

É inevitável que, pelo fato de uma obra ter sido o ponto inspirador para a criação da outra, hajam semelhanças nas narrativas, bem como divergências. Assim, como em muitas traduções intersemióticas, o processo transmutacional do conto “*The bear came over the mountain*” para o filme “*Away from her*” é rico em conjunções e disjunções. E, conforme dito na introdução desta pesquisa, a conjunção e a disjunção mais visíveis relacionam-se às noções de fábula e trama presentes nessas obras narrativas:

Chama-se fábula o conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra. Ela poderia ser exposta de uma maneira pragmática, de acordo com a ordem natural, a saber, a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra.

A fábula opõe-se à trama que é constituída pelos mesmos acontecimentos, mas que respeita sua ordem de aparição na obra e a sequência das informações que se nos destinam. (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173).

Esses conceitos também são compartilhados por Bordwell (1987), mas aplicados à narrativa cinematográfica, enquanto Tomachevski (1976) e os demais formalistas russos aplicavam à literária. Bordwell (1987, p. 50), também traduz a ideia de fábula como a história contada, e a de trama, nomeada pelo autor como *syuzhet* ou *plot*, como “*the architectonics of the film’s presentation of the fabula*”¹⁶, isto é, modos diferentes de ordenar o encadeamento dos acontecimentos da fábula. Tais modos são vistos tanto em filmes quanto em obras literárias, por exemplo, quando estes começam mostrando cenas/situações que fazem parte do desfecho na história,

¹⁶ Tradução nossa: a arquitetura de apresentação da fábula/história no filme (BORDWELL, 1987, p. 50).

em uma espécie de *flashforward* (prolepse), e, em seguida, retornam ao ponto de onde a história (em sua ordem natural) parte, dando uma nova ordenação às ações da narrativa.

A partir de tais noções, é possível afirmar que a fábula constituída como a principal conjunção entre o conto e o filme, *corpus* desta pesquisa, é a seguinte: Grant e Fiona estão casados há muitas décadas e mantiveram-se unidos apesar dos percalços de seu casamento. Contudo, ela começa a apresentar sintomas de uma doença que afeta a memória, o Mal de Alzheimer. Diante da progressão do estado degenerativo, ela decide internar-se na casa de repouso Meadowlake, que possui uma regra que obriga o casal a permanecer 30 dias sem qualquer contato. Ao fim do prazo, quando Grant vai visitá-la, Fiona já não reconhece o esposo e encontra-se emocionalmente envolvida com outro interno, Aubrey. Mesmo frustrado e decepcionado, Grant continua a visitá-la. Quando Aubrey é retirado de Meadowlake pela esposa, Fiona entra em um estado depressivo. Em ato de sacrifício, Grant vai à casa de Aubrey no sentido de convencer Marian, a esposa deste último, a devolvê-lo para Meadowlake. Para conseguir tal coisa, ele se envolve e manipula Marian, levando Aubrey consigo para a casa de repouso a fim de tirar a esposa daquele estado. Mas, ao chegar lá, inesperadamente, Fiona recorda-se do esposo como se nunca o tivesse esquecido.

Contudo, “*The bear came over the mountain*” e “*Away from her*” possuem tramas (ou *syuzhet*) diferentes, uma diferença na ordenação sintática da narração do filme e do conto. Além da disjunção presente na trama de cada uma das obras, existem também as expansões (*kernels*) e os retardamentos (*catalysts*) de performances, desencadeadas pelas quatro operações básicas da transmutação da linguagem literária para a cinematográfica: a redução, a adição, o deslocamento e a transformação (BRITO, 2006). Essas operações, que fazem parte do processo de tradução intersemiótica da literatura ao cinema, e vice versa, serão detalhadas no subcapítulo intitulado “Das Disjunções à Transcrição”. De qualquer modo, para perceber tais conjunções e disjunções, é necessário, de certa forma, compreender o modo de produção e as características de cada uma das obras (literária e fílmica) isoladamente, para que se possa traçar os pontos de confluência e de divergência, que serão apresentados nos subcapítulos desta seção.

3.1 ALICE MUNRO NO PANORAMA DA LITERATURA CANADENSE

O Canadá é um país de grande diversidade cultural, cujas influências políticas, linguísticas, religiosas e até mesmo geográficas estão, indubitavelmente, expressas na literatura local, o que desencadeou inúmeras inquietações dignas de pesquisas, tendo em vista que tamanha diversidade, provocada pelo processo imigratório contínuo ocorrido no país, acaba por contrastar com o estereótipo criado quando se pensa na paisagem canadense: pradarias uniformes imersas na neve, lagos congelados por toda a parte e uma gigantesca área totalmente selvagem.

Além da multietnicidade e pluriculturalidade, a literatura canadense apresenta(ou) grande influência daquela produzida na Inglaterra e França, devido ao seu processo de colonização durante o século XVII. Assim como o Brasil, o Canadá produziu suas primeiras obras aos moldes literários de seus colonizadores, tendo como principais registros os diários de viagem, cartas e relatórios destinados à coroa britânica que costumavam conter também descrições de caráter geográfico.

Desses primeiros relatos que compõem a Literatura de viagem canadense, tem-se notícia de “*A Journey from Prince of Wales’s Fort in Hudson’s Bay, to the Northern Ocean*” (1795)¹⁷, de Samuel Hearne, e “*Voyages from Montreal, on the River St. Laurence, through the Continent of North America, to the Frozen and Pacific Oceans in 1789 e 1793*” (1801)¹⁸, de Sir Alexander Mackenzie (NEW, 2003).

Somente após as duas primeiras décadas do século XIX que se registra os primeiros passos em direção a uma literatura genuinamente canadense, através do livro de poemas “*The rising village*” (1825), de Oliver Goldsmith¹⁹. Nesse período há

¹⁷ Samuel Hearne foi um explorador Inglês e comerciante de peles. A mando da Companhia da Baía de Hudson (Hudson's Bay Company), foi o primeiro europeu a fazer uma excursão terrestre em todo o norte do Canadá até o Oceano Ártico para tentar descobrir minas de cobre, uma passagem a noroeste do território canadense durante os anos 1769, 1770, 1771 e 1772. Assim, como uma espécie de relatório de viagem, escreve “*A journey from Prince of Wales's Fort in Hudson's Bay, to the Northern Ocean*” (1795), que em uma tradução literal seria “Uma viagem do Forte do Príncipe de Gales, na Baía de Hudson, ao Oceano do Norte”.

¹⁸ Alexander Mackenzie foi um explorador escocês-canadense, que recebeu o título de cavaleiro (*Sir*) em reconhecimento ao seu trabalho exploratório da colônia. Escreveu um diário de viagens chamado “*Voyages from Montreal, on the River St. Laurence, through the Continent of North America, to the Frozen and Pacific Oceans in 1789 e 1793*”, em português: “Viagens de Montreal, sobre o Rio Saint Laurence, através do continente da América do Norte, para os Oceanos Congelados e Pacíficos em 1789 e 1793”.

¹⁹ Oliver Goldsmith foi um poeta nascido em Saint Andrews, New Brunswick, Canadá. Sua obra, “*The rising village*”, foi um marco para a literatura canadense por ser a primeira escrita por um nativo. Contudo, este poeta praticamente não teve influência na literatura de seu país por não ter feito seguidores.

ainda a produção literária do poeta e dramaturgo Charles Heavyside²⁰, que não deixou um legado expressivo, bem como Goldsmith. É ainda neste século que o conto e a ficção começam a ganhar maior visibilidade entre os gêneros literários canadenses. Inicialmente, os contos vêm carregados de humor e sátira, influenciados pela produção literária britânica, mas, conforme Gadpaille (1988, p. 4) explica: “*in the late nineteenth century and after, the significant focus of Canadian short fiction lay in two other directions: the naturalistic animal story and the local-colour story*”²¹.

Os contos de animais ganharam popularidade imediata, aparecendo como uma pausa na marcha da ficção canadense em direção ao modernismo. O mesmo acontece com as histórias de tom local, que se baseiam em características locais, empregando realismo e regionalismo à narrativa ficcional, permanecendo como estilo dominante até pouco mais da metade do século XX (GADPAILLE, 1988). Charles G. D. Roberts e Ernest Thompson Seton, inventores dos contos naturalistas de animais, Duncan Campbell Scott, Gilbert Parker, E.W. Thomson e Sara Jeanette Duncan, grandes representantes das histórias de tom local, e os poetas Archibald Lampman e Bliss Carman, todos do final do século XIX, tiveram papel fundamental na constituição e transformação da literatura canadense:

Influenced by the later English Romantic poets and the American Transcendentalists, they shunned Sangster's verbal ornamentation, rejected the notion of “sublimity”, sought plainer ways to record the beauty and reality of the Canadian landscape, and used natural imagery as a language of spiritual inquiry.(NEW, 2013).²²

Nessa primeira transformação do modo de fazer literatura, em especial, a poesia, havia ainda grande preocupação com a beleza e a paisagem canadenses, mas muito pouca com a questão político-social do país, o que vem mudar com o

²⁰ Apesar de ser natural de Huddersfield, Yorkshire, na Inglaterra, Charles Heavyside considerava-se e é considerado canadense. O poeta e dramaturgo tem uma série de poemas publicados (*The revolt of Tartarus* e *Sonnets* em 1855, o poema dramático com 1200 versos *Jephtha's daughter* em 1865, dentre outros poemas menores), bem como as peças *Saul* (1859), *Count Filippo*, ou, *The unequal marriage* (peça em versos, 1860) e *The advocate* (uma peça melodramática considerada desastrosa interpretada em 1865), dentre outras.

²¹ Tradução nossa: no final do século XIX e após, o foco principal dos contos de ficção do Canadá jazem em duas outras direções: a história naturalista de animais e a história de tom local (GADPAILLE, 1988, p. 4).

²² A citação foi tirada do artigo “*Literary History in English 1867-1914*” do poeta e crítico literário canadense William Herbert New na *The Canadian Encyclopedia Online*. Tradução nossa: Influenciados pelos últimos poetas românticos ingleses e pelos transcendentalistas americanos, eles evitaram a ornamentação da linguagem verbal de Sangster, rejeitaram a noção de “sublimidade”, buscaram modos mais simples para retratar a beleza e a realidade da paisagem canadense e usaram a paisagem natural como linguagem da investigação espiritual (NEW, 2013).

impacto da Primeira Grande Guerra, que levou a população a um estado de reflexão acerca de sua identidade cultural, seus problemas sociais, e das mudanças tecnológicas que levaram progresso e crescimento às cidades. Durante a década de 1920, as questões culturais, políticas e sociais começaram a ser abordadas na literatura de modo crítico, trazendo à tona temas como o adultério, o sufrágio feminino, a vida dos imigrantes e os relacionamentos bígamos ou polígamos, além da própria guerra.

Duas a três décadas mais tarde, as questões relacionadas à guerra e ao *boom* populacional começam a ser deixadas de lado, abrindo espaço para questões de caráter psicológico e individualista, o que viria a permitir uma nova revolução literária na década de 1960, tendo em vista que a narrativa canadense sofrera, nesse período, forte influência do modernismo e do pós-modernismo, renovando temáticas e ideias nas formas ficcionais, especialmente, no conto, que absorveu um tom mais experimental e realístico.

Essa última transformação literária consolidou a identidade de uma literatura genuinamente canadense, deixando o período de mera cópia dos moldes ingleses e norte-americanos no passado, trazendo muitos nomes à luz da Academia como representantes do gênero conto do Canadá. Alguns deles são: Margaret Atwood, Alice Munro, Mavis Gallant, Alistair MacLeod, Beth Harvor, Sandra Birdsell, Margaret Laurence, Audrey Thomas, Jane Rule, Marian Engel, dentre muitos outros. Contudo, Alice Munro e Mavis Gallant continuam a dominar o gênero, recebendo diversas agremiações nacionais e internacionais em reconhecimento às suas produções.

Como o objeto desta pesquisa parte da produção de Alice Ann Munro²³ (1931 -), a discussão deverá se ater a esta escritora, nascida na pequena cidade de Wingham do condado de Huron, situada a sudeste da província canadense de Ontário, que utiliza sua cidade natal como inspiração para criar suas interioranas cidades ficcionais. Alice Munro se dedicou quase exclusivamente a escrita de contos, tendo publicado um romance e quinze coletâneas de contos²⁴: *Dance of the Happy*

²³ O nome de solteira de Munro é Alice Ann Laidlaw. O sobrenome que a escritora usa para assinar suas obras foi adotado do seu ex-marido Michael Munro, com o qual foi casada por 21 anos.

²⁴ Da obra de Munro, nove foram traduzidas para língua portuguesa, sendo elas: “Os Contos Escolhidos” (*Selected stories*, 1996), “Ódio, Amizade, Namoro, Amor, Casamento” (*Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*, 2004), “A Fugitiva” (*Runaway*, 2006), “Felicidade Demais” (*Too much happiness*, 2010), “O progresso do Amor” (*The progress of love*, 2011), “O Amor de uma

Shades” (1968), “*Lives of Girls and Women*” (1971, contos interligados que compõem um romance), “*Something I’ve Been Meaning to Tell You*” (1974), “*The Beggar Maid*” (1979 nos EUA, originalmente publicada no Canadá em 1978 como “*Who Do You Think You Are?*”), “*The Moons of Jupiter*” (1982), “*The Progress of Love*” (1986), “*Friend of My Youth*” (1990), “*Open Secrets*” (1994), “*Selected stories*” (1996) “*The Love of a Good Woman*” (1998), “*Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*” (2001), “*Runaway*” (2004), “*The View from Castle Rock*” (2006), “*Carried Away*” (2006), “*Too much happiness*” (2009), “*Dear Life*” (2012).

Por suas obras, Munro recebeu numerosos prêmios literários, dentre eles o americano *National Book Critics Circle Award* de 1998 e os canadenses *Governor General's Literary Award* de 1968, 1978 e 1986, o *Giller Prize* de 1998 e 2004, o *Trillium Book Award* de 1990, o *Canadian Booksellers Association International Year Award* pela publicação de “*Lives of Girls and Women*”, além do prêmio de Melhor Escritor (*Man Booker International Prize*) do ano de 2009 e o Nobel de Literatura em 2013. (DUNCAN, 2011; DUFFY, 2013).

Contudo, assim como a maioria dos grandes escritores, as primeiras obras de Alice Munro foram de muita experimentação, começando sua carreira com contos publicados em periódicos canadenses e folhetins, tais como “*Tamarack Review*”, “*The Montrealer*”, “*The Canadian Forum*”, “*The New Yorker*”, “*The Atlantic Monthly*”, “*The Paris Review*”, dentre outros. Conforme Duncan (2011), em seu livro “*Alice Munro’s Narrative Art*”, os primeiros contos da célebre escritora eram mais simples e com foco narrativo em primeira pessoa.

Hooper (2008), em seu livro “*The Fiction of Alice Munro: An Appreciation*”, analisa a produção dessa escritora desde seu princípio até “*The View from Castle Rock*”, publicado em 2006. Em seu trabalho de pesquisa e análise, Hooper (2008) observa que a narrativa ficcional de Munro começa a mostrar evolução perceptível somente após seu terceiro livro, “*Something I’ve Been Meaning to Tell You*”, publicado nos EUA em 1974. Nesse momento, Munro começa a definir um nível diferente de abordagem temática, dando a conotação de conto aos

events in ordinary people’s live that while they have specific details unique to their personal biographies are nevertheless universal in their appeal, resonance, relevance, and comprehensibility to *all* our lives, the isolation and

Boa Mulher” (“*The love of a good woman*”, 2013), “A Vista de Castle Rock” (“*The view from Castle Rock*”, 2014), “Vida Querida” (“*Dear Life*”, 2014) e “Amiga de Juventude” (“*Friend of my youth*”, 2014).

examination of which has been the purpose and procedure of her fiction from the outset. (HOOPER, 2008, p. 33).²⁵

À medida que a escrita munroniana foi amadurecendo, suas técnicas se aprimorando, a autora começou a revisar seus contos originalmente publicados em jornais, reescrevendo-os sob o ponto de vista de um narrador em terceira pessoa e publicando-os em antologias de contos, começando por “*Who Do You Think You Are?*” (“*The Beggar Maid*”) em 1978 (DUNCAN, 2011). Dessa obra em diante, os contos de Alice Munro alçaram níveis técnicos e estruturais consideráveis, conforme afirma Duncan (2011, p. 3): “Her stories have become longer and more complex with each publication, a fact that the writer herself acknowledges”²⁶, o que acabou por lhe conceder tantas agremiações, conforme dito anteriormente.

De modo geral, boa parte dos contos munronianos se passa em pequenas cidades do Canadá, apresentando pessoas comuns que vivem vidas também comuns, contudo, suas histórias não são nada triviais, pois a maneira que esta escritora tece suas precisas observações desmascara suas personagens de modo incômodo e, ao mesmo tempo, agradável. Incômodo, porque a visão do narrador de Alice Munro age como um raio-x, lendo pensamentos, vendo e ouvindo tudo, como se pudesse inclusive penetrar nos pensamentos do leitor, assim como o faz com suas personagens, mas é agradável também, porque sua escrita transpassa muito pouco julgamento, deixando este papel para o leitor. Gadpaille fala muito bem dessa relação do leitor com a narrativa e a integração deste com o narrador, em um instigante e sutil jogo de inferências:

Inside the houses of Munro’s fiction the reader sometimes meets a narrator who is neither detached nor objective, whose involvement in the events being related forces the reader to play detective, to comb the text for clues to the ‘full story’ behind the selected revelations of the narration. The narrators also tend to call attention to the literary form of their own material, raising questions about the relation of life to art and (...) examining the technical process and the ethical implications of transforming ‘material’ from ordinary lives into artistic material. (GADPAILLE, 1988, p. 57-58)²⁷.

²⁵ Tradução nossa: eventos na vida de pessoas comuns que, enquanto tem detalhes únicos e específicos de suas biografias pessoais, são, contudo, universais em seu apelo, ressonância, relevância e compreensão para todas as nossas vidas, o isolamento e a análise do que tem sido o propósito e procedimento de sua ficção desde o princípio. (HOOPER, 2008, p. 33).

²⁶ Tradução nossa: Suas histórias se tornaram mais longas e complexas após cada publicação, um fato que a própria escritora reconhece. (DUNCAN, 2011, p. 3).

²⁷ Tradução nossa: Dentro das casas da ficção de Munro, às vezes, o leitor encontra um narrador que não é imparcial nem objetivo, cuja participação nos eventos que estão sendo relacionados obriga o leitor a bancar o detetive, a vasculhar o texto em busca de pistas para a ‘história completa’ por trás de revelações seletivas do narrador. Os narradores também costumam chamar a atenção para a forma

Utilizando, muitas vezes um narrador onisciente, Munro tece sua narrativa oblíqua e ambigualmente, e adota um tom confessional, no qual o leitor é quem verdadeiramente constrói as personagens, pois a história perpassa uma linha tênue entre o que é concreto e os enigmas propositadamente deixados nas lacunas dos eventos previamente selecionados na objetividade seletiva do narrador, um paradoxo, de fato. Tal observação também é feita por Ross (*apud* Duncan, 2011, p.3)²⁸ ao afirmar que “the reader is challenged to make sense of a text that contains so much and that refuses to subordinate the plurality of its detail within a single frame”²⁹.

