



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – NÍVEL DE MESTRADO E
DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

CLARIANE LEILA DALLAZEN

***A GUARDIÃ DE MINHA IRMÃ*, DE JODI PICOULT: DIÁLOGOS ENTRE A
LITERATURA E O DIREITO NO ROMANCE E SUA ADAPTAÇÃO PARA O
CINEMA**

**CASCAVEL – PR
2019**

CLARIANE LEILA DALLAZEN

***A GUARDIÃ DE MINHA IRMÃ*, DE JODI PICOULT: DIÁLOGOS ENTRE A LITERATURA E O DIREITO NO ROMANCE E SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira.

CASCADEL – PR
2019

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração

Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

DALLAZEN, Clariane Leila

A GUARDIÃ DE MINHA IRMÃ, DE JODI
PICOULT: : DIÁLOGOS ENTRE A LITERATURA E
O DIREITO NO ROMANCE E SUA ADAPTAÇÃO PARA
O CINEMA / Clariane Leila DALLAZEN;
orientador(a), Valdeci Batista de Melo
OLIVEIRA, 2019.

129 f.

Dissertação (mestrado), Universidade
Estadual do Oeste do Paraná, Campus de
Cascavel, Centro de Educação, Comunicação
e Artes, Programa de Pós-Graduação em
Letras, 2019.

1. Literatura Comparada. 2. Literatura
e Direito. 3. Adaptação ao Cinema. 4.
Morte Consciente . I. OLIVEIRA, Valdeci
Batista de Melo . II. Título.

CLARIANE LEILA DALLAZEN

A Guardiã de Minha Irmã, de Jodi Picoult: Diálogos Entre a Literatura e o Direito no Romance e Sua Adaptação Para o Cinema

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras em cumprimento parcial aos requisitos para obtenção do título de Mestra em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade, linha de pesquisa Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, APROVADO(A) pela seguinte banca examinadora:



Orientador(a) - Valdeci Batista Melo Oliveira

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Gilmei Francisco Fleck

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Margarida da Silveira Corsi

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Cascavel (UNIOESTE)



Luciane Thomé Schröder

Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Campus de Marechal Cândido Rondon (UNIOESTE)

Cascavel, 8 de agosto de 2019

Dedico esta dissertação para minha família, pelo apoio incondicional; para meu namorado Igor; e, principalmente, à professora Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira, que, com toda a perspicácia, desvelou-me a força e a esperança necessárias para permitir a conclusão deste trabalho e abrir minha mente para um universo ainda desconhecido.

AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da UNIOESTE, que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa;

À professora Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira, pelas orientações, revisões e apoio em mim depositado. A ela por me aceitar e por ser um dos melhores exemplos de dedicação, comprometimento e competência que já pude conhecer;

À banca avaliadora, pela leitura, pela atenção e pelos apontamentos;

A Deus, que, por ser graça, permitiu-me estar onde estou e enxergar;

À Santa Terezinha, que por saber que a rosa só é rosa tendo espinhos, cumpriu, em minha vida, a promessa de fazê-las chover;

Ao meu namorado Igor, por cada abraço reconfortante e cada palavra de motivação;

Aos meus amigos Patrícia e Osni, por toda a paciência e força, desde o início da jornada;

Aos meus pais, por darem o melhor de si, sempre;

Ao meu irmão Airton, por ser quem é e por significar tanto, desde sempre;

Ao meu irmão Edson e à minha cunhada Girlei, pelo apoio, confiança, amor e exemplo;

À minha bailarina Elisa, por nascer em nossas vidas;

À minha (inicialmente) terapeuta e hoje grande amiga Elisa Mara, por cada confronto;

À minha chefe, Andrea, e a todos os meus colegas, pelo apoio;

Ao Dr. Fabrício, por oportunizar, antes de prejulgar;

À Dra. Nícia, pelo exemplo diariamente inspirador;

Aos meus professores, de sempre e de agora, pela inspiração e o exemplo;

Obrigada!

Afinal, são inúteis essas tentativas de análise e de interpretação de nós mesmos. Há, em nós, abismos insondáveis, que jamais exploraremos, onde se recolhem, pelo tempo que lhes apraz, as combinações múltiplas, várias, que compõem as formas sucessivas do nosso espírito.