E, a construção das personagens também não segue os frequentes estereótipos de gênero, mas adquire uma amplitude de realidade, de desconstrução despretensiosa, tendo em vista que os contos munronianos partem da trivialidade do cotidiano, mas que ressaltam a discussão e consolidação de identidades próprias de cada personagem. Neste sentido Hooper (2008) explica que, nas histórias de Munro:

protagonists frequently feel, are outside the mainstream in socioeconomic and, in the case of schoolgirls, “coolness” terms. The outsider theme is often played out in gender situation: girls and women who don’t want to practice/perform traditional female roles. They are not so much in rebellion against accepted practices as simply uninterested. They stand outside, looking in, but not willing to be part of the accepted “crowd.” (HOOPER, 2008, p.163)³⁰.

No conto “*The bear came over the mountain*”, parte do *corpus* desta pesquisa, a desconstrução de estereótipos pode ser facilmente notada na personagem Fiona, que, em sua juventude pede Grant, na época seu namorado, em casamento. Ela se apresenta como uma mulher decidida, que mesmo fragilizada pelos esquecimentos contínuos provocados pela deterioração de sua memória, decide se

literária de seu próprio material, levantando questões sobre a relação da vida com a arte e examinando o processo técnico e as implicações éticas de transformar ‘material’ de vidas comuns em material artístico. (GADPAILLE, 1988, p. 55-56).

²⁸ ROSS, Catherine Sheldrick. Too many things’: Reading Alice Munro’s *The Love of a Good Woman*. *University of Toronto Quaterly*. 71, n. 3, Toronto, jul-set 2002, 786-808. (A constatação feita por Ross sobre a obra “O amor de uma boa mulher” também é pertinente no que diz respeito ao conto *The Bear Came Over the Mountain*).

²⁹ Tradução nossa: O leitor é desafiado a dar sentido a um texto que contém tanto e que se recusa a submeter a pluralidade de seus detalhes a um único quadro. (ROSS, 2002, *apud* DUNCAN, 2011, p. 3).

³⁰ Tradução nossa: as protagonistas frequentemente tem sentimentos, estão fora da corrente socioeconômica dominante e, no caso das estudantes, das situações de “indiferença”. A temática do forasteiro é frequentemente exaurida na questão de gênero: meninas e mulheres que não querem executar/desempenhar os papéis femininos tradicionais. Elas não estão em rebelião contra as práticas aceitas como não estão simplesmente desinteressadas. Elas ficam do lado de fora, olha para dentro, mas não estão dispostas a fazer parte da “multidão” aceita. (HOOPER, 2008, p.163).

internar em uma casa de repouso especializada na lida com o Mal de Alzheimer. Geralmente, seguindo os padrões pré-estabelecidos socialmente, a mulher seria pedida em casamento pelo homem e quem tomaria a decisão da internação seria o esposo.

De modo geral, é inevitável constatar que Alice Munro expandiu as dimensões e as técnicas de composição do conto para além das expectativas e métodos tradicionais, oferecendo ao leitor histórias imbricadas de camadas (sob camadas) de informações e ações que convergem em linhas entrecortadas do tempo e da memória, através da evasão, de maior profundidade na abordagem das temáticas, da preocupação com a elaboração estrutural do conto, do uso de elipses textuais para criações de lacunas e para condensar detalhes e implicações em pequenos espaços de tempo na narrativa, deixando mistério e ambiguidade como desafio ao leitor, todas características típicas da ficção moderna.

3.2 ALICE MUNRO E *THE BEAR CAME OVER THE MOUNTAIN*

“*The bear came over the mountain*” é o último conto de uma coletânea intitulada “*Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*”, publicada em 2001 na Grã-Bretanha, antologia esta que foi considerada uma das melhores dentre todas as quinze da carreira de Alice Munro. Brad Hooper (2008, p. 127) arrisca afirmar que “*It presents more superior stories – superior to herself as well as to other short-story writers – than any other collection of hers. At least four of the stories (out of a total nine) can claim perfection*” (HOOPER, 2008, p.127)³¹.

Todavia, esse conto fora publicado anteriormente, como a grande maioria das produções munronianas, na edição de 27 de dezembro de 1999 do “*The New Yorker*”, disponibilizado gratuitamente online. Para publicá-lo no livro, Munro preocupou-se em revisá-lo e editá-lo. Na primeira versão, o conto ocupava 16 (dezesseis) páginas da revista, sua narrativa era dividida em 14 (quatorze) segmentos não-lineares, sob a visão de um narrador onisciente.

³¹ Tradução nossa: Ele (o livro *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage*) apresenta histórias de níveis mais superiores – superiores a si mesma (Alice Munro), bem como a outros contistas – que qualquer outra coleção dela. Pelo menos quatro das histórias (de um total de nove) podem reivindicar o *status* de perfeição (HOOPER, 2008, p.127).

Na versão revisada e publicada na coletânea de contos, o enredo foi expandido em 27 (vinte e sete) segmentos de narrativa, também não-lineares, marcados pelo fluxo de consciência do narrador onisciente, que mistura fatos a lembranças e pensamentos via discurso indireto livre, exigindo certa sagacidade do leitor para acompanhar os vaivéns da diegese. Com essa expansão, Munro torna o narrador ainda mais sagaz, mas com certa tendência em acompanhar uma personagem em específico, Grant (marido de Fiona).

Ao longo da pesquisa, surgiu o questionamento acerca do gênero em que se encaixa “*The bear came over the mountain*”, tendo em vista que, após a revisão e edição feita pela autora, a menor versão do conto possuía 30 páginas (livro digital), na versão original foi publicado em 43 páginas e a tradução em língua portuguesa do conto foi compilada em 52 laudas. A dúvida foi despertada pela defesa de alguns teóricos acerca da brevidade do gênero conto.

Cortázar (2013, p. 151) é veemente em dizer que “o conto parte de uma noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance”. Assim como Cortázar, Poe³² (*apud* GOTLIB, 2011) também é defensor da brevidade do conto, aliando o aspecto da extensão da prosa narrativa curta ao efeito que o texto deve causar no leitor.

Segundo ele, “em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto de maior importância” (POE *apud* GOTLIB, 2011, p. 32), e este efeito deve perdurar por um determinado período da composição, contudo, se o texto for demasiadamente breve ou muito longo, a sensação de “excitação” do leitor seria diluída, logo, esse gênero deveria ser lido entre meia até duas horas, pois, conforme Poe (*apud* GOTLIB, 2011, p. 34), “a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade”.

Poe defende que a brevidade está relacionada à economia dos meios narrativos que garantem o alcance do máximo de efeitos no leitor, tratando da produção do conto como um trabalho consciente de construção que demanda um extremo domínio do autor sobre os materiais narrativos, cuja intenção central é despertar tal unidade de impressão no leitor.

³² “*Review of Twice-told Tales*” (1842), de Poe, esmiuçado por Gotlib em seu livro “Teoria do conto”.

Compartilhando da opinião de Cortázar e Poe, o mestre do conto russo, Tchekhov (*apud* GOTLIB, 2011), também destaca a brevidade como aspecto que caracteriza o conto. Do mesmo modo que Poe, Tchekhov acredita que a unidade de efeito, que ele chama de impressão total do leitor, como um dos elementos essenciais do conto e levanta outros aspectos caracterizadores da prosa narrativa curta que também podem ser facilmente encontrados na narrativa de Munro. Para Tchekhov, o gênero conto deve possuir força, isto é, a capacidade de marcar o leitor e prender-lhe a atenção, clareza, compactação, objetividade e novidade.

O conto de Alice Munro, como construção moderna que é, acaba por não possuir a brevidade tão veementemente defendida por Cortázar, Poe, Tchekhov e outros, contudo, sua estrutura conserva muito daquela esperada do gênero. É apenas um conto um pouco mais longo que acompanha as tendências de seu período de produção contemporâneo, com técnicas diferenciadas de escritura que utiliza vários instrumentos expressivos e estilísticos, um tema que se encaixa tanto no quesito de excepcionalidade levantado por Cortázar (2013) quanto no de novidade abordado por Tchekhov (*apud* GOTLIB, 2011), é objetivo e claro.

“*The bear came over the mountain*”, mesmo não sendo tão breve, é condensado, não podendo ser criticado por possuir um excesso de detalhes que desorienta o leitor, apresenta uma proposta também defendida por Tchekhov de realismo, assumido aqui por sua verossimilhança, mantém a tensão, prendendo a atenção do leitor, tendo em vista que este tem um papel fundamental no preenchimento das lacunas da narração e produz um efeito único de leitura, não apenas pela necessidade de participação do leitor na construção de sentido do texto, mas por desenvolver um elo de identificação entre a temática, as personagens, as ações e aquele que lê.

De modo geral, as características próprias da escrita de Alice Munro revalorizam o gênero conto. Ela elimina o distanciamento, tornando suas histórias verossimilmente pessoais, assim apresenta seus personagens do jeito mais real possível ao leitor, de modo que este último conecta-se às personagens via identificação. Além disso, a autora executa procedimentos que torna a história aberta, mas concisa, enquanto mantém a estrutura do conto.

Conforme Hooper (2008), o conto “*The bear came over the mountain*” demonstra a empatia de Munro por pessoas doentes através de uma história que dá uma reviravolta irônica. Segundo ele, a primeira ironia é o uso da temática “memória”,

elemento essencial para a produção da ficção munroniana, na construção de uma história na qual uma mulher idosa vai perdendo esse elemento, sofrendo a perda de si mesma. A segunda, é o fato de ser a história de um casamento de longa duração, o que é extremamente incomum para os personagens casados da contista.

Quando se conhece um pouco do *modus operandi* de Munro, passa-se a compreender que, em seus contos, aquilo que é simples e comum é também o que adquire profundidade e aquilo que é superficial e aparente nem sempre é o principal: em sua narrativa, a transparência e a precisão são o trunfo para induzir a compreensão do leitor, não necessariamente utilizando as entrelinhas. Piglia (2004, p. 89), neste sentido, levanta como primeira tese sobre o conto que “um conto sempre conta duas histórias”. E prossegue explicando que:

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção. (PIGLIA, 2004, p. 90)

Ao analisar o conto “*The bear came over the mountain*”, é possível perceber que a duplicidade inunda toda a narrativa, desenhando as ambiguidades também nas personagens. A primeira história dentro do conto é a da vida de um casal em seu processo de envelhecimento, no qual o amor se sustenta até o fim. Contudo, essa aparente ordem romântica não é a história principal, que vai emergir da habilidade de transformar uma situação desconhecida em algo cotidiano e nada assustador (POLETTI, 2015).

A segunda história recai sobre o processo de deterioração da memória de Fiona e sua internação em uma casa de repouso que faz com que ela esqueça seu casamento com Grant e desenvolva um forte apego a Aubrey, um residente temporário do lar de idosos. Quando a esposa de Aubrey volta para buscá-lo, Fiona fica arrasada, deprimida e isolada, fazendo com que Grant decida rastrear a esposa de Aubrey, Marian, para convencê-la a levá-lo de volta à casa de repouso. E, para fazê-lo, Grant acrescenta Marian a sua lista de infidelidades, seduzindo-a e conseguindo o que queria. Contudo, quando Grant retorna a *Meadowlake* com Aubrey, Fiona já não lembra mais deste último, tendo recuperado lembranças de seu casamento.

Esta lembrança é algo recorrente na narrativa munroniana, que oferece um conto com lacunas próprias da anamnese, desse modo, cada leitura pode permitir uma nova percepção dos acontecimentos, inclusive dos desfechos: *“Instead of placing the supplement at the end, supplementary pervades the whole narrative through time shifts and shifts in the narrative perspective, unsettling the story at every stage of its telling.”* (HOWELLS, 1998, p. 11)³³. A narrativa em *“The bear came over the mountain”*, circunscrita à pequena cidade provinciana ficcional, utilizando o mecanismo da descontinuidade temporal e espacial, apresenta uma visão fragmentária de momentos a partir de perspectivas individuais, ora do narrador, ora de Grant. Michelle Gadpaille (1988), a este respeito, fala que

The most distinctive feature of Munro’s stories is the leisurely, digressive unfolding of the narrative. In its simplest form this nonlinear structure involves a diversion of the reader’s interest. Munro will engage the reader’s attention with one set of circumstances and turn to another, seemingly peripheral, set of events or characters for the dénouement [...]. (GADPAILLE, 1988, p. 60)³⁴.

Especialmente falando, é possível supor que os espaços descritos estão situados na província de Ontário³⁵, a mais populosa das dez que constituem o Canadá. Tal suposição é feita por diversas pistas deixadas pelo narrador. Primeiramente, *Meadow lake*, o local de internação de Fiona, é o nome de um dos muitos lagos dessa província. Além disso, o narrador conta que Fiona herdou a casa do lago e da fazenda de seu pai perto de Georgian Bay, baía do lago Huron, também situada em Ontário, diz que o casal vivia na casa herdada por ela e que Grant levou apenas vinte minutos para ir de sua casa até o retiro Meadowlake, subentendendo-se que tudo ocorre nas redondezas.

“The bear came over the mountain” é marcado também por mudanças inusitadas de espaço físico e de tempo e que permitem o transitar do narrador para

³³ Tradução nossa: Ao invés de colocar o complemento no final, o complementar permeia toda a narrativa através de mudanças de tempo e de perspectiva narrativa, transformando a história em todas as fases de sua narração. (HOWELLS, 1998, p. 11).

³⁴ Tradução nossa: A característica mais distinta nas histórias de Munro é o agradável e digressivo desdobramento da narrativa. Em sua forma mais simples, essa estrutura não-linear implica em um desvio do interesse do leitor. Munro envolve a atenção do leitor com um conjunto de circunstâncias e volta-se para outro, aparentemente periférico, grupo de eventos ou personagens, que conduzem ao desfecho. (GADPAILLE, 1988, p. 60).

³⁵ O nome desta província deriva de um lago homônimo de seu território, Lago Ontário, e pode significar “águas brilhantes”, “belo lago”, “próximo às águas” ou “rochas ao topo”. Nela encontra-se a capital do país, Ottawa, e também a cidade mais populosa, Toronto. Esta também é a província de nascimento de Alice Munro.

dentro de Meadowlake (a casa de repouso), o lar do casal, a casa de Marian (esposa de um residente temporário de Meadowlake) e as memórias e sonhos de Grant, oscilando entre espaços físicos e psicológicos, dando sempre a impressão de uma experiência incompleta, na qual a ação das personagens é fragmentária, efêmera e quimérica, acrescentando novas leituras a cada vez que esses eventos são retomados/rememorados na narrativa.

Algo que não pode ser esquecido é a observação do título do conto, “*The bear came over the mountain*”, que significa “O urso veio do outro lado da montanha” e faz referência à antiga canção folclórica e infantil “*The bear went over the mountain*”, cuja melodia é popularmente conhecida em língua portuguesa pela canção “Fulano é um bom companheiro... Ninguém pode negar”.

Na canção original, os versos são os seguintes: *The bear went over the mountain* (repete 3 vezes) / *To see what he could see* (repete 3 vezes) / *The other side of the mountain* (repete 3 vezes) / *Was all that he could see*. Eles simplesmente dizem “O urso foi do outro lado da montanha / para ver o que ele podia ver / O outro lado da montanha / era tudo o que ele podia ver”.

Esse título utilizado por Alice Munro pode ser interpretado como um trocadilho, uma ironia que faz referência a uma canção folclórica de cunho infantil, sem sentido, alegre e inocente no título de um enredo que aborda o envelhecimento, tornando-o mais opressivo. Na canção, “o urso vai ao outro lado da montanha” como a juventude que está iniciando sua jornada, uma subida, e no conto, “o urso está voltando do outro lado da montanha”, como um processo de descida, de deterioração. Desse modo, o urso representa todo e qualquer ser humano, que cedo ou tarde envelhecerá.

O trocadilho não reside apenas no título, mas em várias palavras no texto que são utilizadas como metáforas, duplicidades que inundam o conto de Munro. Um exemplo do jogo de palavras é o que acontece entre *Meadowlake*, *Shallowlake*, *Shillylake*, *Sillylake*³⁶, no qual Fiona brinca com a semelhança sonora e o significados das palavras na tentativa de aliviar a tensão da situação delicada que está passando, a decisão de sua internação na casa de repouso Meadowlake:

³⁶ *Meadowlake* significa “lago médio”, *Shallowlake*, “lago raso”, e *Sillylake*, “lago bobo”. *Shillylake* é a palavra intermediária entre *Shallowlake* e *Sillylake*.

She said to him, at suppertime on the day of the wandering-off at the supermarket, "You know what you're going to have to do with me, don't you? You're going to have put me in that place. Shallowlake?" Grant said, "Meadowlake. We're not that stage yet." "Shallowlake, Shillylake," she said, as if they were engaged in a playful competition. "Sillylake. Sillylake it is." (MUNRO, 2001, p. 279-280).³⁷

Outro trocadilho, por assim dizer, reside na palavra *Iceland*, que traduzida ao português seria "Islândia" (país de origem da mãe de Fiona), contudo é carregada de ambiguidade, pois é uma palavra formada pela aglutinação de Ice (gelo) e Land (terra), fazendo, de modo velado, referência à relação do casal naquele momento, pois Fiona havia se esquecido da existência de Grant, afeiçoando-se por outra pessoa. Isso só demonstra a inexistência de maniqueísmos e lateralidade na narração, tendo em vista que há sempre uma mescla paradoxal de sentimentos e sensações, sem juízes ou culpados.

Essa ausência de juízos acerca daquilo que é certo ou errado são próprias da narrativa munroniana, que tenta acompanhar os passos, os pensamentos e as lembranças de Grant através de uma pretensa imparcialidade na apresentação dos fatos e da temática, bem como, via alternância do narrador em direção ao passado ora próximo ora distante e pela fragmentação dos relatos provocada pelos fluxos de memória de Grant.

Essa segmentação da narrativa também é explicada por Gotlib (2011, p. 55) quando fala que o conto moderno é "caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário", encaixando definitivamente "*The bear came over the mountain*" como produto do gênero.

Para que se entenda melhor como funcionam esses fluxos de memória e de fragmentação da narração, a seguir há um quadro sinóptico do conto que apresenta o que é abordado em cada fragmento da narrativa:

³⁷ Tradução de Cássio Arantes Leite: Ela lhe disse, à hora do jantar, no dia em que saiu perambulando do supermercado: "Você já sabe o que vai ter de fazer comigo, não sabe? Vai ter de me enfiar naquele lugar. Shallowlake?" "Shallowlake, Shillylake," ela disse, como se participassem de uma competição divertida. "Sillylake. É, Sillylake." (MUNRO, 2004, p. 312).

Ilustração 2 – Quadro sinóptico do conto

Segmento	Tempo ³⁸	Sinopse
1	Passado muito distante (nível 1)	Narra como Fiona e Grant se conheceram, fala sobre os pais dela (mãe irlandesa e pai cardiologista) e de sua aversão por política causada pelas várias discussões desta temática que costumavam ocorrer nas reuniões em sua casa. Conta ainda como Fiona pede Grant em casamento.
2	Passado próximo (nível 7)	Episódio em que Fiona percebe que seus sapatos pretos marcaram o piso da cozinha e limpa a mancha dizendo que nunca mais terá que fazer isso outra vez porque não ia levar os sapatos consigo. É a primeira pista para o leitor de que ela está para se mudar daquela casa. A narrativa deste <i>flash</i> traz uma longa descrição sobre Fiona.
3	Fluxo entre passados (mais de 1 ano) (nível 5)	Este <i>flash</i> apresenta os sintomas e a progressão da doença de Fiona, a consulta médica que lhe dá o diagnóstico e seu sumiço do supermercado. Além disso, o narrador fornece informações sobre a personalidade da protagonista e sua esterilidade que a levou a criar dois cachorros.
4	Passado (mais de 1 ano) (nível 5)	Traz a conversa sobre a internação de Fiona no lar de idosos, Meadowlake, que acontece no dia em que esta saiu perambulando do supermercado.
5	Passado próximo (nível 7)	Este conta a viagem (durou 20 minutos) de Grant e Fiona até Meadowlake que aconteceu em janeiro, pois a casa de repouso não aceitava residentes ingressando no mês de dezembro. Nesta viagem, Fiona tem uma lembrança de quando o casal viajou para esqui a noite.
6	Passado próximo (nível 6)	Narra uma conversa que Grant tem com o supervisor da casa de repouso. Neste flash, o marido é informado de que não poderá visitar a esposa por 30 dias (parte do regulamento da instituição).

³⁸ No intuito de compreender o espaço temporal entre as ações da narrativa, foi estabelecida uma escala de nível 1 a 15 para medir a relação de proximidade do passado com um possível presente, sendo 1 o nível de passado mais distante e 15 o mais recente.

7	Fluxo entre passados (nível 4, para as memórias sobre o Sr. Farquar, e 7, do período de 30 dias de afastamento do casal)	Lembrança de Grant sobre suas visitas com Fiona ao Sr. Farquar, um velho vizinho solteirão que acabou internado nas antigas instalações de Meadowlake, descrevendo onde ele morava, como era antes de se tornar um residente e de que forma o Sr. Farquar mudou. Faz uma descrição do antigo prédio e das novas instalações da casa de repouso. Também fala do sofrimento de Grant pela ausência da esposa e de sua preocupação constante, que o fazia ligar diariamente para o lar de idosos. Nessas ligações há um resumo do que acontecera com Fiona durante os 30 dias via relato da enfermeira Kristy.
8	Fluxo entre o passado e as lembranças de Grant (nível 8)	Neste flash, o narrador mostra um pouco mais dos efeitos da ausência de Fiona na vida de Grant, que passou a não atender mais aos telefonemas de amigos, da monotonia diária, e o emaranhado de recordações do marido com saudade da rotina diária matrimonial.
9	Sonho (situações confusas de um passado distante de Grant)	Nesse segmento de narrativa, um sonho manifestado pelo subconsciente de Grant retrata a culpa por suas infidelidades, bem como o fato de alguns de seus amigos terem deixado suas esposas pela aventura com jovens amantes. Deixa subentendido que uma das jovens com quem Grant se envolveu no passado, tenha ameaçado e/ou cometido suicídio por causa de seu abandono.
10	Passado distante (nível 3)	Momento em que Grant distingue a realidade da fantasia do sonho: ele se envolveu com uma jovem que lhe enviou uma carta em que ameaçava o suicídio, e, pelo fato de ele ter se envolvido com uma aluna, sua reputação fora maculada, fazendo com que tivesse vergonha de sua vida de “galanteador” e promettesse uma nova vida a Fiona. Ele reflete sobre as vezes em que se aproveitou da fragilidade das mulheres para alimentar seu orgulho, sobre nunca ter abandonado a esposa uma noite sequer, mesmo quando a estava enganando, além de sua trajetória na carreira e no casamento após isso tudo: ele se aposentou antes do tempo com pensão reduzida, Fiona herdou as propriedades do pai, saiu do emprego, os cachorros que criava morreram, decidiram reformar a casa em que moravam,

		fizeram outros poucos amigos, construíram uma nova vida.
11	Passado mais próximo (nível 9)	Conta as expectativas de Grant para sua primeira visita a Fiona, após os 30 dias de internação em Meadowlake, e o que realmente aconteceu: Grant encontrou uma Fiona que não o reconhecia, acompanhando o jogo de Bridge de outro homem, Aubrey, com quem parecia ter algum tipo de ligação emocional.
12	Passado mais próximo (nível 9)	Grant conversa com a enfermeira Kristy tentando entender o comportamento de Fiona (relacionando-o ao estado sintomático de sua doença) e sua relação com Aubrey.
13	Passado mais próximo (nível 10)	Explica a situação inalterada após as visitas que Grant fazia a Fiona, sem que ela o reconhecesse como seu esposo, mas como um novo residente que nutria interesse por ela. Kristy conta a ele quem havia sido Aubrey, que a esposa costuma deixá-lo em caráter temporário, explicou como se dava essas ligações afetivas entre residentes.
14	Passado mais próximo (nível 10)	Descreve a rotina de Fiona e Aubrey ao longo das visitas contínuas de Grant.
15	Passado muito distante (nível 1)	Parece a descrição de um encontro de Fiona adolescente com um rapaz em um jogo de beisebol, provavelmente aquele que teve com Aubrey quando eram jovens e ela passava as férias na casa dos avós, próximo de onde ele trabalhava.
16	Passado mais próximo (nível 10)	Continua a descrever as visitas de Grant, que foram restringidas às quartas e sábados. Ele passou a observar outras coisas em Meadowlake, além de Fiona e Aubrey, refletindo acerca das pessoas que ali passaram ou estavam, tentando compreendê-las, especulando sobre a relação entre Aubrey e Fiona.
17	Passado mais próximo (nível 10)	Grant, em uma de suas visitas, decidiu descobrir o que se passava com as pessoas cuja doença evoluía a ponto de mandá-las para o segundo andar do prédio, onde ficavam aqueles que já tinham

		perdido totalmente o juízo, e conversa com a enfermeira Kristy em busca de respostas.
18	Passado mais próximo (nível 11)	Grant vai a uma livraria na cidade onde costumava trabalhar e compra 3 livros, sendo um sobre a Islândia, terra natal da família de Fiona.
19	Passado bem distante (nível 2)	Lembrança do tempo em que Grant ainda dava aulas de literatura nórdica e anglo-saxã, do perfil das alunas/mulheres com quem se envolvia de modo extraconjugal, destacando uma delas, Jacqui Adams, uma mulher casada com quem ficou por um ano. Fiona estava envolvida com o trabalho e a mãe morrendo no hospital com câncer na garganta, e manteve-se distante, como se não soubesse nada.
20	Passado mais próximo (nível 11)	Conta que, ao levar o livro sobre a Islândia, Grant encontra Fiona acamada e abatida a se despedir de Aubrey, que está indo embora de Meadowlake.
21	Passado ainda mais próximo (nível 13)	Grant anda pelas ruas em uma parte mais afastada de uma cidade próxima da casa de repouso, observando a vizinhança, até encontrar a casa de Aubrey, que ele localizou pelo catálogo telefônico.
22	Passado ainda mais próximo (nível 12)	Narra o estado depressivo de Fiona após a partida de Aubrey. Durante esse tempo, Grant lia em voz alta para ela e fazia com que levantasse e caminhasse um pouco pelos corredores, para evitar a atrofia muscular por falta de atividade física, tendo em vista que Fiona ficava a maior parte do tempo na cama.
23	Passado ainda mais próximo (nível 12)	O supervisor chama Grant para atualizá-lo sobre o estado de Fiona e informa que ela será encaminhada para o segundo andar das instalações.
24	Passado ainda mais próximo (nível 13)	Nesse segmento, Grant está na casa de Aubrey, conversando com Marian, sua esposa, para convencê-la a permitir o retorno de Aubrey a Meadowlake. Entretanto, Marian não concorda.

25	Passado ainda mais próximo (nível 14)	Grant retorna para casa chateado por ter falhado, refletindo sobre as impressões de Marian acerca dele e sobre sua decisão.
26	Passado ainda mais próximo (nível 14)	O fragmento retrata o envolvimento de Grant com Marian, que ligou para ele convidando-o para sair, e ele reflete sobre a oportunidade de seduzi-la a fim de dobrá-la a sua vontade. Desse modo, poderia levar Aubrey de volta, concedendo um pouco de felicidade a Fiona.
27	Passado extremamente recente (nível 15)	No <i>flash</i> final da narrativa, Grant retorna a Meadowlake na companhia de Aubrey e, ao entrar no quarto, é reconhecido e acolhido pela esposa.

Fonte: Produção da autora

Como foi possível observar, a história de Munro, como explica Hooper (2008), são fragmentos de lembranças no passado, mas que não se estabelecem lá, tendo em vista que os contos munronianos são sobre o presente, e o olhar para trás, para o passado, serve para explorá-lo. Assim, o passado está sempre presente em seus contos, e essa relação temporal é também uma das principais razões para a dimensão de profundidade da narrativa ficcional que Alice Munro utiliza na exploração das características das personagens, resultando numa análise densa que trata a personagem como um indivíduo com todas as características da condição humana no que se refere às angústias, aos conflitos individuais e às percepções de si, sentimento com o quais qualquer leitor pode se conectar.

3.3 DA TRANSMUTAÇÃO: *AWAY FROM HER*

As filmagens de “*Away from her*” aconteceram entre 27 de fevereiro e 6 de abril de 2006, com um orçamento de US\$ 3,4 milhões. A estreia mundial do filme aconteceu em 11 de Setembro de 2006, entretanto só estreou no Brasil em 16 de maio de 2008, tendo várias indicações a premiações da academia, das quais ganhou algumas. Julie Christie, pelo papel de Fiona, protagonista da narrativa, foi indicada ao Oscar da Academia de 2008 e pela Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão de 2008 como melhor atriz. Por esse papel, a atriz recebeu ainda o *National*

Board of Review de 2007, o Globo de Ouro de 2008, os Prêmios do Sindicato dos Atores de 2008 e os Prêmios do Programa de Críticos no Cinema de 2008. Além disso, o filme foi indicado ao Oscar da Academia de 2008 como melhor roteiro adaptado.

Tantos prêmios só tornam mais notável o fato de “*Away from her*” ser o primeiro trabalho de Sarah Polley como diretora de cinema, que, até então, desempenhava o papel de atriz³⁹, cantora, além de ativista social e política. Nesse filme, seu trabalho como diretora permitiu que os estados emocionais das personagens fossem exportados também através do cenário, seguindo o estilo de Ingmar Bergman e de outros grandes cineastas.

Um bom exemplo dessa riqueza de simbologia é a cena em que Fiona sai para esquiar sozinha, e, como é sintomático do Alzheimer, de repente vê-se confusa diante da vasta brancura da neve ao seu redor. Na Ilustração 3, abaixo, é possível visualizar a cena (00:15:09 a 00:15:36), na qual há uma predominância da escala de cinza, cujos tons de brancos (neve, casaco e sapatos de Fiona) e cinzentos (árvores, galhos e cabelos da personagem) referenciam o esquecimento e o envelhecimento.

Ilustração 3 – Desorientação de Fiona perdida no bosque



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

As palavras “simbólico”, “metafórico” e “poético” estarão constantemente ligadas aos comentários acerca da obra fílmica de Sarah Polley, “*Away from her*”, pois, em seu processo transmutacional de filmagem e montagem, as adições, reduções,

³⁹ Sarah Polley começou sua carreira como atriz muito cedo. Com apenas 10 anos, estreou a série de TV canadense *Road to Avonlea*. Em sua carreira, há uma vasta lista de filmes cultuados como *eXistenZ*, *The Secret Life of Words* (A vida secreta das palavras), *Beowulf & Grendel* (A Lenda de Grendel), *My Life Without Me* (Minha vida sem mim) e *Mr. Nobody*.

transformações feitas à narrativa cinematográfica constantemente fazem uso de uma linguagem poética e filosófica, ora apresentada na imagem e na fala de personagens, ora trazida de obras literárias que são lidas em voz alta por Grant. Para além da linguagem, “*Away from her*” traz um jogo simbólico entre as cenas e as palavras lidas ou ditas, relacionando-as metafórica ou metonimicamente, de modo ora explícito ora velado, deixando para o espectador a sagacidade de capturá-las e compreendê-las (vide Ilustrações 4, 5 e 6, a seguir).

Ilustração 4 – Grant faz carícias na esposa ao som de *The Cinnamon Peeler*



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

A cena acima (Ilustração 4) é a releitura daquilo que Munro descreve em:

The bear came over the mountain” como “*though there was also, of course, the five or ten minutes of physical sweetness just after they got into bed – something that did not often end up in sex but reassured them that sex was not over yet.*”⁴⁰ (MUNRO, 2001, p. 284).

A recriação da situação é dada através da combinação entre as imagens do casal trocando carícias (00:04:09 a 00:04:20) e o som da voz de Gordon Pinsent (interpretando o personagem Grant) que lê um trecho do poema lírico aclamado pela crítica, “*The Cinnamon Peeler*”, do romancista e poeta canadense Philip Michael Ondaatje: *You touched your belly to my hands / in the dry air and said / I am the cinnamon peeler's wife./ Smell me.*⁴¹ Esse fragmento do poema descreve um momento de intimidade entre um casal, não sexo, mas de carinho, criando uma conexão entre as imagens e as palavras poéticas parafraseadas de Ondaatje.

⁴⁰ Tradução de Cássio Arantes Leite: embora também houvesse, é claro, os cinco ou dez minutos de delicadeza física logo após irem se deitar – algo que nem sempre terminava em sexo, mas tranquilizava-os de que o sexo ainda não acabara. (MUNRO, 2004, p. 317).

⁴¹ Devido à qualidade da tradução das legendas, esta autora preferiu traduzir os fragmentos citados do roteiro do filme. Tradução nossa: Você encostou seu ventre em minhas mãos no ar seco, e disse: “Eu sou a esposa do descascador de canela. Sinta meu cheiro.”

Ilustração 5 – Fiona desorientada ao sair de casa



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

A ilustração 5 é uma adição de planos (00:09:41 a 00:10:10), intercalados na cena de um jantar que Fiona e Grant fazem para um casal de amigos. Tais imagens são acompanhadas da seguinte fala:

The thing is... half the time I wander around looking for something which I know is very pertinent. I can't remember what it is. Once the idea is gone, everything is gone. I just wander around trying to figure out what it was that was so important earlier. I think I may be beginning to disappear. (AWAY FROM HER, 2006).⁴²

Isso acontece, na intenção de conectar aquilo que é dito àquilo que a personagem sente, através das micro expressões de confusão captadas por um primeiro plano de Fiona e da desfocalização das imagens, ora da personagem, ora de sua casa (ao fundo), como uma metáfora à memória falha da personagem que tenta lembrar algo que já nem sabe do que se trata. Tais instrumentos estilísticos da narração cinematográfica são utilizados para capturar e provocar a atenção e emoção do espectador.

Essa relação entre leituras, ora científicas, ora de obras literárias, que são correspondidas com cenas, permeia toda a narrativa cinematográfica, especialmente quando as personagens Grant e Fiona estão lendo acerca do Mal de Alzheimer. Na ilustração 6, na página seguinte, é possível perceber uma correlação metafórica explícita entre a cena e os trechos lidos da obra científica parafraseada no filme, *“The Forgetting, Alzheimer’s: portrait of an epidemic”* de David Shenk, pelo personagem Grant:

Throughout much of the thinking brain, gooey plaques now crowd neurons from outside the cell membranes. And knotty tangles mangle microtubal transports from inside the cells. All told, tens of millions of synapses dissolve

⁴² Tradução nossa: A coisa é que... metade do tempo eu fico procurando por algo que eu sei que é muito pertinente. Mas eu não consigo me lembrar o que é. Uma vez que a ideia desaparece, tudo se vai. Eu fico tentando descobrir o que era antes tão importante. Eu acho que eu esteja começando a desaparecer. (AWAY FROM HER, 2006)

away. Because the structures and substructures of the brain are so highly specialized, the precise location of the neuronal loss determines what specific abilities will become impaired. It is like a series of circuit breakers in a large house, flipping off one by one. (SHENK *apud* AWAY FROM HER, 2006).⁴³

Ilustração 6 – A metáfora da casa



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

A ilustração 6 é a representação visual da metáfora feita por David Shenk, lida por Grant (que se encontra deitado na cama), na qual o cérebro de uma pessoa com o Mal de Alzheimer, que ao perder as sinapses vai perdendo suas habilidades, é equiparado a uma grande casa cujos interruptores são apagados um a um, deixando o indivíduo na escuridão. O que não deixa de ser verdade, tendo em vista que Fiona, protagonista que possui a doença, ao se dar conta que está perdendo a memória, perdendo a si mesma na escuridão do esquecimento, assume: “*I think I may be beginning to disappear.*”⁴⁴ (AWAY FROM HER, 2006).

No cinema, a evocação significa invocação e materialização de memórias que se tornam imagens. Curiosamente, as três primeiras cenas do filme (Ilustrações

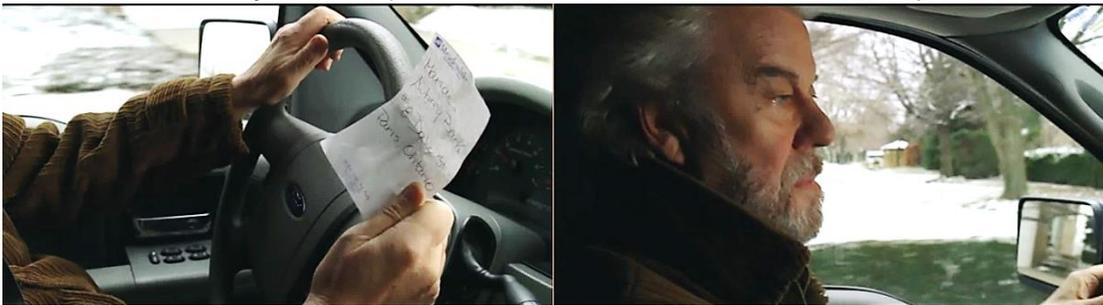
⁴³ O trecho do livro de David Shenk é lido dos 00:42:24 aos 00:43:26 do filme. Tradução nossa: Em grande parte do cérebro pensante, placas viscosas se depositam nos neurônios do lado de fora da membrana celular. E novelos entrelaçados bloqueiam o transporte dos microtubos de dentro das células. Sendo assim, dezenas de milhões de sinapses se desfazem. Como as estruturas e subestruturas do cérebro são altamente especializadas, a localização precisa da perda de neurônios determina quais habilidades específicas tornam-se enfraquecidas. É como se uma serie de interruptores em uma casa enorme fossem desligados um por um. (SHENK *apud* AWAY FROM HER, 2006).

⁴⁴ O trecho é dito pela personagem aos 10'09" do filme. Tradução nossa: Eu acho que estou começando a desaparecer. (AWAY FROM HER, 2006).

7, 8 e 9) são memórias: Grant dirigindo pela primeira vez para a casa de Aubrey (00:00:08 a 00:00:20), um close-up do rosto jovem de Fiona no dia em que ela o pediu em casamento (00:00:21 a 00:00:46) e uma cena do casal esquiando próximo a sua casa (00:00:47 a 00:01:33).

As três imagens pertencem a três períodos distintos temporalmente, do passado da diegese. Primeiramente um passado bem recente, em seguida um distante, longe da tensão dominante na narrativa, e o retorno para um passado menos recente que o primeiro no qual Fiona já dá seus “primeiros passos” para o padrão de deterioração que leva ao diagnóstico do Mal de Alzheimer, e que, com certeza, a deixará no estado dos pacientes internos do segundo andar da casa de repouso *Meadowlake*.

Ilustração 7 – Sequência Inicial 1- Grant indo à casa de Aubrey



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Ilustração 8 – Sequência Inicial 2- Fiona jovem com lago ao fundo



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Desde o início de sua montagem, Sarah Polley recorre ao recursos estilísticos no domínio do tempo da narrativa, anacronias⁴⁵, conhecidas como *flashback* e *flashforward*, além das acelerações e retardamentos de ações, a fim de permitir a criação de imagens que despertam sentimentos no expectador, o mais notável sendo um *close-up* no rosto de Fiona como uma jovem, para o qual a cineasta acrescenta o artefato do movimento lento de seus lábios proferindo palavras inaudíveis, micro movimentos de expressão (*vide* Ilustração 8, na página anterior).