Cyro dos Anjos

Quando vier a Primavera,
Se eu já estiver morto,
As flores florirão da mesma maneira
E as árvores não serão menos verdes que na
Primavera passada.
A realidade não precisa de mim

Alberto Caeiro

DALLAZEN, Clariane Leila. *A guardiã de minha irmã, de Jodi Picoult: diálogos entre a literatura e o direito no romance e sua adaptação para o cinema*. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel.

Orientadora: Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o romance *best-seller My sister's keeper* (2003), traduzido para o português como *A guardiã da minha irmã* (2011) e adaptado para o cinema como “Uma prova de amor” (2009). A obra é considerada um romance de cariz mercadológico. Ao considerarmos os pressupostos da literatura comparada e a sua possibilidade de diálogo com outras áreas do conhecimento, a presente pesquisa parte da teoria da focalização e da intertextualidade para analisar as obras citadas, de modo a compreender como ocorre o processo de adaptação da literatura para o cinema, estabelecendo distanciamentos e aproximações. A partir disso, analisamos a forma como a temática da liberdade do exercício do direito de morrer se opera nas obras citadas. Para tanto, analisamos, inicialmente, o foco narrativo presente na obra escrita e suas representações. Na sequência, buscamos aproximações e distanciamentos entre a obra escrita e a adaptada, apontando os diálogos intertextuais de ambas as obras. Ao estabelecermos diálogos, também, com a literatura e o direito, tratamos da morte e da liberdade do exercício desse direito, perpassando pelas dificuldades inerentes à aceitação da inevitabilidade da morte, bem como da *alea* própria de se estar vivo. O arcabouço teórico inclui estudos de Carreira (2015), Alós (2012), Camarero (2008), Carvalhal (2006), Kristeva (2005), Guillém (2005), Nitrini (1997), Wellek (1994), Mendoza Fillola (1994), em relação à literatura comparada. Na sequência, Lubbock (1976) e Leite (1989), norteiam a nossa compreensão da diferença na composição de uma cena e um sumário, na construção narrativa. Eles são seguidos de Friedmann (2002), que auxilia nossa compreensão das modalidades e posições ocupadas pelo narrador, tendo também a contribuição de Leite (1989), Genette (1972), Massaud Moisés (1985) e Gomes (2002). No que se refere à focalização, a base está em Reis e Lopes (1988), Brandão (2013), Sá (2012), Bulhões (2009), Andrade e Ponte (2012), Cardoso (2013), Sotta (2015). Com esse apoio teórico, entre outros, esta pesquisa nos permitiu compreender como as diferentes linguagens (escrita e cinema) produzem distintos efeitos de sentidos, os quais estão, por fim, vinculados ao público destinatário da enunciação. Eles estabelecem um diálogo individual com o leitor que desperta à reflexão acerca de um tema social e jurídico de suma relevância: a liberdade de querer viver ou morrer, numa vida cuja morte, mais que inevitável, é iminente.

Palavras-chave: Foco Narrativo; Intertextualidade; Adaptação; Cinema; Romance; Literatura Comparada; Direito.

DALLAZEN, Clariane Leila. *My sister's keeper* (2009), by Jodi Picoult: dialogues between Literature and Law in the novel and its adaptation to the cinema. 130p. Dissertation (Master in Literature) - Western Paraná State University – UNIOESTE, Cascavel.