Na ilustração 8, esta imagem é artificial, inundada pela memória de Grant, feita para parecer um velho celuloide, remetendo a uma lembrança ou uma fotografia bem antiga, um ponto focal onde a câmera para, após uma panorâmica que mostra a superfície do lago, fazendo o movimento da câmera de varredura simular o olhar humano, no qual, em uma única tomada, une-se o rosto sorridente de Fiona à vasta superfície do lago e a expressão dita pelo personagem Grant: “*She had the spark of life*”⁴⁶, que significa “Ela tinha a centelha da vida”. Geralmente, os *close-ups* utilizados por Polley trazem intenso apelo emocional e dramático à narrativa cinematográfica e, neste caso, visa despertar a sensação de nostalgia e simpatia do espectador.

Ilustração 9 – Sequência Inicial 3- Fiona e Grant esquiando próximo de casa



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

⁴⁵ Tais tipos de anacronia, também são conhecidas como analepse (*flashback*) e prolepse (*flashforward*), e estão relacionados com o retorno a um momento do passado ou avanço para uma ação futura, respectivamente.

⁴⁶ Na legenda do filme, a frase foi traduzida como “Era cheia de vida”.

Outro flashback inicial de efeito metafórico de longo alcance são os planos que aparecem na Ilustração 9 (página anterior), no qual as trilhas deixadas na neve e o casal esquiando um ao lado do outro são combinados à trilha sonora, na qual Jonathas Goldsmith e Hugh Morsh interpretam o Prelúdio da obra musical “Prelúdio e Fuga” (BWV 998) de Johann Sebastian Bach, e procuram motivar sentimento no espectador, seduzindo-o também pelos efeitos plásticos da fotografia de Luc Montpellier, que compõem os planos frequentemente fechados e que permitem ouvir e entender o que acontece no interior das personagens.

Ilustração 10 – Sala de jantar de Meadowlake após jantar de Natal



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

A ilustração 10, acima, apresenta a cena (00:26:55 a 00:28:43) do fim do jantar de Natal oferecido pela casa de repouso Meadowlake para as famílias e residentes. Nela, os planos são capturados como se a câmera representasse três perspectivas diferentes: o olhar de Grant sobre a sala cheia que vai se esvaziando gradualmente e a solidão dos internos, oferecendo ao espectador a perspectiva de

um plano de conjunto, o olhar de um suposto narrador observador (que não fala, mas que acompanha Grant a todos os lugares, analisando as feições e desnudando seus sentimentos), sob a perspectiva de um plano médio, e o olhar de Marian sobre o esposo, Aubrey, que está sentado em sua cadeira de rodas no canto direito da sala, dando uma perspectiva mais aproximada, trazendo-o para um primeiro plano. Esse recurso é utilizado várias vezes ao longo dessa produção, e só é possível através do processo de filmagem, corte e montagem.

Além desse recurso estilístico, que começa com uma panorâmica horizontal, cujo movimento captura vagarosamente todas as mesas e pessoas no jantar, simulando o olhar humano, até repousar em Grant, sentado no sofá, observando as pessoas na sala, a trilha sonora utilizada em todo o momento em que Grant senta e observa a sala cheia a se esvaziar é utilizada como elemento de conexão do espectador com as personagens. O Prelúdio de “Das Wohltemperierte Clavier” (livro 1, BWV 846) de Bach, interpretado no violão por Jonathan Goldsmith, transporta o sentimento de tristeza e opressão de Grant ao espectador, bem como o de Marian, que, quando a sala está quase vazia, senta-se ao lado de Grant sem dizer uma só palavra e observa as expressões do marido que está sendo deixado na casa de repouso.

Outro recurso também recorrente nessa obra fílmica é a artificialização das imagens, já citado quando se tratou da Ilustração 8, a fim de transformá-las em velhos celuloides, capturando micro expressões e os mínimos movimentos. Isso acontece todas as vezes que Grant recorda-se de algo de seu passado distante, ora de Verônica, sua aluna tcheca (Ilustração 11, abaixo), ora de suas antigas alunas com seus dedos dos pés à mostra (Ilustração 12, na página seguinte), ou quando se lembrava da juventude com Fiona ao seu lado (Ilustração 13, página a seguir).

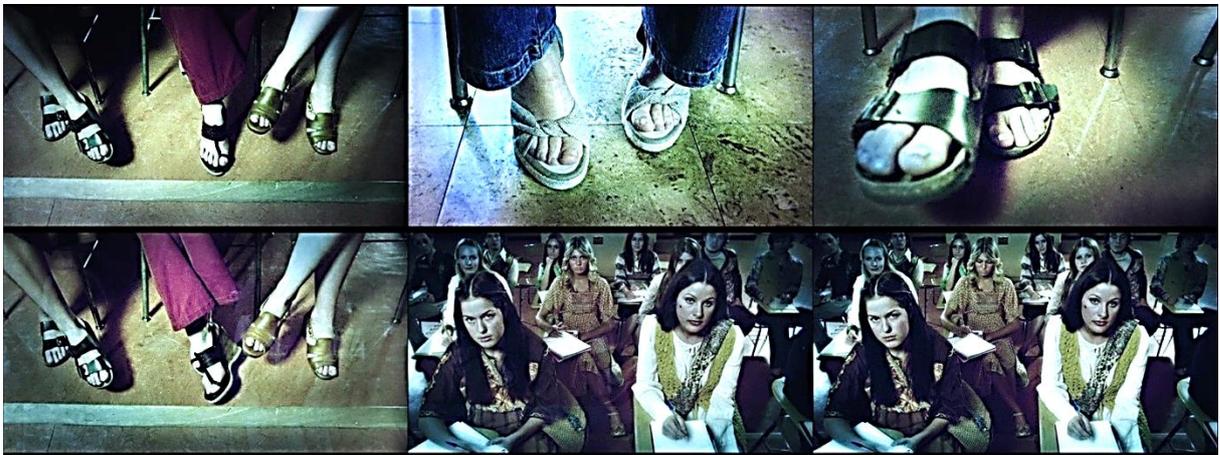
Ilustração 11 – Verônica



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Tanto a Ilustração 11 (na página anterior) quanto a ilustração 12 (abaixo) estão conectadas ao passado infiel de Grant, que fora abdicado vinte anos antes, sob promessa de uma nova vida a Fiona. As duas ilustrações estão relacionadas ao momento em que Fiona rememora as infidelidades do marido, quando está a caminho de Meadowlake, entre os minutos 00:32:00 e 00:33:41 do filme. A garota da Ilustração 11 é Verônica, ex-aluna e amante de Grant, que ameaçou se suicidar após o término de seu romance. Os micro movimentos capturados no *close-up* transmitem a aura de uma garota jovem, de olhar enamorado e ingênuo, a quem Fiona chama de tola.

Ilustração 12 – As alunas de Grant



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

A ilustração 12, além de uma lembrança de Grant, pode ser interpretada como a materialização imagética do seguinte trecho narrado por Munro no conto “*The bear came over the mountain*”: “*Young girls with long hair and sandalled feet were coming into his office and all but declaring themselves ready for sex.*” (MUNRO, 2001, p.302)⁴⁷. Contudo, a cena (00:32:22 a 00:32:43) não parafraseia o conto, mas reescreve tal ideia na fala de Fiona, que deixa implícitas as traições do marido: “*But all those sandals, Grant. All those bare female toes. What could you do but be a part of the time you were a part of? All those pretty girls. Didn't seem like anyone was willing to be left out.*” (AWAY FROM HER, 2006)⁴⁸. A ênfase dada à traição, além de presente

⁴⁷ Tradução de Cássio Arantes Leite: Jovens de cabelos compridos e sandálias nos pés entravam em sua sala quase que exclusivamente declarando-se prontas para o sexo. (MUNRO, 2004, p. 336).

⁴⁸ Tradução nossa: Mas todas aquelas sandálias, Grant. Todos aqueles dedos femininos à mostra. O que você poderia fazer senão vivenciar a sua época? Todas aquelas moças bonitas. Parece que ninguém conseguia ficar de fora.(AWAY FROM HER, 2006).

nas entrelinhas da fala de Fiona, estão impressas nos olhares sedutores das alunas, na ilustração da página anterior.

Como produto da memória, a ilustração 13, na página seguinte, demonstra o exato momento em que Grant, ao repetir o hábito de ajeitar o cabelo em frente ao espelho, vê-se mais jovem, arrumando-se para sair ao encontro de outro alguém, e é surpreendido pelo abraço amoroso da esposa, que preferia ignorar a natureza de tais encontros. A lembrança veio provocada pela sensação de euforia e ansiedade do primeiro encontro após 30 dias sem ver a mulher amada, Fiona, semelhante àquela provocada por seus primeiros encontros com outras mulheres. Essa emoção de Grant é assim descrita por Alice Munro: “*He was full of a solemn tingling with a new woman. The feeling was not precisely sexual. [...] There was an expectation of discovery, almost a spiritual expansion. Also timidity, humility, alarm.*” (MUNRO, 2001, p. 287-288)⁴⁹.

Ilustração 13 – Grant e Fiona jovens



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

⁴⁹ Tradução de Cássio Arantes Leite: Estava cheio de um estremeamento taciturno, como nos velhos tempos, na manhã de seu primeiro encontro combinado com outra mulher. A sensação não era exatamente sexual. [...] Havia uma expectativa de descoberta, quase de expansão espiritual. E também de timidez, humildade, alarme. (MUNRO, 2004, p.320-321).

De qualquer modo, no caso de *Away From Her*, é admissível afirmar que o conto “*The bear came over the mountain*” é adaptado por Sarah Polley com maestria, tendo em vista a riqueza de recursos técnicos e estilísticos na construção da narrativa cinematográfica, e talvez também pela colaboração de Alice Munro na elaboração do roteiro, já que o enredo vai além de uma simples história sobre um casal, mas se apresenta como uma reflexão sobre e a partir da memória.

Contudo, o filme traz, de modo mais explícito que o conto, uma proposta de reflexão ao espectador acerca do Mal de Alzheimer. Mas, o processo de inteligência fílmica desta obra cinematográfica, por si só, vai solicitar muita memória e atenção do espectador para a percepção dos fragmentos construídos com um contínuo, a fim de produzir algum sentido.

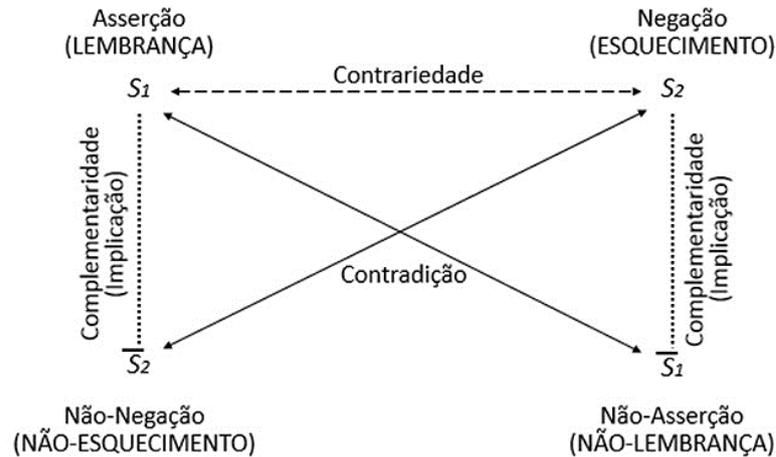
3.4 DAS CONJUNÇÕES DA TRANSMUTAÇÃO

Ao analisar o processo de transmutação do conto ao filme, foi possível perceber que o elemento conjuntivo repousa de fato na narrativa, ao considerar que “*Away from her*” aproveitou as performances principais, isto é, os elementos centrais da sequência narrativa. Partindo do nível fundamental da trajetória gerativa, identificou-se a significação simbólica que estrutura a narrativa como o tema global da relação entre a lembrança, o esquecimento, a falta de lembrança (não-lembrança) e de esquecimento (não-esquecimento). Essa oposição fundamental encontrada na narrativa comum no conto e no filme como *lembrança versus esquecimento* é representada no quadrado semiótico greimasiano (*vide* Ilustração 14, na página a seguir) pelos termos lógicos S_1 *versus* S_2 , sendo que se refere S_1 à lembrança e S_2 ao esquecimento.

Essa oposição semântica fundamental estrutura o sentido do texto de forma que o *percurso gerativo de sentido* tanto parte de S_1 (lembrança), passa por não- S_1 (não-lembrança) e afirma S_2 (esquecimento), quanto faz o caminho oposto, partindo de S_2 (esquecimento), passa por não- S_2 (não-esquecimento) e afirma S_1 (lembrança). No primeiro caso, o sentido do texto afirma a lembrança em S_1 , nega a lembrança em não- S_1 e termina ao afirmar o esquecimento em S_2 . Assim, entende-se que nesse percurso, o esquecimento predomina e a lembrança é negada, o que acontece no início da narrativa. No segundo caso, que segue a trajetória oposta, o sentido do texto afirma o esquecimento em S_2 , nega o esquecimento em não- S_2 e termina ao afirmar

a lembrança em S_1 , fazendo com que a lembrança predomine e o esquecimento seja negado, para o desfecho da narrativa.

Ilustração 14 – Quadrado semiótico do percurso narrativo do conto e do filme



Fonte: Produção da autora

Como Munro deixa diversas lacunas no enredo a serem preenchidas pelo leitor, o conto permite a visão deste quadrado semiótico enquanto um círculo, no qual, Fiona, personagem que desenvolveu o Mal de Alzheimer, terá dias bons e ruins, isto é, em alguns dias a velha senhora será tomada pelo esquecimento e não-reconhecimento de entes queridos e conhecidos e, em outros, ou breves momentos, será acometida pela lembrança e autoreconhecimento. Tendo em vista que a doença que acomete essa personagem central é degenerativa, em algum ponto de sua trajetória, o esquecimento predominará sobre a lembrança.

O nível seguinte ao fundamental, chamado de narrativo ou das estruturas semionarrativas, além de ser o nível do percurso gerativo de sentido onde residem as conjunções entre o conto “*The bear came over the mountain*” e o filme “*Away from her*”, é aquele no qual ocorrem a organização e o desenvolvimento semântico dos elementos lógicos que estruturam a narrativa, bem como, o traçado do programa narrativo (PN) do texto, o modelo que integra estados e transformações da narrativa no qual um enunciado de estado é regido por um enunciado de fazer. Após muita análise do encadeamento da fábula (TOMACHEVSKI, 1976; BORDWELL, 1987) compartilhada pelo conto e pelo filme, o modelo de programa narrativo encontrado foi

$$PN = S_2 \rightarrow (S_1 \cap O_v)$$

no qual \rightarrow representa transformação, S_1 é o sujeito do estado, S_2 apresenta-se como o sujeito do fazer, \cap é a conjunção e O_v constitui-se como o objeto-valor.

Em uma visão direcionada, poderíamos traçar um primeiro programa narrativo, no qual Fiona (S_1) seria o actante que em conjunção (\cap) com o objeto (O) “memórias” recebe valor (v) “identidade”, permitindo que o enunciado de estado seja formalizado como $S_1 \cap O_v$. Esse estado de conjunção é transformado pela doença (S_2), o Mal de Alzheimer, que, à medida que progride, faz com que Fiona (S_1) comece a perder suas memórias (O), chegando ao ponto de não se reconhecer mais, interferindo em sua capacidade de organização mental e localização espacial, bem como, da identificação daqueles que amava. Assim, o sujeito 2 (S_2 - doença) transforma (\rightarrow) o sujeito 1 (S_1 - Fiona), tornando-o disjunto (U) do objeto valor (O_v – Memórias constitutivas de sua identidade). Esse PN descreve o conflito central da história por trás do conto e do filme, *corpus* desta pesquisa.

Contudo, se for feito o detalhamento desta narrativa, é possível encontrar outros PN. Um segundo programa narrativo poderia ser visualizado, tendo Grant como o sujeito 1 (S_1) enquanto actante em conjunção (\cap) com o objeto (O) “Fiona” que recebe o valor (v) de amor, desse modo, o enunciado de estado é formalizado do mesmo modo, como $S_1 \cap O_v$, seguindo o modelo de PN apresentado anteriormente. Esse estado de conjunção é transformado quando a doença (S_2) começa a se manifestar, fazendo com que Fiona (O) seja internada no Retiro Meadowlake, onde passa 30 dias sem contato com Grant (S_1). Quando Grant (S_1) vem visitá-la, a doença (S_2) já havia progredido tanto, a ponto de Fiona (O) não reconhecê-lo, lembrar-se de si mesma ou dos muitos anos de casamento que viveram. Assim, a doença (S_2) transforma (\rightarrow) o sujeito 1 (S_1 - Grant), tornando-o disjunto (U) do objeto valor (O_v – Fiona, o amor da sua vida).

Um terceiro programa narrativo, por exemplo, poderia ser encontrado quando Marian é o sujeito 1 (S_1), actante que em conjunção (\cap) com o objeto (O) “Aubrey” que recebe o valor (v) de moradia, desse modo, o enunciado de estado é formalizado do mesmo modo que nos PN anteriores, como $S_1 \cap O_v$. Esse estado de conjunção é transformado quando a Grant (S_2) vai até sua casa para convencê-la a mandar Aubrey (O) de volta ao Retiro Meadowlake, para uma visita ou permanentemente. Para isso, Grant (S_2) aproveita uma oportunidade e começa a tentá-la pela ideia de liberdade (libertação do casamento e do fardo de ter que lidar com alguém que demandava tantos cuidados), manipulando-a e seduzindo-a. A

questão é que, se Marian (S_1) internasse Aubrey (O) definitivamente, perderia a casa onde construiu toda sua vida, pois precisaria vendê-la para o custeio. Após, finalmente, dobrar Marian (S_1) a sua vontade, Grant (S_2) leva Aubrey (O) de volta a Meadowlake. Assim, Grant (S_2) transforma (\rightarrow) o sujeito 1 (S_1 - Marian), tornando-o disjuncto (U) do objeto valor (O_v – Aubrey, cuja presença conserva sua moradia).

Ainda no nível das estruturas semionarrativas, ocorre a modalização, como parte do PN, na qual relação do sujeito com os valores é modificada, resultando na *modalização do ser*, qualificada com o seu fazer (modalização do fazer), assim, as modalizações modificarão as relações entre os sujeitos e objetos (actantes). Sem desviar o olhar da fábula conjuntiva do *corpus* da pesquisa, é possível afirmar através do segundo PN apresentado que Grant é caracterizado por um *querer-ser* um bom marido, que se manifesta nos diversos sacrifícios do personagem: permanecer distante pelos 30 dias estabelecidos pela casa de repouso; continuar visitando a esposa mesmo quando ela não lembra mais dele; tolerar o estreitamento da relação afetiva de Fiona, sua mulher, com Aubrey; convencer Marian, a esposa de Aubrey, a levá-lo de volta à casa de repouso para que Fiona saísse do estado depressivo que se desenvolveu após a partida do outro homem.