Advisor: Profa. Dra. Valdeci Batista de Melo Oliveira

ABSTRACT

This research has as *corpus* of analysis the best-selling novel *My Sister's Keeper* (2003), translated into Portuguese as *A guardiã da minha irmã* (2011) and adapted to the movies as “My sister’s keeper” (2009). This novel is considered a marketing novel. Based on the assumptions of Comparative Literature and its possibilities of dialoguing with other areas of knowledge, the present research starts from the theory of focalization and intertextuality to analyze the mentioned narratives, in order to understand how the process of adaptation to the cinema occurs, establishing distances and approximations. From this point we go on analyzing how the thematic of the freedom to exercise the law to die works in the mentioned pieces of art. Therefore, we start our analysis with the narrative focus presented in the book and its representations. Following the course, we look for approximations and distances between the book adapted to cinema, appointing the intertextual dialogues between both pieces of art. We also establish dialogues between Literature and Law, once we talk about death and freedom of the exercise of this law, passing through the difficulties inherent the acceptance of the inevitability of death, as well as of the *alea* itself to be alive. Our theoretical framework includes studies by Carreira (2015), Alós (2012), Camarero (2008), Carvalhal (2006), Kristeva (2005), Guillém (2005), Nitrini (1997), Wellek (1994), Mendoza Fillola (1994), concerning Comparative Literature. Afterwards, Lubbock (1976) and Leite (1989) are going to orientate our comprehension of the difference in the composition of a scene and a summary, in the narrative construction. Their assumptions are followed by the ones by Friedmann (2002), who is going to orientate, by its time, our comprehension of the modalities and positions held by the narrator, being also supported by Leite (1989), Genette (1972), Massaud Moisés (1985) and Gomes (2002). In relation to the focalization, our base is set upon Reis and Lopes (1988), Brandão (2013), Sá (2012), Bulhões (2009), Andrade and Ponte (2012), Cardoso (2013), and Sotta (2015). With this theoretical framework, under others, this research allowed us to understand how the different languages used by Literature and Cinema can produce distinct meaning effects which are, at last, related to the destined public of every one of the ways of enunciation. They establish an individual dialogue with the reader who, by its time, wakes up to a reflection concerning a relevant social and juridical theme: the liberty/freedom of choosing to live or to die along a life in which death is more than inevitable but eminent.

KEYWORDS: Novel; Adaptation; Theater; Narrative focus; Law.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CAMINHOS E LIMITES DA LITERATURA COMPARADA	21
2 PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E FOCALIZAÇÃO: (DES)LEITURA E (RE)LEITURA	33
2.1 MIMESE E DIEGESE	33
2.2 ÂNGULO DE VISÃO E PONTO DE VISTA.....	35
2.3 FOCALIZAÇÃO.....	39
2.4. PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E A FIDELIDADE AO PARADIGMA.....	47
3 ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS	53
3.1 O LIVRO	58
3.2 O JULGAMENTO E O DEUS <i>EX MACHINA</i>	80
3.3 O FILME: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS	87
3.4 LIBERDADE DE EXERCÍCIO DO DIREITO DE MORRER: DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E DIREITO	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
REFERÊNCIAS	123

INTRODUÇÃO

O inferno dos vivos não é uma coisa que virá a existir; se houver um, é o que já está aqui, o inferno que habitamos todos os dias, que nós formamos ao estarmos juntos. Há dois modos para não o sofrermos. O primeiro torna-se fácil para muita gente: aceitar o inferno e fazer parte dele a ponto de já não o vermos. O segundo é arriscado e exige uma atenção e uma aprendizagem contínuas: tentar e saber reconhecer, no meio do inferno, quem e o que não é inferno, e fazê-lo viver, e dar-lhe lugar. (CALVINO, 1990, p. 99).

Infâncias imersas em sofrimento emocional e físico; dor, medo da morte e do desconhecido são desassossegos que não esperamos encontrar em livros e filmes de cariz mercadológico – e por isso mesmo surpreendem e incomodam tanto o leitor quanto o espectador, pois, no mais das vezes, especialmente no Ocidente, recordarmos ou figuramos a infância como a perdida e fugaz “Shangri-la” para a qual gostaríamos de retornar, qual Ulisses para sua Ítaca, no afã de reviver dias que recordamos felizes. A contrapelo dessa imagem idílica, o romance *A guardiã da minha Irmã* (2003), de Jodi Picoult, e sua adaptação para o cinema “Uma prova de amor”¹ (2009), figuram com um realismo cru a dor, o sofrimento físico e o psíquico, a morte na infância e a não possibilidade de disposição sobre o próprio corpo, trazendo para o centro da cena narrativa o drama familiar da infância de duas irmãs: uma que nasce sofrendo de leucemia promielocítica aguda e sua irmã, Anna, concebida pelos pais para ser a combinação genética perfeita e imprescindível para Kate, sua irmã mais velha, cujo estágio do câncer já é terminal, e com idade para passar pelo processo de transplante.

O que esperar de dramas familiares dessa natureza, nos quais todos os envolvidos se deparam apenas com duas opções irreconciliáveis, e toda e qualquer saída acaba numa aporia que implica sempre ganhos para uma e em perda e danos para outra? Qual delas se deverá salvar? Qual perecer?

¹ O romance norte-americano *My sister's keeper* (2003) foi traduzido para o português por Julia Romeu com nome *A guardiã da minha Irmã* (2011). A adaptação cinematográfica (2009), recebeu, em português, o nome de *Uma prova de amor* foi produzida por Chuck Pacheco, Mark Johnson e Scott Goldman e dirigida por Nick Cassavetes.

Figuradas no plano da ficção, essas candentes questões da factualidade humana podem ser vistas pela ótica dos dados estatísticos da ciência que apontam que “a taxa de sobrevivência em 5 anos para este tipo de leucemia é de cerca de 50%”². Entretanto, as ficções, quer na literatura quer no cinema, mesmo quando figuram histórias escatológicas, passam longe do sofrimento infantil, como se ele não existisse ou não pudesse ser mencionado, evidenciando o tema como um tabu. Até mesmo quando elas entram como parte de um drama cinematográfico como é o caso do filme em que Angelina Jolie, interpretando, em “Amor Sem Fronteiras” (2003), uma personagem que decide se dedicar a causas humanitárias na África, permanece como figura de proa e deixa muda a criança a quem socorre e obriga o médico a dar tratamento, mas que permanece como figurante dupla da cena anterior, em que a película reconstrói a cena da macabra imagem jornalística famosa de um abutre postado atrás de uma criança desnutrida, como metáfora perfeita para a fome que grassava e matava no Sudão, em 1993 – cena forte o suficiente para levar o jornalista que a filmou ao suicídio³.

A literatura em todas as suas formas, vertentes e gêneros, mas com relevância para os gêneros tragédias, romance e conto, destaca-se de uma mera tarefa de referenciar a natureza e o mundo humano para um modo de construir, pela linguagem, o mundo da cultura e nele figurar as ações humanas que nos obrigam a pensar, representar e avaliar o drama da ação no mundo das relações e assuntos humanos (VERNANT, 1990).

É próprio da ficção ser farol e testemunha da luta travada pelo humano no afã de estabelecer uma relação substantiva consigo mesmo, com os outros e com mundo, *pari passu* com a complexidade, a diversidade e a precariedade das relações que consegue estabelecer e expor os falhanços das tentativas frustradas. Mais que testemunho, a literatura é um dos lugares privilegiados onde essas relações continuam sendo representadas e, desse modo, coeditadas na construção de significados que lhes são atribuídas pelo leitor.

²<https://www.cancer.org/cancer/leukemia-in-children/detection-diagnosis-staging/survival-rates.html>

³ Em 1994 o “New York Times” publicou a foto de Kevin Carter na qual figura a imagem de um abutre faminto que espera a morte de uma criança desnutrida. Com essa imagem, Kevin Carter ganhou o prestigiado Prêmio Pulitzer, porém, por causa do sofrimento nela retratado, ele se suicidou depois. Fonte: <https://www.jn.pt/media/interior/crianca-sobreviveu-ao-abutre-fotografo-sucumbiu-a-dor-1789058.html>

A surpresa é encontrar essas questões num texto de ficção feito para o mercado. Contudo, isso mais do que testemunha o fato de o texto literário ser um dos lugares privilegiados onde esta relação continua a ser renegociada, reparada, reabilitada, reequilibrada – em um conserto mental permanente que somente nossa morte colocará fim. (SCHAEFFER, 1999).

Na presente dissertação, a morte na infância aparece como a constante das obras, pela qual perpassam diversas questões de relevância social, dentre elas o desejo de morrer, o não desejo de viver com dor, a solidariedade fraternal, a dor de uma família que se vê impõe perante uma morte anunciada, a *alea* própria da vida e a reivindicação do direito de exercício da liberdade sobre o próprio corpo. Essas questões levantadas pela obra em análise despertam reflexões que, talvez, se não fosse pela literatura e a acessibilidade própria da linguagem cinematográfica, não seríamos despertados à reflexão.