Além disso, Grant também tem outros papéis actanciais: o do *querer-fazer*, o do *saber-fazer*, o de sujeito operador (do *fazer*), o de sujeito realizado pelo *fazer* e pela aquisição do valor desejado. Todos esses papéis são desempenhados a partir do *querer-ser* um bom marido e a modalização do ser ocorre pelo valor “amor”. O sujeito Grant, caracterizado por um *querer-fazer* com que a esposa se sentisse melhor e ficasse bem, apropria-se de um *saber-fazer* no momento em que tem acesso ao endereço de Aubrey, decidido a convencer a esposa de Aubrey a permitir seu retorno, mesmo que apenas para uma visita:

“People do get lonely,” Grant said. He thought he saw his chance now. “If they’re deprived of seeing somebody they care about, they do feel sad. Fiona, for instance. My wife.”

“I thought you said you went and visited her.”

“I do,” he said. “That’s not it.”

Then he took the plunge, going on to make the request he’d come to make. Could she consider taking Aubrey back to Meadowlake maybe just one day a week, for a visit? It was only a drive of a few miles. Or if she’d like to take the time off—Grant hadn’t thought of this before and was rather dismayed to hear himself suggest it—then he himself could take Aubrey out there, he wouldn’t

mind at all. He was sure he could manage it. And she could use a break. (MUNRO, 2001, p. 312)⁵⁰.

O *saber-fazer* possibilita o *fazer*, que, neste caso, diz respeito a própria forma de agir de Grant, tornando-o um sujeito operador que faz uso de instrumentos de manipulação, tais como a provocação, a tentação e a sedução, para atingir seu objetivo, conforme visto anteriormente no terceiro PN. Nos trechos citados da obra, fica clara a primeira provocação, que também pode ser considerada como uma tentação, quando Grant propõe a Marian que ele mesmo leve Aubrey à casa de repouso Meadowlake, de modo que ela tirasse um dia para si, direcionando seu pedido a um possível desejo que ela pudesse ter de se ver livre do marido com necessidades de cuidados especiais constantes. A provocação e a tentação continuam nesse sentido quando ele sugere:

“Did you ever consider – it is very hard for you –” Grant said – “did you ever consider his going in there for good?”
He had lowered his voice almost to a whisper, but she did not seem to feel a need to lower hers.
“No,” she said. “I’m keeping him right here.” (MUNRO, 2001, p. 315).⁵¹

De algum modo, a provocação aliada à tentação surte efeito em Marian, fazendo com que ela ligasse para Grant, convidando-o para sair. Este ponto desencadeia outro estágio no processo de manipulação, de modo que Grant decide pela sedução a fim de alcançar seu objetivo final: a felicidade de Fiona. Isso pode ser visto na passagem a seguir:

Anything was possible. Was that true — was anything possible? For instance, if he wanted to, would he be able to break her down, get her to the point where she might listen to him about taking Aubrey back to Fiona? And not just for visits but for the rest of Aubrey’s life. Where could that tremor lead them? To an upset, to the end of her self-preservation? To Fiona’s happiness?

⁵⁰ Tradução de Cássio Arantes Leite: “As pessoas se sentem sozinhas”, Grant disse. Achou que era sua chance, agora. “Se forem privadas de ver alguém de quem gostam, sentem-se tristes. Fiona, por exemplo. Minha esposa.” “Pensei tê-lo ouvido dizer que costumava visitá-la.” “Eu visito”, ele disse. “Não é isso.” Então ele foi com tudo e prosseguiu, fazendo o pedido que viera fazer. Será que ela poderia considerar a possibilidade de levar Aubrey de volta a Meadowlake apenas uma vez por semana, para uma visita? Eram poucos quilômetros de carro, certamente não seria tão difícil. Ou se quisesse poupar seu tempo – Grant não pensara nisso antes e ficou bastante espantado de se ouvir sugerir tal coisa – então ele mesmo poderia levar Aubrey até lá, não se importaria nem um pouco. Tinha certeza de que conseguiria. E ela poderia aproveitar o descanso. (MUNRO, 2004, p. 347).

⁵¹ Tradução de Cássio Arantes Leite: “Alguma vez considerou... sei que é muito duro para você...”, Grant disse, “... alguma vez cogitou de deixá-lo lá para sempre?” Baixou sua voz quase num sussurro, mas ela pareceu não ver necessidade em baixar a sua. “Não”, respondeu. “Vou mantê-lo bem aqui.” (MUNRO, 2004, p. 350).

It would be a challenge. A challenge and a creditable feat. Also a joke that could never be confided to anybody — to think that by his bad behavior he'd be doing good for Fiona. (MUNRO, 2001, p. 356).⁵²

Devido a esta *modalização do fazer*, Grant torna-se um sujeito realizado pelo *fazer* e pela aquisição do valor desejado, tendo em vista que, ao retornar com Aubrey, como uma espécie de recompensa pelos sacrifícios, Fiona retoma algo de sua memória lacunar, reconhecendo o esposo como se nunca o houvesse esquecido. Assim, é possível afirmar que o *querer-ser* e o *saber-fazer* que modalizam o sujeito Grant tornaram-no competente para realizar sua *performance* na narrativa, que agiu, não para desfazer a transformação do estado disjuntivo provocado pelo sujeito Doença, mas que acabou alcançando inesperadamente o estado de conjunção entre ele e seu objeto valor (Fiona, o amor de sua vida).

No nível discursivo ou das estruturas discursivas, a terceira etapa do percurso gerativo de sentido, a conjunção é permeada através da relação estabelecida através do sujeito da enunciação e enunciatário que produz o discurso de um grupo de pessoas na sociedade, cujo papel temático da narrativa manifesta-se como um meio de sensibilizar o público para o Mal de Alzheimer, que acomete uma parcela considerada de cidadãos de meia e terceira idade na sociedade contemporânea. É possível visualizar como um segundo papel temático no discurso dessa narrativa, contudo a nível mais superficial, o de cunho amoroso, no qual o discurso romântico relaciona-se a um ideal de relacionamento e sentimento que a maioria das pessoas costuma desejar, aquele que mesmo quando o parceiro está doente, não há o abandono, mas o sacrifício em prol da recuperação ou, pelo menos, do melhor nível de qualidade de vida e conforto para o outro ser amado.

3.5 DAS DISJUNÇÕES À TRANSCRIÇÃO

Na medida em que o estudo do processo transmutacional do conto “*The bear came over the mountain*” ao filme “*Away from her*” foi amadurecido, tornou-se mais claro que a disjunção entre as obras constituía um dos principais elementos

⁵² Tradução de Cássio Arantes Leite: Tudo era possível. Seria isso verdade — tudo era possível? Por exemplo, se quisesse, seria ele capaz de dobrar sua vontade, levá-la a ponto de lhe dar ouvidos quanto a levar a Aubrey de volta para Fiona? E não apenas para as visitas, mas pelo resto da vida de Aubrey. Aonde aquele tremor os conduzia? A uma preocupação, ao fim da autopreservação dela? À felicidade de Fiona? Seria um desafio. Um desafio e um feito respeitável. E também uma piada que jamais poderia contar a alguém — pensar que por seu mau comportamento fizera bem a Fiona.

responsáveis pela autonomia, individualidade e especificidade dos textos, além, é claro, dos instrumentos estilísticos e estéticos próprios de cada linguagem, embutidos em seus modos de produção, que adicionam valor de obra de arte a cada um dos textos utilizados neste *corpus*, bem como, de sua função social (CANDIDO, 2006). É compreensível que a autonomia da obra fílmica em questão não seja vista como total, considerando que a narrativa literária funcionaria como uma espécie de “forma-prisão”. Mas, o filme, baseado ou não em um texto literário, deve ser tratado ainda como um filme, uma forma de arte sincrética, conforme explica Avellar (2007):

A relação entre literatura e cinema se realiza no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a literatura, é linguagem. Porque no interior da literatura (para flagrar o movimento, o acaso, o passar do tempo) inseriu-se a imagem cinematográfica; porque desenvolvemos um outro material para a criação de formas que constroem o pensamento que constrói a linguagem, que constrói novos pensamentos: a imagem cinematográfica. (AVELLAR, 2007, p.113)

Logo, em “*Away from her*”, baseado no conto literário “*The bear came over the mountain*”, a relação dialógica entre as obras parece não estar restrita à simples tradução do literário ao fílmico, mas na utilização do texto literário como ponto de partida para uma nova criação em outro sistema semiótico, tendo em vista que “tanto a Literatura como o cinema, encontra na própria linguagem as suas possibilidades dentro desse processo de contaminação ou de assimilação mútua.” (ALVES, 2013, p. 28). Assim, o processo de localização dos elementos disjuntivos entre as obras irá ratificar essa diferenciação de linguagens e meios de produção. Acerca disso, Balogh (2005, p.67) explica que:

A maioria das obras analisadas demonstra que dissimilaridades sutis vão se introduzindo na similaridade de base existente no nível narrativo, tais como a diferente ordenação sintática das fases da sequência narrativa, a expansão de determinadas fases da sequência narrativa, o retardamento das mesmas, entre outros e vão-se efetivar como elementos diferenciados, de fato, no nível discursivo.

Entretanto, não foram percebidas grandes disjunções a nível discursivo, tendo em vista que o sentido proposto, inicialmente, pelo conto foi mantido pela transmutação ao meio cinematográfico. Contudo, o posicionamento relativamente imparcial apresentado pelo narrador munroniano não é mantido em todo pelo foco narrativo fílmico, considerando que este último provoca certo julgamento acerca das

ações das personagens, especialmente no que concerne às infidelidades de Grant, conforme pode ser lido no diálogo deste com enfermeira Kristy (01:28:03 - 01:29:10), abaixo:

GRANT: I suppose our lives must seem easy to you. We got through life without too much going wrong. What we have to suffer now, when we're old, hardly counts, I suppose. That's what you must think.

KRISTY: Well, how would you know what I think? To tell you the truth, I'd rather be the one that stayed than the one that left. I'll bet you weren't always the doggedly devoted husband. Am I right? I mean, you said that you wondered if maybe she was punishing you for something? I'll bet you had something pretty specific in mind, didn't you? You know, you see a lot of things in this job. You see the end of things all day long. And in my experience, at the end of things it's almost always the men that think that not too much went wrong. I wonder if your wife feels the same way.

GRANT: I wonder that, too.

KRISTY: I bet you do. (AWAY FROM HER, 2006)⁵³.

A nível semionarrativo, as disjunções do percurso gerativo de sentido irão repousar em três aspectos principais: a diferença na ordenação sintática da fábula do filme e do conto, isto é, as obras possuem tramas distintas, as expansões e os retardamentos de *performances* das personagens e ações. Todos esses aspectos estão intimamente ligados às quatro operações básicas da passagem da estrutura literária para a cinematográfica apresentadas por Brito (2006): a redução, a adição, o deslocamento e a transformação.

Elas são essenciais, pois alteram a fábula e o *syuzhet*⁵⁴ do filme de tal maneira que o torna independente do conto. No filme, a fábula é alterada, não é um engano. Conforme afirmado no subcapítulo anterior, de fato, as conjunções residem na fábula compartilhada entre as obras, contudo, essa história é produzida de modos distintos e por pessoas diferentes que, ao traduzi-la à sua linguagem, fazem pequenas, mas importantes alterações, que permite a criação de uma nova obra.

⁵³ Tradução nossa: Grant: Eu acho que as nossas vidas devem parecer fáceis para você. Passamos a vida toda sem muitos problemas. O que temos de sofrer agora, depois de velho já não importa tanto, eu acho. É o que deve pensar.

Kristy: Bem, como é que você sabe o que eu penso? Para ser sincera, eu prefiro ser aquela que ficou do que a que fugiu. Aposto que você nem sempre foi um marido devotado. Eu não estou certa? Eu quero dizer, quando você disse que se perguntava se talvez ela estivesse te castigando por alguma coisa... eu apostaria que você tem alguma coisa bem específica em mente, não? Sabe, você vê muitas coisas nesse trabalho. Você vê o fim das coisas o dia todo. E na minha experiência, no final das contas, são quase sempre os homens que pensam que não tiveram muitos problemas. Será que a sua esposa se sente assim também?

Grant: Também me pergunto isso.

Kristy: aposto que sim. (AWAY FROM HER, 2006).

⁵⁴ Termo técnico utilizado por David Bordwell (1987).

Esses eventos da transformação fabular estão em todos os lugares do filme, ora discretos ora explícitos: na caracterização de personagens, no período em que Fiona e Grant se mudaram para a casa em que viviam, em como Grant consegue falar com a enfermeira Kristy ao telefone ou adquire o endereço da casa de Aubrey, no passeio rememorado por Fiona a caminho de *Meadowlake*, nas circunstâncias em que Fiona pediu Grant em casamento, dentre outros, que serão apresentados a seguir.

“*The bear came over the mountain*”, em seu vigésimo quarto segmento de narrativa, apresenta Marian como uma senhora de olhos de um azul pálido, mais claro que os de Fiona, de cabelos cacheados, curtos e de um ruivo próprio de tingimento, de rosto levemente rechonchudo, com bastante rugas, realçadas pela maquiagem, e de um tom de pele bronzeado, que vestia um suéter cor-de-rosa e uma calça marrom com cinto que lhe apertava a fina cintura para enfatizá-la. Contudo, em “*Away from her*”, Marian, interpretada por Olympia Dukakis, tem a fisionomia de uma senhora sem tantas rugas ou rosto rechonchudo, de olhos castanhos, cabelos curtos, lisos e loiros, conforme é mostrada na Ilustração 15 (00:13:09), e no que concerne ao seu figurino, a calça marrom é mantida, mas sem cinto, e o suéter é substituído por uma blusa rosa e um cardigã estampado com rajadas rosadas e amarronzadas.

Ilustração 15 – Marian interpretada por Olympia Dukakis



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

No dia em que Fiona vai para *Meadowlake*, a personagem é descrita pelo narrador, no segundo segmento de narrativa do conto, sob o olhar de Grant:

Then she put on her golden-brown, fur-collared ski jacket over a white turtleneck sweater and tailored fawn slacks. She was a tall, narrow-shouldered woman, seventy years old but still upright and trim, with long legs and long feet, delicate wrists and ankles, and tiny, almost comical-looking

ears. Her hair, which was as light as milkweed fluff, had gone from pale blond to white somehow without Grant's noticing exactly when, and she still wore it down to her shoulders, as her mother had done. [...] Otherwise Fiona with her fine bones and small sapphire eyes, was nothing like her mother. She had a slightly crooked mouth, which she emphasized now with red lipstick—usually the last thing she did before she left the house. She looked just like herself on this day—direct and vague as in fact she was, sweet and ironic. (MUNRO, 2001, p. 276-277).⁵⁵

No filme, esse mesmo momento apresenta Fiona, interpretada por Julie Christie, de uma forma diferente (Ilustração 16, abaixo, de 00:30:46 a 00:31:30). Fiona veste um sobretudo bege, que não permite ver a gola do suéter, seus cabelos estão presos, não possibilitando a visualização de seu comprimento, e a escolha de seu batom (*nude*) não corresponde ao vermelho descrito no conto. Mas, tais escolhas de caracterização não alteram a aparência de uma senhora ereta e esguia de uns setenta anos, ou um pouco menos, “direta e vaga, doce e irônica”.

Ilustração 16 – Fiona se arrumando para ir definitivamente a Meadowlake



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Assim como as personagens anteriormente apresentadas, Aubrey, interpretado por Michael Murphy no filme, também tem uma pequena alteração em

⁵⁵ Tradução de Cássio Arantes Leite: Então vestiu sua jaqueta de esqui marrom-dourada com gola felpuda sobre um suéter de gola olímpica feita sob medida. Era uma mulher alta de ombros estreitos, com setenta anos de idade, mais ainda ereta e esguia, com pernas longas e dedos longos, tornozelos e pulsos minúsculos e delicados, orelhas de aspecto quase cômico. Seu cabelo, que era leve como paina de asclépiã, mudara de um loiro pálido para branco sem que Grant de algum modo percebesse exatamente quando, e ela ainda o usava até os ombros, como sua mãe o fazia. [...] No mais, Fiona, com seus ossos delicados e pequenos olhos de safira, não tinha nada da mãe. Tinha uma boca levemente curvada que realçava com batom vermelho – em geral a última coisa que fazia antes de sair de casa. Parecia-se exatamente com ela mesma neste dia – direta e vaga como de fato era, doce e irônica. (MUNRO, 2004, p. 308-309).

sua caracterização, considerando que, no conto, ele era visto como alguém com a aparência pouco mais velha ou com idade similar a de Grant, mas o que acontece é o oposto. No conto, o narrador descreve essa personagem como um homem com a pele grossa e pálida, “branco-amarelada como uma velha e surrada luva de beisebol de um garoto. Seu rosto comprido era nobre e melancólico e ele tinha algo da beleza de um velho cavalo, poderoso e desanimado.” (MUNRO, 2004, p. 324). Contudo, a figura de Aubrey (Ilustração 17, na página a seguir, 00:53:09) não é representada como poderosa, mas carrancuda, às vezes melancólica, outras rabugenta.

Ilustração 17 – Aubrey interpretado por Michael Murphy



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Além da caracterização de personagens, outros detalhes do conto foram alterados, como o fato de que, no conto, Fiona e Grant se mudaram para aquela casa doze anos antes, quando Grant prometera uma nova vida a esposa, longe das lembranças de seu passado infiel, e, no filme, esse mesmo fato é descrito como algo ocorrido vinte anos antes⁵⁶. Outro pequeno detalhe alterado é a quantidade de tempo em que Grant e Fiona estão casados: no filme, as personagens afirmam ter ora quarenta e quatro, ora quarenta e cinco anos de casamento, e, no conto, o narrador apresenta esse período como aproximadamente cinquenta anos⁵⁷. O enredo do filme difere também do conto sobre como Grant consegue determinadas coisas: falar com a enfermeira Kristy por telefone e obter o endereço de Aubrey.

No filme, Grant recebe das mãos da enfermeira Kristy, interpretada por Kristen Thomson, o número de seu *pager* para que este se mantenha informado

⁵⁶ Esse fato pode ser encontrado na versão em inglês, de 2001, na página 278, no terceiro fragmento de narrativa. O mesmo fato pode ser localizado no filme entre os minutos 00:12:20 e 00:13:04.

⁵⁷ Esse detalhe é encontrado no segmento de número 13 do conto, na página 293.

acerca do estado da esposa durante seus trinta dias afastados e para que ele tenha com quem conversar (ilustração 18, na página a seguir, 00:41:23). No conto, Grant ligava diariamente para Meadowlake na esperança de que aquela enfermeira atendesse, pois ela era a única que costumava lhe fornecer um relato mais detalhado sobre o que acontecia com Fiona: “*He phoned Meadowlake every day and hoped that he would get the nurse whose name was Kristy. She seemed a little amused at his constancy, but she would give him a fuller report than any other nurse he got stuck with.*” (MUNRO, 2001, p. 282)⁵⁸.

Ilustração 18 – Kristy dá um cartão com seu número a Grant



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

No final do vigésimo primeiro segmento da narrativa do conto, o narrador deixa claro que Grant encontrou o endereço de Aubrey através de uma pesquisa no catálogo telefônico: “*the house that was **listed in the phone book** as belonging to Aubrey and his wife*” (MUNRO, 2001, p. 307, grifo nosso)⁵⁹. Contudo, no filme, Grant adquiriu o endereço na própria clínica de repouso onde sua esposa era residente. Conforme é possível observar, a seguir, na Ilustração 19 (00:00:09), a imagem ampliada do papel na mão da personagem tem o logotipo de Meadowlake com a seguinte inscrição em português: Marian, Aubrey Bark, Rua Dalic (ou Dalie), nº 8, Paris, Ontário.

⁵⁸ Tradução de Cássio Arantes Leite: Ele ligava para Meadowlake todos os dias e esperava encontrar a enfermeira chamada Kristy. Ela parecia se divertir um pouco com sua perseverança, mas lhe fornecia um relato mais detalhado do que qualquer outra enfermeira que porventura o atendesse. (MUNRO, 2004, p. 315).

⁵⁹ Tradução de Cássio Arantes Leite: A casa registrada no catálogo telefônico como pertencendo a Aubrey e sua mulher (MUNRO, 2004, p. 342).

Ilustração 19 – Endereço de Aubrey



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Uma grande transformação a nível narrativo acontece na consulta médica em que Fiona é, supostamente, diagnosticada com o Mal de Alzheimer, descrita no terceiro fragmento da narração do conto⁶⁰. Nela, apenas percebem-se as vozes de Grant e do(a) médico(a), durante a qual o esposo tenta justificar os atos de Fiona como parte daquilo que ela era e não como sintomas de algo, contudo, o(a) médico(a) parece estar convencido(a) de que há uma doença, e que só seria possível confirmá-la após a verificação do padrão de deterioração da memória. Em momento algum, durante toda a narração, a doença que Fiona tem é nomeada, mas seus sintomas apontam para o Alzheimer.

No filme, os diálogos são completamente distintos da situação descrita no conto. Nele, só a médica, Dra. Fisher, interpretada por Alberta Watson, e Fiona dialogam e o momento do diagnóstico é suprimido na edição⁶¹. Somente quando as personagens começam a ler sobre o Alzheimer é que se torna totalmente claro de que doença se trata. Tais leituras são adições de fragmentos de livros ao roteiro, são eles: “*The 36-Hour Day: A Family Guide to Caring for People with Alzheimer Disease, Other Dementias, and Memory Loss in Later Life*” de Nancy L. Mace e Peter V. Rabins, “*Alzheimer’s disease: a handbook for caregivers*” de Ronald C. Hamdy, Joellyn Edwards e James M. Turnbull, e “*The Forgetting, Alzheimer’s: portrait of an epidemic*” de David Shenk.

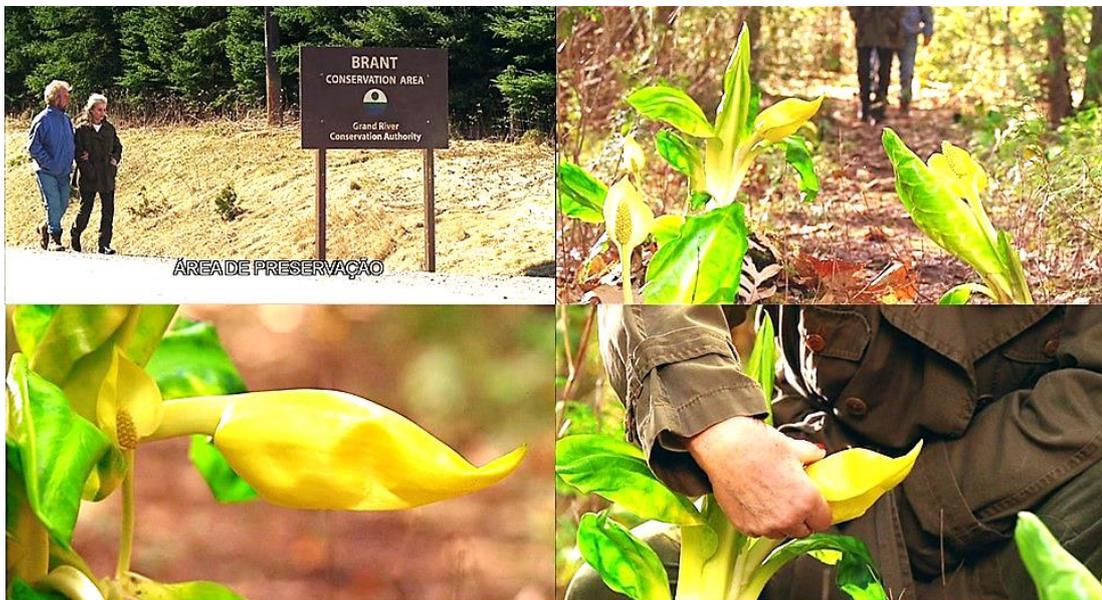
Outra transformação da narrativa foi o passeio lembrado por Fiona a caminho de *Meadowlake*, no dia de sua internação. Segundo o conto, Fiona se lembra da vez em que ela e o esposo viajaram para esquiar à luz da lua cheia, em um pântano

⁶⁰ A consulta é apresentada nas páginas 278 e 279, na versão da editora Vintage, de 2001.

⁶¹ A cena da consulta médica acontece entre os minutos 10’22” e 11’50” do filme.

congelado, onde a neve ficava rajada de negro e se podiam ouvir os galhos de carvalhos e bordos rachando com o frio do inverno rigoroso. Esse momento descrito no conto é suprimido, substituído por outra memória, que se passa entre os minutos 00:04:55 e 00:06:17 da narrativa fílmica e também é fragmentado: Fiona e Grant caminham pelo bosque da Área de Preservação do Condado de Brant durante a primavera e encontram lírios selvagens pelo caminho, ela toca a pétala curvada para sentir o calor no interior da flor, que atrai os insetos, dizendo que a natureza não faz nada para ser meramente decorativo (*vide* Ilustração 20, abaixo).

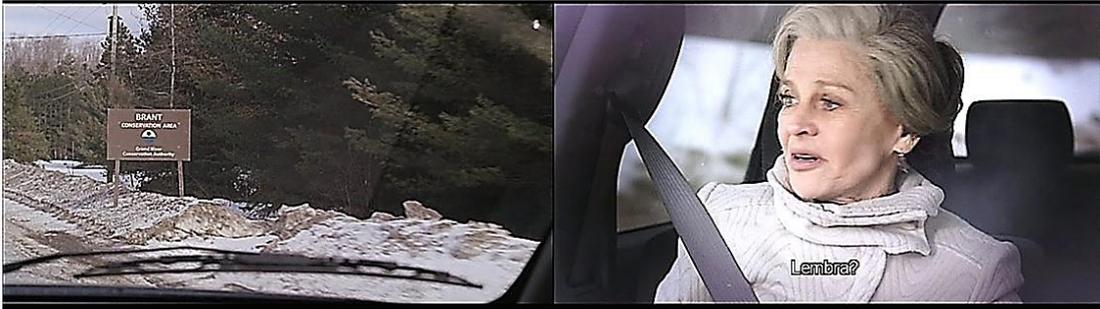
Ilustração 20 – Caminhada na Área de Preservação do Condado de Brant



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Esta cena dos lírios é, também, um deslocamento e pode ser encontrada no princípio do vigésimo quinto fragmento da narrativa do conto. A rememoração deste evento é apresentada apenas entre os minutos 00:31:36 e 00:31:52 do filme, exemplificada na Ilustração 21, na página a seguir, também deslocada, tendo em vista que, no conto, ela acontece antes da consulta médica, e no filme, Fiona se lembra do ocorrido a caminho de Meadowlake, quando vê a placa da área de preservação, muito tempo depois da consulta.

Ilustração 21 – Rememoração da Caminhada



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Em relação ao pedido de casamento de Fiona a Grant, as circunstâncias também foram alteradas na narrativa do filme, que também modificou a abordagem do assunto. No conto, as circunstâncias e o local em que o pedido é feito são diferentes, mas a fala de Fiona permanece a mesma, assim como o aceite de Grant. Nele, o narrador simplesmente relata que Grant pensou que ela pudesse estar brincando quando ela lhe pediu em casamento em um dia claro, porém frio, na praia de Port Stanley. Contudo, no filme, Grant conversa com a enfermeira Kristy sobre como ele e Fiona se casaram.

Ilustração 22 – O pedido de casamento



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Na cena (01:07:58 a 01:09:18) apresentada na Ilustração 22 (acima), ele explica que Fiona tinha apenas 18 anos quando se conheceram, que se casaram jovens, e que ela o pediu em casamento de modo inesperado, pois estavam esperando uma balsa em Tobermory para Manitoulin, sob chuva intensa, ele de mau humor por causa do mau tempo, mas ela estava de bom humor e simplesmente

perguntou se não seria interessante se eles se casassem. Ele aceitou o pedido, gritando que sim, pois nunca quis ficar longe dela, que ela tinha o brilho da vida.

É curioso observar que a mesma cena das micro expressões de Fiona, ainda jovem, interpretada por Stacey LaBerge, como um celuloide antigo, é apresentada nos instantes iniciais (de 00:00:20 a 00:00:45) e é repetida durante a retomada dessa conversa entre Kristy e Grant (de 01:08:54 a 01:09:18), sempre acompanhada das frases de Grant: “*I never wanted to be away from her. She had the spark of life.*”, que significa “Eu nunca quis ficar longe dela. Ela tinha a centelha da vida”. Não é por acaso que a cena fora replicada, tendo em vista que é utilizado para reforçar vários elementos: o nome do filme (*Away From Her*, em inglês, e *Longe Dela*, em português), o sentimento de Grant, que funciona como motivo impulsionador de parte da trama, e a vivacidade de Fiona, que está sendo perdida pela doença.

Outra grande transformação na fábula se trata das infidelidades do passado de Grant, explicadas no conto nos segmentos nove, dez e dezenove. Fica claro que o personagem tinha o hábito de se envolver com suas alunas, que uma jovem que ele deixou ameaçou suicídio, que nunca deixou de dormir uma noite sequer em casa ou abandonou a esposa, como outros colegas seus fizeram. Da sua coleção de infidelidades, apenas uma mulher é citada com certa relevância: Jacqui Adams, mulher casada, de estatura baixa e olhos escuros, com quem permaneceu como amante por um ano (MUNRO, 2001). No filme, as infidelidades de Grant descritas no conto são principalmente concentradas em uma fala de Fiona (00:32:00 a 00:33:41), um monólogo, que se dirige ao esposo:

There are things I wish would go away. But won't. You know. Things we don't talk about. You never left me. You still made love to me, despite disturbing demands elsewhere. But all those sandals, Grant. All those bare female toes. What could you do but be a part of the time you were a part of? All those pretty girls. Didn't seem like anyone was willing to be left out. I think you did all right, compared to some of your colleagues. Those who left their wives. And the women who wouldn't put up with it. I think people are too demanding. People want to be in love every single day. What a liability. And then that silly girl. That silly girl Veronica. Girls that age are always going around saying they're going to kill themselves. But that was that. Promised me a new life. We moved out here, that is exactly what you gave me. How long ago was that? (AWAY FROM HER, 2006)⁶².

⁶² Tradução nossa: Existem coisas que eu gostaria de esquecer. Mas eu não vou. Você sabe. Coisas das quais nós não falamos. Você nunca me deixou. Você ainda fez amor comigo apesar das perturbadoras demandas externas. Mas todas aquelas sandálias, Grant. Todos aqueles dedos femininos à mostra. O que você poderia fazer senão vivenciar a sua época? Todas aquelas moças bonitas. Parece que ninguém conseguia ficar de fora. Eu acho que você fez tudo certo, comparado a alguns de seus colegas. Aqueles que deixaram suas esposas. E as mulheres que não suportaram isso.

Essa fala traz a personificação da infidelidade do marido: a jovem e tola Verônica. Essa garota de origem tcheca, branca, de olhos azuis e longos cabelos escuros, que também foi uma aluna de Grant, substitui Jacqui Adams na narrativa cinematográfica, compilando nela todas as jovens amantes do esposo de Fiona. Verônica é citada duas vezes por Fiona no filme: na fala da citação e no início da trama, quando Fiona rememora uma história contada pela ex-aluna de Grant em um jantar, trazendo à tona a imagem da moça (Ilustração 23, de 00:08:28 a 00:08:32, abaixo), como se a câmera conseguisse mergulhar nas lembranças das personagens, desnudando seus pensamentos mais antigos e secretos:

Ilustração 23 – Verônica durante jantar



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Outra compilação de fatos do conto que gera mudança na narrativa do filme é a cena (de 00:15:09 a 00:18:10) em que Fiona sai para esquiar e não se lembra como voltar e vai parar na cidade. Grant, ao perceber o anoitecer, vai procurá-la no bosque próximo a sua casa. Não a encontrando, começa sua busca de carro, até achá-la a tremer de frio sobre uma ponte, observando o rio (*vide* Ilustração 24, na página seguinte). No conto, a situação em que Fiona desaparece acontece no supermercado e um policial a encontra a dois quarteirões de distância de lá, no meio da rua. De certo modo, a cena do filme combina um pouco de outras situações descritas por Munro (2001, p. 277), também no terceiro *flash* do conto: “*She went to town and phoned him from a booth to ask him how to drive home. She went for her*

Eu acho que as pessoas são muito exigentes. As pessoas querem estar apaixonadas todo santo dia. Que responsabilidade. E então aquela garota boba. Aquela garota boba, Verônica. Garotas daquela idade estão sempre saindo por aí dizendo que vão se matar. E foi isso. Você me prometeu uma vida nova. Nós mudamos para cá, e isso foi exatamente o que você me deu. Há quanto tempo foi isso? (AWAY FROM HER, 2006).

*walk across the field into the woods and came home by the fence lines – a very long way round.*⁶³

Ilustração 24 – Fiona perdida e encontrada



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Além dessas transformações citadas, a fábula é alterada também quando os acontecimentos existentes na história do conto não são interpretados no filme e quando ações que não acontecem no enredo do conto, ou que ficam implícitas nas muitas elipses textuais, são adicionadas à narrativa da obra fílmica. As supressões e adições de fatos e detalhes percorrem quase todos os segmentos de narrativa do conto. Do primeiro fragmento da narração, foram subtraídos detalhes como: os pais de Fiona, as reuniões de cunho político na casa dos pais dela, como Grant e Fiona se conheceram e a aversão desta última por política. Dele, foram enfatizados apenas a proposta de casamento feita por Fiona, o aceite de Grant e a ideia da origem islandesa de Fiona, que fora deslocada na narrativa cinematográfica e expandida:

FIONA: Now... where is Iceland?

GRANT: Well, Iceland is in the middle of the Atlantic. It's an island. Youngest country in the world. It's constantly erupting. Volcanoes, earthquakes. It's always shaking itself off.

FIONA: Wouldn't it be nice to come from a young country?

GRANT: You do. That's where you're from. That's where your people are from. They immigrated here in the late 1800s. But that's where you're from, Fiona. And I teach... Well, I taught the myths from there. Norse mythology.

FIONA: I must have been there, then. Have I been there?

GRANT: No.

FIONA: Oh. Why not? Wasn't I curious?

⁶³ Tradução de Cássio Arantes Leite: Ela foi dirigindo até a cidade e lhe telefonou de uma cabine para perguntar como fazer para voltar. Saiu para sua caminhada, atravessando o campo e entrando no bosque, e voltou para casa pela linha da cerca – uma volta enorme. (MUNRO, 2004, p. 310).

GRANT: You were very curious. Very curious. You always said there ought to be one place that you knew about and you thought about and maybe even longed for, but you did never did get to see.(AWAY FROM HER, 2006)⁶⁴.

Essa conversa acompanha a cena retratada na Ilustração 25 (00:57:24 a 00:58:40). Quando Grant explica o que é a Islândia, a câmera vai buscar as imagens mentais da personagem acerca desse jovem país gelado (00:57:36 a 00:57:53), aprofundando-se em seus pensamentos e retornando para o tempo da conversa, conservando sempre o enquadramento aproximado das personagens para capturar o máximo de expressões e emoções possíveis. Trata-se de uma expansão da narrativa, no qual se adicionam falas e quadros, e se deslocam trechos do segmento de número dezoito da narrativa do conto para a cinematográfica.

Ilustração 25 – Islândia, a origem de Fiona



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Do segundo *flash* do conto, apenas a cena das marcas deixadas no chão pelos sapatos pretos baratos de Fiona, em que ela os limpa pensando ser a última vez que o faria, foi suprimida. No terceiro fragmento de narrativa, algumas situações

⁶⁴ Tradução nossa: Fiona: Agora... onde fica a Islândia?

Grant: Bem, a Islândia fica no meio do oceano Atlântico. É uma ilha. O país mais jovem do mundo. Está constantemente em erupção. Vulcões, terremotos. Está sempre tremendo.

Fiona: Não seria legal se eu viesse de um país jovem?

Grant: Você é. Você é de lá. Sua família é de lá. Eles imigraram para cá no final do século XIX. Mas você é de lá, Fiona. E eu leciono... Bem, eu dava aula sobre os mitos de lá. Mitologia escandinava.

Fiona: Eu devo ter ido lá, então. Eu já estive lá?

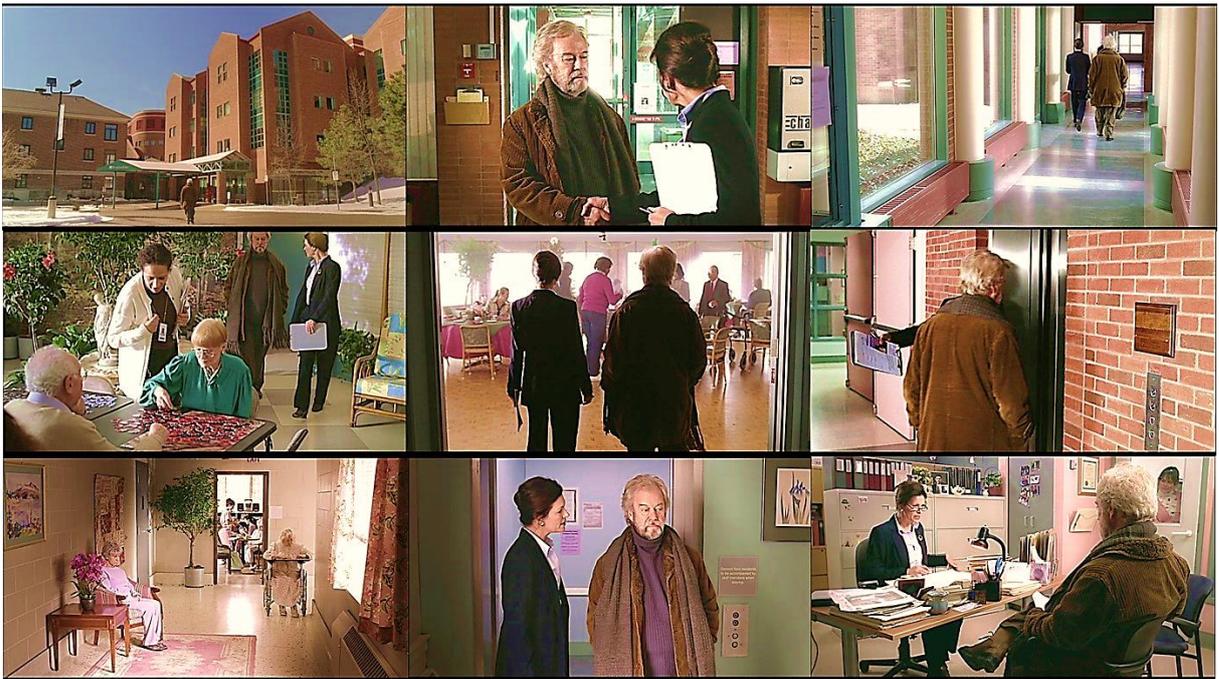
Grant: Não.

Fiona: Oh. Por que não? Eu não tinha curiosidade?

Grant: Você era muito curiosa. Muito. Você sempre dizia que deveria haver um lugar que você conhecia e que sempre pensava que tinha vontade de conhecer, mas que você nunca chegou a ver.(AWAY FROM HER, 2006)

são substituídas por outras no filme, no que diz respeito à progressão da deterioração da memória, tais como: a supressão do diálogo entre Fiona e Grant sobre ela tomar pílulas para dormir e vitaminas, o fato dela esquecer de acender o fogo da panela ou de por água na cafeteira, e a adição da cena em que Fiona enxuga as panelas lavadas por Grant (de 00:02:27 a 00:03:39), guarda uma no lugar certo, fica confusa e guarda a outra no congelador da geladeira, e do jantar com amigos (de 00:08:33 a 00:09:40), Phoebe e William Hart, que resultou no esquecimento da palavra vinho (*wine*). Além disso, a narrativa cinematográfica deixa de fora o fato de Fiona ser estéril, tendo adotado um casal de cães, Boris e Natasha, como substitutos para o bebê, bem como a brincadeira que Fiona faz com as palavras *Meadowlake*, *Shallowlake*, *Shillylake*, *Sillylake*, no quarto segmento da narrativa.

Ilustração 26 – Visita de reconhecimento à Meadowlake



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

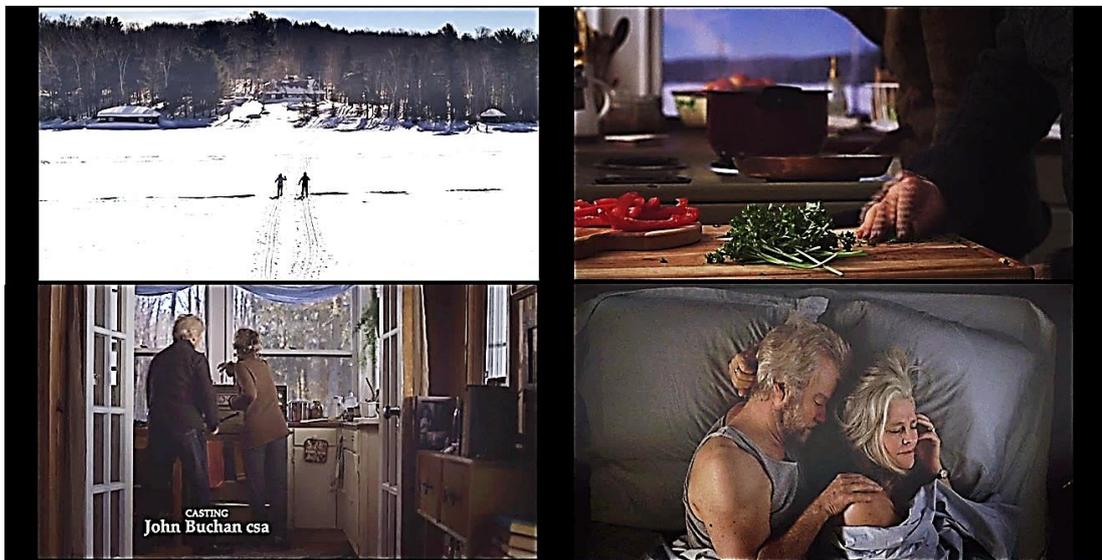
O filme, através das quatro operações básicas da transmutação, fundiu os segmentos de número seis, com partes do cinco e do sete. Na cena em que Grant faz uma visita de reconhecimento à Meadowlake (*vide* Ilustração 26, acima). Nela, há uma expansão da *performance* da supervisora, Madeleine Montpellier, interpretada por Wendy Crewson, que apresenta as instalações e explica a Grant as duas principais políticas da clínica de repouso: nunca receber de novos residentes durante as

comemorações natalinas, que faz Fiona ser internada apenas em janeiro, e que os internos passam os trinta primeiros dias sem qualquer espécie de visitação.

Devido à compilação dos três segmentos, muitos detalhes do sétimo fragmento de narrativa do conto foram suprimidos, tais como: o sr. Farquar e sua internação no antigo Meadowlake, cuja caracterização foi omitida, as lembranças do mês de férias quando Grant, aos 13 anos, foi visitar parentes no Condado de Lanark, o mês que Jacqui Adams passou com eles, o resfriado que Fiona pegou durante os trinta dias de separação do casal, além do hábito do casal de assistir TV em casa.

A narrativa cinematográfica também omitiu o estado deprimido de Grant durante os trinta dias sem ver Fiona, nos quais ele ignorava o telefone, deixando que a secretária atendesse, bem como as memórias do primeiro inverno na casa e os vários concertos necessários que fizeram nela, e das viagens do casal para a Grécia, a Austrália e a Costa Rica, além do sonho, presente no nono segmento de narração do conto, sendo dele aproveitado apenas a ideia dos maridos deixando esposas por jovens amantes e a fala de Fiona: “Garotas dessa idade saem por aí falando sobre como vão se matar” (MUNRO, 2004, p. 318).

Ilustração 27 – Rotina de Grant e Fiona antes do Alzheimer



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

A maior parte da rotina do casal (Ilustração 27, acima), antes do diagnóstico da doença, retratada no oitavo fragmento do conto, acabou por sofrer deslocamento para o início da narração fílmica (de 00:02:02 a 00:04:09) no processo de edição. Outra situação deslocada, mas narrativamente, foi o estremecimento de Grant, que,

no filme, aconteceu no dia anterior à visita de Grant a Fiona após os 30 dias internada em Meadowlake, cujos quadros podem ser vistos na Ilustração 13, no subcapítulo 3.3. No conto, esse nervosismo só ocorre no próprio dia da visita.

Além disso, deslocamentos de narrativa para além do simples ato de edição são frequentes, tais como: a cena de Aubrey deixando as cartas escorregarem de suas mãos propositalmente para que Fiona lhe desse atenção e saísse da presença de Grant, que só é narrada no décimo quarto fragmento da narrativa do conto como parte da rotina de muitas idas de Grant a Meadowlake que é deslocada para a segunda visita do marido à esposa no filme, e a descrição inicial da esposa de Aubrey presente no vigésimo quarto segmento do enredo de *“The bear came over the mountain”*, que foi deslocado na narrativa fílmica para a sequência da despedida de Aubrey e Fiona.

Do décimo primeiro segmento da narrativa do conto, é possível perceber a omissão de detalhes como a saída de Grant mais cedo de casa no dia da sua primeira visita a Fiona e o fato de ele ter tomado o caminho errado de propósito. Ao entrar na clínica de repouso, a pessoa que conversa com Grant não é supervisora, mas uma mulher de cabelos loiros e volumosos, jovem e pesada. É possível então dizer que a supressão dessa personagem, no filme, acarreta a expansão da performance da supervisora enquanto sujeito da narrativa. Na realidade, as enfermeiras em geral sofrem um grande retardamento de performance, suas falas e ações foram redistribuídas entre a supervisora e a enfermeira Kristy, e aparecem brevemente, apenas como figurantes.

Outros pequenos detalhes modificados na narrativa fílmica são: as flores compradas por Grant não seriam entregues em um ramallete, mas em um vaso do próprio hospital; na sala, o homem batucando numa tecla do piano sem conseguir chegar a uma harmonia é uma mulher (esse episódio é deslocado na narrativa para o almoço/jantar de natal, no dia em que Grant faz a visita de reconhecimento à Meadowlake); após Grant falar com Fiona, ao contrário do filme, ele não vai embora, mas sai à procura de Kristy, que empurrava um carrinho oferecendo suco e biscoito aos residentes. Outra modificação é o fato de que, no conto, Grant não podia perguntar se Fiona lembrava ou não dele como seu marido, mas, em um determinado momento da narrativa fílmica (de 01:02:40 a 01:04:38, Ilustração 28, a seguir), há a adição de uma cena de explosão de sentimentos, em que Grant se revolta, agarra Fiona pelo

braço e diz que eles são casados, que ele é seu marido, mas ela não consegue se expressar, trazendo apenas a confusão estampada em seu rosto.

Ilustração 28 – Grant perde o controle



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Ainda sobre as adições, Kristy, a enfermeira, tem sua performance estendida enquanto sujeito da narrativa fílmica. Vários diálogos entre ela e Grant recebem acréscimos de falas, tais como os que se passam nos segmentos de número treze e dezessete da narrativa do conto. No décimo terceiro, a conversa deveria ser encerrada com a insinuação de Grant sobre o estado de Fiona ser apenas uma charada, contudo, o filme traz à tona a questão de sua infidelidade, pois ele fala que acha que Fiona pode estar atuando apenas para lhe punir. Do décimo sétimo, um simples parágrafo narrado irá se tornar uma longa conversa entre Grant e Kristy, na qual misturam informações acerca do segundo andar e a vida pessoal da enfermeira, não explorada pelo conto. Além disso, vale lembrar que foi em uma adição de cena entre Grant e Kristy (Ilustração 22) que a circunstância em que ele foi proposto em casamento pela esposa foi revelado.

A narração fílmica não aborda o fato de Marian ter uma irmã, e muito menos que esta deseja a presença da outra, em definitivo, na Flórida, bem como não explora a situação descrita no décimo quinto *flash* da narrativa do conto, de jovem casal em um jogo de beisebol, que poderia ser a imaginação de Grant ou a lembrança de um encontro entre Fiona e Aubrey na juventude. Também são omitidos o corte de cabelo feito em Fiona, que sequer percebeu, e a decisão de Grant de, com o passar do tempo, só visitar a esposa às quartas e sábados, tendo em vista que o filme deixa

subentendido que ele a visitava diariamente, por mais de um ano. Essa marcação temporal é percebida através da realização dos jantares de natal, sendo o primeiro retratado na visita que Grant fez para conhecer as novas instalações da casa de repouso, internando sua esposa no mês seguinte, e o segundo pouco antes de Aubrey ser retirado de Meadowlake pela esposa.

Tais refeições natalinas são adições, que aproveitam as descrições do ambiente feitas no décimo sexto fragmento do conto para recriar a sala e o comportamento das pessoas durante suas visitas sabáticas. No último almoço/jantar natalino (Ilustração 29, abaixo), durante a sobremesa, a narrativa fílmica expande a performance da figura dos adolescentes do conto, personificados por Mônica (interpretada por Nina Dobrev), uma jovem roqueira que se encontra profundamente enojada e entediada durante a visita a um parente. Essa expansão acontece através de um diálogo relativamente duradouro entre a jovem e Grant, que estava sentado no sofá a observar a esposa com Aubrey.

Ilustração 29 – A expansão de performance de uma adolescente⁶⁵



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

⁶⁵ A primeira fileira de quadros foi organizada da direita para a esquerda a fim de apresentar a visão panorâmica fornecida pela câmera.

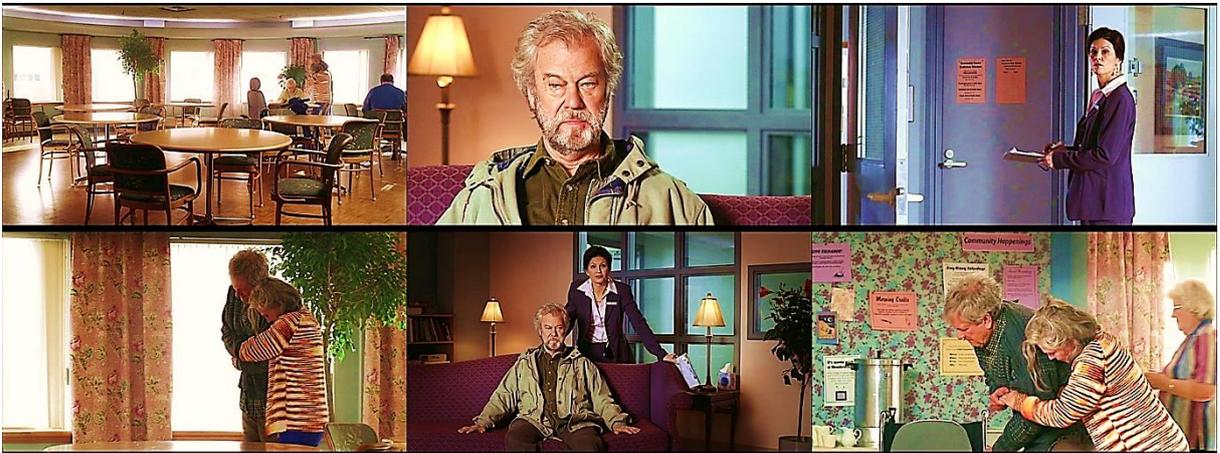
A questão de Fiona conseguir fazer Aubrey se levantar da cadeira de rodas e caminhar, considerada como uma maravilha no enredo do conto, também é retratada no filme. Uma simples frase como “[t]he nurses thought that it was a Marvel, the way she had got him out of his wheelchair” (MUNRO, 2001, p. 295)⁶⁶ é expandida em duas cenas: a primeira apenas em imagens feitas no corredor (de 00:59:46 a 1:00:07, Ilustração 30, abaixo) e a segunda, em uma expansão da performance da supervisora, através de um diálogo entre ela e Grant e com imagens de Fiona ajudando Aubrey a caminhar até a mesa e sentar-se na cadeira (Ilustração 31, abaixo).

Ilustração 30 – Enfermeiras aplaudindo o esforço de Aubrey



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Ilustração 31 – Grant observa Fiona e Aubrey



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Nesta última cena (de 01:01:49 a 1:02:34), a câmera simula os olhares de Grant, que observa a sala e sua esposa com outro homem, e o do narrador cinematográfico, que observa a expressão carrancuda de desagrado do marido. Ela é uma fusão de duas ideias: a de Aubrey se esforçando para sair da cadeira de rodas

⁶⁶ Tradução de Cássio Arantes Leite: As enfermeiras achavam isso uma maravilha, a forma como fizera com que saísse de sua cadeira de rodas. (MUNRO, 2004, p. 328),

com a ajuda de Fiona (do décimo quarto fragmento do conto) e o fato de não se darem ao trabalho de separar o vestuário das mulheres que usavam o mesmo tamanho, fazendo com que Fiona usasse roupas que não lhe pertenciam pelo simples fato de que esta não reconhecia suas próprias vestes (do décimo sexto *flash* da narrativa literária), através do seguinte diálogo:

FIONA: Are you getting tired?
 AUBREY: No.
 FIONA: Are you certain...
 GRANT TO THE SUPERVISOR: Excuse me.
 SUPERVISOR: Yes, Mr. Anderson? How can I help you?
 GRANT: Fiona's wearing someone else's sweater.
 SUPERVISOR: Well, it's pretty, isn't it?
 GRANT: No, it's not pretty. It's tacky. She would never wear it.
 SUPERVISOR: Well, I'll tell you what. You can talk to the duty attendant on Mrs. Anderson's wing. Boy, it's a marvel, really, the way she's getting him up and out of that chair.
 FIONA TO AUBREY: Can you manage? (AWAY FROM HER, 2006).⁶⁷

Outra expansão de performance se dá com Elisa, personagem que aparece constantemente como figurante nas refeições natalinas, no conservatório/ sala onde jogam bridge, e tem uma cena adicional na qual ela dá uma cantada em Grant no dia em que este faz a visita para conhecer as novas instalações de Meadowlake. Esse é o nome dado à mulher de voz presunçosa e empolgada, que diz a Grant que Fiona está doente e que Aubrey também não está naquele espaço, descrito do vigésimo fragmento de narrativa do conto. Segmento este que também permite outra expansão de performance da supervisora, pois as falas que no conto são atribuídas à enfermeira Kristy são redirecionadas para ela.

Assim como essas fusões e expansões ocorrem, são frequentes supressões como: a visita de Grant a uma livraria, onde comprou três livros; a correria de Fiona, quando jovem, entre o trabalho e os cuidados com a mãe no hospital, que morreu de câncer de garganta; as memórias sobre bem estar de seu esposo, durante

⁶⁷ Tradução nossa: Fiona: Está ficando cansado?

Aubrey: não.

Fiona: você tem certeza...

Grant para a supervisora: com licença.

Supervisora: Sim, Sr. Anderson? Como posso ajudá-lo?

Grant: Fiona está vestindo o suéter de outra pessoas.

Supervisora: Bem, é bonito, não é?

Grant: Não, não é. É cafona. Ela nunca usaria

Supervisora: Bem, sabe de uma coisa... pode falar com a encarregada da seção da Sra. Anderson.

Rapaz, é uma maravilha, realmente, o jeito que ela está fazendo ele se levantar daquela cadeira.

Fiona para Aubrey: Você consegue? (AWAY FROM HER, 2006).

esse período, provocado pelos seus muitos *affairs* com jovens mulheres, que o faziam recitar uma ode nórdica; o relacionamento de Grant com Jacqui Adams; dentre outras.

Retomando a sequência narrativa de “*The bear came over the mountain*” é possível dizer que as ações do vigésimo primeiro *flash* do conto sofrem redução, pois o narrador cinematográfico não escaneia a vizinhança como o narrador onisciente da obra literária o faz, ele simplesmente mostra Grant dirigindo seu carro em direção ao endereço de Aubrey escrito no papel em sua mão, e uma fusão aos segmentos de número vinte e quarto e vinte e cinco, que apresentam a conversa de Grant e Marian, bem como as impressões que cada um tem do outro. Essa sequência de acontecimentos compilados é então reorganizada em nove películas e pulverizadas estrategicamente ao longo da narrativa cinematográfica.

No processo de montagem da sequência cinematográfica, o único espaço interno explorado da casa de Marian é a cozinha, sendo a descrição, mesmo que através de um giro panorâmico horizontal, da sala de estar descartada e a sala adjacente à cozinha ter sido percebida por poucos quadros que mostram apenas seu acesso iluminado pela luz da televisão sintonizada no canal de esportes, informando que Aubrey se encontrava naquele cômodo ao lado.

No *flash* de número vinte e dois do conto, todas as quatro operações acontecem. Inicialmente, sofre uma redução, quando o estado emocional de Fiona é capturado por poucos, mas expressivos quadros e pulverizados do meio para o final da narrativa (deslocamento). Apenas o diálogo entre Kristy e Grant sobre a atrofia dos músculos de Fiona e a necessidade de encorajá-la é mantido. O momento de leitura em voz alta é levemente transformado, pois Grant lê para Fiona a obra “*Cartas da Islândia*” de W.H. Auden e Louis MacNeice, ao invés de “um desses romances antigos sobre amores castos e fortunas perdidas e recuperadas” (MUNRO, 2004, p. 343). Há ainda uma adição de cena: quando Grant ao ver Fiona deprimida, convida-a para um passeio, levando-a até a casa à beira do lago, que se encontra congelado, onde viviam.

Incorporado, em partes, a esta sequência, o fragmento de número vinte e três foi expandido, dividido e inserido em dois momentos distintos da narrativa cinematográfica. O primeiro (de 01:24:29 a 01:24:57) apresenta o diálogo da supervisora com Grant logo após o retorno deste com Fiona a Meadowlake, após a visita que fizeram a casa deles. Esse diálogo é modificado, recebendo a adição de falas em que Grant pede o endereço de Marian e Aubrey à supervisora, que o fornece.

A outra parte desse diálogo foi deslocada para próximo do desfecho do filme (de 01:34:34 a 01:35:24), momento que desencadeia a transferência de Fiona do primeiro para o segundo andar, a ala dos pacientes em estado mais avançado da doença.

Em relação à percepção das operações básicas de transmutação do conto “*The bear came over the mountain*” ao filme “*Away from her*” que resultam na disjunção a nível semionarrativo, a transição entre os dois últimos *flashes* do enredo do conto transposta à narrativa cinematográfica é extremamente rica. No penúltimo segmento, foram suprimidos detalhes como o fato de Grant pensar sobre Marian (que poderia ter se casado com uma mulher como ela se tivesse permanecido em seu lugar de origem), as expectativas de Marian foram deslocadas para o passado da narrativa fílmica e expressas na conversa que tiveram na casa dela. Quando Grant entra em casa, a mensagem já está sendo dita e gravada pela secretária eletrônica, então ele apenas ouve e não precisa ir à cozinha para pegar o recado de Marian o convidando para sair (transformação). Nesse momento, há uma adição de cena: Marian bebendo whisky, como se este fosse o seu elemento encorajador para fazer a ligação. O nervosismo narrado no conto permanece em sua voz.

Ilustração 32 – Grant e Marian ao som da mensagem na secretária eletrônica



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

Os atos que seguem as duas mensagens de Marian na secretária eletrônica de Grant são suprimidos, tais como: Grant preparando seu omelete com cogumelos e bebendo três drinks; seus pensamentos acerca do que Marian pudesse estar fazendo; sobre a espera dela de sua ligação (que é reduzida a três ou quatro quadros em uma cena em que ela janta com Aubrey e olha para ele); e o terceiro recado de Marian na secretária de Grant.

Contudo, o filme adiciona as seguintes cenas para preencher a lacuna entre as ligações feitas por Marian no segmento vinte e seis até o desfecho da história, o segmento vinte e sete, exercendo parte do papel de inferência do expectador, como, por exemplo: a decisão de Grant em aceitar o convite de Marian para o baile é traduzida nos versos parafraseados de “Cartas da Islândia” de Auden (de 01:30:57 a 01:32:04):

The desires of the heart
are as crooked as corkscrews.
Not to be born is the best for man
The second-best is a formal order.
The dance's pattern: dance while you can.
Dance, dance, for the figure is easy.
The tune is catchy and will not stop.
Dance till the stars
come down from the rafters.
Dance, dance, dance till you drop. (AUDEN & MACNEICE, *apud* AWAY FROM HER, 2006)⁶⁸.

Essa citação de Auden acrescenta uma aura poética à narrativa fílmica e é seguida pelas cenas em que Grant liga para Marian, vai buscá-la e dançam no baile (de 01:32:38 a 01:34:02, Ilustração 33, abaixo). Durante a dança, ele lembra da esposa duas vezes (nos intervalos de 01:32:52 a 01:32:57 e de 01:33:14 a 01:33:16), recuperando os pensamentos contidos ao longo do segmento vinte e seis do conto. Para concretizar a ideia implícita no conto de que Grant se envolve com Marian a fim de manipulá-la, o filme traz mais um encontro dos dois (de 01:35:25 a 01:37:58, Ilustração 34, na página seguinte), no qual conversa, ele tenta induzi-la, mas ela o informa que sabe o que ele está fazendo, mas mesmo assim acabam fazendo sexo.

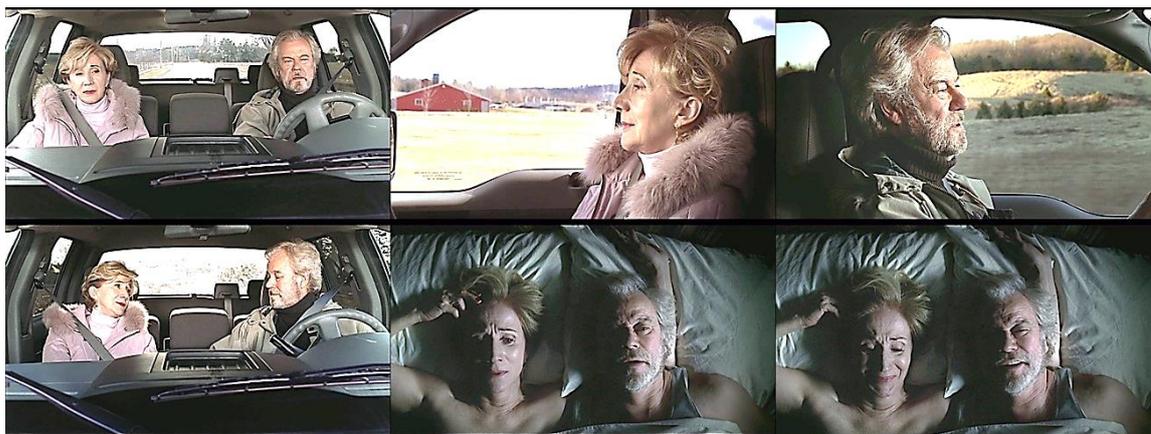
Ilustração 33 – Grant e Marian vão ao baile



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

⁶⁸ Tradução nossa: Os desejos do coração/ são tão retorcidos quanto saca-rolhas. / Não nascer é o melhor para o homem. / A segunda melhor coisa é uma ordem formal. / O padrão da dança: dançar enquanto você pode. / Dançar, dançar, para o corpo é fácil. / A melodia é contagiante e não vai parar. / Dance até as estrelas / caírem no telhado. / Dance, dance, dance até você cair. (AUDEN & MACNEICE *apud* AWAY FROM HER, 2006).

Ilustração 34 – Segundo encontro entre Grant e Marian



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

O envolvimento de Grant e Marian é então interrompido por outra expansão da performance de Kristy, na qual ela conversa com Grant e diz que “*It's never too late to become what you might have been.*” (AWAY FROM HER, 2006)⁶⁹. Como se ela soubesse da ironia da situação em que Grant se encontrava, tendo em vista que, no passado, suas infidelidades levaram apenas tristezas a Fiona e, naquele momento, seus galanteios estavam sendo usadas para levar a ela um pouco de felicidade. Após essa conversa, Fiona é levada por Grant, a Supervisora e Kristy para o segundo andar, Marian empilha as caixas de suas coisas, que já estão sendo levadas pelo caminhão de mudança, despede-se de Aubrey, que parte com Grant para Meadowlake, dando a entender que era em caráter definitivo (*vide* Ilustração 35, abaixo).

Ilustração 35 – O resultado da manipulação de Grant sobre Marian



Fonte: DVD *Away From Her* (2006)

⁶⁹ Tradução nossa: Nunca é tarde demais para se tornar aquilo que você deveria ser. (AWAY FROM HER, 2006).

Todas estas cenas e sequências são adições, que dão ao filme partes de uma nova fábula (TOMACHEVSKI, 1976; BORDWELL, 1987). Além disso, todos os acontecimentos presentes na trama do conto sofreram alterações na ordem sintática da narrativa cinematográfica, bem como, múltiplas fragmentações. Mesmo a cena que deveria ser o desfecho é seguida de mais duas outras: as marcas de dois pares de esquis na neve e Fiona jovem olhando para o lago (um *close up* em seu rosto capturado com um celuloide antigo). O que se pode concluir a partir da contemplação e comparação durante o processo transmutacional é que essas misturas de reduções, adições, transformações e deslocamentos foram tão frequentes, que é impossível não perceber a obra fílmica como um texto diferente daquele que o inspirou.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No último século, muito se discutiu acerca da relação entre literatura e cinema. Inicialmente, a polêmica se deu sobre a validação do cinema enquanto obra de arte, em seguida, a questão se voltou para a valoração das obras fílmicas que se originavam de textos literários e a fidelidade da adaptação de uma linguagem a outra. Contudo, a academia contemporânea superou tais pontos e tem se dedicado, cada vez mais, aos estudos acerca do cinema e de sua relação dialógica com as demais formas de arte, buscando diversas perspectivas teóricas a fim de dedicar uma nova mirada sobre a sétima arte.

Para compreender as relações entre cinema e literatura, este trabalho buscou os aportes da semiótica e examinou as duas expressões artísticas enquanto linguagens dotadas de um modo de produção de sentido e significação que lhes são próprias. Isso permitiu perceber a interconexão das obras do *corpus*, o processo de transmutação da obra literária para o cinema e alguns dos mecanismos estéticos utilizados na transcrição do discurso verbal no audiovisual.

Ao longo deste trabalho de pesquisa, objetivou-se analisar o processo de transmutação do conto “*The bear came over the mountain*” (1999), da escritora canadense Alice Munro, ao filme “*Away from her*” (2006), dirigido por Sarah Polley, à luz da semiótica, especialmente, da teoria Semiótica da Narrativa de Algirdas Julien Greimas, no intuito de localizar os pontos de aproximação e de afastamento entre as obras, sempre reconhecendo o cinema enquanto ícone estético.

Primeiramente, a pertinência da escolha das obras foi essencial. Apenas nas últimas décadas a discussão sobre a formação e constituição da literatura canadense começou a ser consolidada, buscando um espaço do cânone ocidental, tornando inegável a pertinência de tal abordagem. Tendo em vista que, “*The bear came over the mountain*” é produto da escrita ficcional de Alice Munro, uma contista considerada como a “Tchekhov Canadense” pelos críticos, comparando-a ao mestre do conto russo, Anton Tchekhov, e condecorada pela academia com o Prêmio Nobel de Literatura do ano de 2013 como representante de um gênero raramente agremiado, sendo chamada por esta de “Mestre do Conto Contemporâneo”.

A história compartilhada pelo conto e sua transmutação busca atingir as fragilidades da condição humana, tanto na questão da saúde mental, como é o caso de Fiona, quanto em relação aos aspectos psicológicos e emocionais que circundam

as personagens ao longo da narrativa, tornando o enredo tão verossímil, que aproxima o leitor/espectador, prendendo-o à teia de ações emaranhadas em múltiplos fragmentos de memória de um narrador onisciente incômodo, que desnuda as personagens e, até mesmo o leitor/espectador, considerando este como parte do processo de construção do sentido do texto, obrigando-o a entrar no jogo de deduções e inferências para o preenchimento das lacunas da narrativa.

Após o estudo que teve como produto esta pesquisa, percebeu-se os elementos que criam uma aura completamente nova no filme, desconectando-o do conto, constituindo-o como uma obra de arte independente e autônoma, que se aproveita maestralmente dos recursos estilísticos e estéticos próprios da linguagem foram:

- a) Os múltiplos cortes que permitiram uma nova ordenação da narrativa fílmica;
- b) A poeticidade adquirida via interpretações dos sentimentos através da paisagem;
- c) A focalização das personagens e ambientes (de planos mais abertos a aproximados, panorâmicas horizontais predominantemente da direita para a esquerda);
- d) A captação de micro expressões e pequenos movimentos;
- e) O tratamento das imagens para celuloídes antigos a fim de provocar no espectador a vivência de lembranças de um passado muito distante das personagens;
- f) A adição de trechos de obras que explicam a doença e os sentimentos e pensamentos de personagens cinematográfica para oferecer ao espectador uma experiência diferenciada.

Indubitavelmente, a linguagem cinematográfica possui uma complexidade comunicacional que reforça sua riqueza contextual sobre a linguagem escrita, tendo em vista as múltiplas possibilidades da utilização do movimento nas mensagens sonoras, verbais e/ou icônicas, e o universo de significação que se agrega a esse fenômeno midiático, exercendo, assim, um forte apelo sobre os espectadores ao longo da narrativa fílmica. Tal efeito é produzido pelo processo de produção coletiva da obra, no qual se associam várias formas de arte aos recursos tecnológicos essenciais para a composição do filme, desde a escolha do roteiro (baseado ou não em uma obra literária), da fotografia, da trilha sonora, até a filmagem e a edição.

Essa compreensão só foi possível após o estudo comparativo das obras contempladas no *corpus* desta pesquisa, o conto “*The bear came over the mountain*” de Alice Munro e o filme “*Away from her*” de Sarah Polley, e aplicação das teorias de estudo intersemiótico, em especial a Semiótica da Narrativa, de Algirdas Julien Greimas, linguista e semioticista lituano cujos estudos semióticos/semiológicos são entendidos como uma “teoria de significação”, que visa compreender a construção de sentido no texto (linguístico oral ou escrito, visual ou gestual, ou, mais frequentemente, sincrético).

Sob a perspectiva da Semiótica da Narrativa (GREIMAS, 1973), constatou-se que o conto e sua transmutação fílmica são similares em alguns de seus níveis textuais, mas distintos em outros níveis da trajetória gerativa do sentido do texto, sendo essas diferenças essenciais para o estabelecimento da independência e da autonomia da obra fílmica. Os níveis das estruturas desse percurso gerativo, em seu plano de conteúdo, partem sempre do mais simples e abstrato para o mais complexo e concreto e são três: o das estruturas fundamentais, o das estruturas narrativas e o das estruturas discursivas.

Percebeu-se, ao comparar os textos do *corpus*, que o nível das estruturas fundamentais possui apenas as conjunções, isto porque o filme transmuta com precisão o tema dominante no conto, o das estruturas semionarrativas contém os elementos conjuntivos e disjuntivos quase que em sua totalidade, conforme pode ser visto nos subcapítulos 3.4 e 3.5 que apontam as conjunções e disjunções que levam à recriação da narrativa, porém, foi possível localizar alguns pouquíssimos elementos disjuntivos no nível discursivo.

Desse modo, com o suporte da semiótica e das teorias da literatura e do cinema, chegou-se à conclusão de que as duas obras, o conto “*The bear came over the mountain*” e o filme “*Away from her*”, são sistemas estéticos autônomos e independentes, através do confronto e identificação das conjunções e disjunções existentes nas obras. Cada obra se realiza de modo original e sua independência estética e artística é sustentada pelo seu próprio valor criativo, mesmo estas estando conectadas em uma relação dialógica, gerada pela circunstância inicial de produção da narrativa cinematográfica.

Toda essa questão da autonomia e da relação dialógica entre as obras literárias e cinematográficas se resume na afirmação de Avellar (2007, p. 54): “(...) a relação entre a literatura e o cinema (como qualquer relação viva entre duas formas

vivas de arte) só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria”. A tradução intersemiótica de “*The bear came over the mountain*” empreendida por Sarah Polley é um exemplo dentre vários sobre como se dá essa associação dialógica, porém controversa entre a palavra e a imagem cinematográfica, como provocação para uma transcrição rica em valor criativo e estético.

A partir do reconhecimento do cinema enquanto ícone estético, deverão ser produtos de trabalhos futuros acerca do *corpus* desta pesquisa, a exploração da teoria geral do signos para o estudo da transmutação, assimilando do viés peirciano a segunda tricotomia que trata da relação do signo para com seu objeto, analisando as traduções intersemióticas icônicas, indiciais e simbólicas, o estudo detalhado da linguagem fílmica de “*Away from her*”, tais como a trilha sonora, os enquadramentos, os efeitos dos planos, os ângulos da filmagem, os efeitos causados pelo movimento da câmera nas panorâmicas e *travellings*, a iluminação das cenas e as elipses, a análise dos símbolos adotados na narrativa fílmica, além da possibilidade de ampliação deste *corpus* a outras narrativas transmutadas de Alice Munro, abarcando as imagens de Munro que são projetadas em outros sistemas através dessas adaptações.

REFERÊNCIAS

ALVES, S. A. M. de O. **Literatura e cinema: diálogo, tradução e recriação em Terra Estrangeira e em Abril Despedaçado**, de Walter Salles. 2013. 104f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Mestrado Acadêmico em Letras, Universidade Estadual do Piauí, Teresina, PI, 2013.

AVELLAR, J. C. **O chão da palavra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AWAY From Her. Direção: Sarah Polley. Produção: Atom Egoyan; Doyg Mankoff. Intérpretes: Julie Christie; Gordon Pinsent; Olympia Dukakis; Kristen Thompson; Michael Murphy; Wendy Crewson. Roteiro: Sarah Polley. Canadá: The Film Farm; Foundry Films Inc.; Lions Gate Films, 2006. 1 DVD (109 min), widescreen, color. Produzido por The Film Farm e Foundry Films. Baseado no conto “The bear came over the mountain” de Alice Munro.

BALOGH, A. M. **Conjunções – Disjunções – Transmutação: da Literatura ao Cinema e à TV**. 2ª ed. rev. ampl. São Paulo: Annablume, 2005.

BAQUIÃO, R. C. Signo, significação e discurso. **Estudos semióticos**, Araraquara/SP, v. 7, n. 2, p.52-62, nov. 2011.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. 4 ed. São Paulo: Ática, 2008.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed., 12 reimp., Tradução Sergio Paulo Rouanet, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1987.

BRITO, J. B. de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Unimarco, 2006.

COSTA, F. C. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, L. C. Contaminações entre o poeta e o cineasta. In: LÍRIO, G. COUTINHO, A. (orgs.). **Interseções**: cinema e literatura. Rio de Janeiro: Letras, 2010.

DEELY, J. **Semiótica básica**. Tradução Júlio C. M. Pinto. São Paulo: Ática, 1990.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUFFY, D. Alice Munro. In: **The Canadian Encyclopedia Online**. [s.l]: Historical Foundation of Canada, 2013. Disponível em: <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/alice-munro/>>. Acesso em: 02 fev. 2015.

DUNCAN, I. **Alice Munro's Narrative Art**. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2011.

EISENSTEIN, S. Dickens, Griffith e nós. In: _____. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica José Carlos Avellar. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

GADPAILLE, M. **The Canadian short story**. Toronto: Oxford University Press, 1988.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 11 ed. São Paulo: Ática, 2011.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**: pesquisa de método. Tradução Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1973.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. 2 ed., 2 reimp., Tradução Alceu Dias Limas et al. São Paulo: Contexto, 2013.

HOWELLS, C. A. **Alice Munro**: contemporary world writers. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.

HOOPER, B. **The fiction of Alice Munro**: an appreciation. Westport, EUA: Praeger, 2008.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

MACHADO, I. **Escola de Semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.

MATTE, A. C. F.; LARA, G. M. P. Um panorama da semiótica greimasiana. **Alfa**: Revista de Linguística, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 339-350, 2009.

MUNRO, A. The bear came over the mountain. In: **The New Yorker**, Fiction, 1999. p. 110-127. Disponível em <<http://www.condenet.com/mags/newyorker/asme/categories/fiction/index.html>>, Acesso em 24 nov 2013.

MUNRO, A. The bear came over the mountain. In: _____. **Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage**. Londres: Vintage Books, 2001.

MUNRO, A. The bear came over the mountain. In: _____. **Ódio, Amizade, Namoro, Amor, Casamento**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Globo, 2004.

NEW, W. H. **History of Canadian Literature**. 2.ed. [s.l]: McGill-Queen's Press, 2003.

NEW, W. H. Literary History in English 1867-1914. In: **The Canadian Encyclopedia Online**. [s.l]: Historica Foundation of Canada, 2013. Disponível em: <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/literary-history-in-english-1867-1914/>>. Acesso em: 29 jan. 2015.

NÖTH, W. **Panorama da Semiótica: de Platão a Pierce**. 4 ed. São Paulo: Annablume, 2008.

NÖTH, W. **A semiótica no século XX**. 3 ed. reimp. São Paulo: Annablume, 2009.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIGLIA, R. **Formas Breves**. 1 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGNATARI, D. **Semiótica e literatura**. 6 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

POLETTI, A. J. Uma mulher do outro lado: “The bear came over the mountain”, de Alice Munro. **Antares: Letras & Humanidades**, Caxias do Sul/RS, v. 7, n. 13, p. 87-97, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/2817>>, Acesso em 26 jan. 2015.

ROSSO, M. **O Cinema vai à Literatura (e a literatura se vale do cinema)**. 2010. Disponível em <<http://www.literal.com.br/acervodoportal/o-cinema-vai-a-literaturae-a-literatura-se-vale-do-cinema-4576/>>. Acesso em 24 nov. 2013.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SILVA, F. M. da. Modalização: teoria e aplicação. **Revista Prolíngua**. UFPB. João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 48-56, jul./dez. 2009.

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

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, D. O.(org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

XAVIER, I.(org.). **A experiência do cinema:** antologia.4 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.