A vida sendo considerada uma dádiva, seja ela advinda de alguma divindade ou não, torna essa perspectiva uma questão interna e social perturbadora. Os textos aqui estudados (escrito e cinematográfico) despertam um olhar para essas questões, especialmente no que se refere à produção de uma vida com um propósito médico específico (salvar a vida da irmã), envolvendo questões afetivas que tornam esse drama tão peculiar. É nesse ponto que a literatura desperta a reflexão sobre valores pessoais e sociais importantes, que somente são refletidos com tamanha intensidade por tratar-se de uma obra ficcional, nos termos defendidos por Schaeffer (1999).

O objetivo principal desta pesquisa é demonstrar que a literatura comparada, por comportar diálogos com outras áreas do conhecimento, permite que se identifiquem, nas narrativas selecionadas (romance e adaptação cinematográfica), aspectos sociais e filosóficos importantes acerca da boa morte, sem que a literatura seja concebida como pretexto e sem que a obra paradigma seja considerada estrutura imutável. Sob este viés é que a discussão sobre a boa morte perpassa reflexões jurídicas e filosóficas, bem como, o estudo da adaptação elucida que diferentes formas enunciativas recriam narrativas, sem, com isso, promover um rompimento. Por fim, compreendemos que a existência de diferenças entre elas pode representar a heterogeneidade da cultura na qual se deu sua criação, não representando isso um descompromisso com o paradigma.

Sob essa perspectiva, inferimos que as obras não apenas buscam tecer reflexões acerca da luta contra o câncer e nem sobre o amor cego de uma mãe diante

da anunciada morte de uma filha, muito menos sobre os limites que alguém pode chegar para proteger as pessoas que ama. O livro e o filme tratam sobre tudo isso, mas o universo de cada personagem apresenta um novo desafio reflexivo, que conduz à presente pesquisa e permite intercâmbios com áreas como a filosofia e o direito, de modo a confrontar conceitos estabelecidos socialmente.

Considerando esses aspectos, de um modo geral, pretendemos discutir sobre as questões figuradas no corpus, incluindo o direito de escolher ou não viver, seja por um adulto ou por uma criança. O direito de não querer sujeitar-se a procedimentos invasivos, ainda que se tenha sido gerado para isso. As implicações jurídicas, sociais, psíquicas e filosóficas que envolvem a morte como mecanismo de não prolongamento da vida em sofrimento físico, com a sensibilidade que só a literatura pode questionar de maneira tão *sui generis*.

Como se trata de uma pesquisa voltada à literatura comparada, as questões e reflexões a serem levantadas partiram da análise, em específico, da questão do foco narrativo encontrado no texto escrito e a forma como ele foi transportado para a adaptação para o cinema. Assim, a discussão aqui travada, com base na construção do foco narrativo, em especial a focalização, permite discutir o tema proposto, tendo por escopo a literatura comparada, seu diálogo com o cinema e com a filosofia e o direito e, a partir disso, refletir como a literatura pode contribuir para o desenvolvimento do pensamento social ao trazer para discussão a importante questão do direito à vida e morte dignas.

Nesse sentido, o referencial utilizado baseia-se em alguns pressupostos teóricos da literatura comparada e os estudos da teoria literária voltados ao foco narrativo (focalização). O texto literário, sob a perspectiva do discurso romanescos, caracteriza-se como texto multimodal, sincrético e de múltiplas semioses. O foco narrativo, por sua vez, levando-se em conta a focalização, permite analisar a obra não puramente sob a perspectiva da função do narrador, mas as múltiplas perspectivas e ângulos de visão que engendram a focalização nesse romance e as representações que sua poética permite visualizar.

Tratando-se de um drama familiar e sendo que cada personagem vive o drama de uma maneira particularizada, essa forma de análise contribui, sobremaneira, para o *corpus* estudado.

Ao dar voz a cada personagem individualmente, mas sem calar as demais, o texto escrito e o adaptado permitem que, a partir da focalização e da concepção dos

diferentes tipos de narrador, diferentes efeitos de sentido e intencionalidades possam ser compreendidos. Tal percepção, aliada à importância da temática levantada pelas narrativas, bem como ao conhecimento da experiência pessoal da autora, é o que propicia o diálogo das narrativas com a filosofia e direito.

Sob a perspectiva da focalização é possível estudar os elementos estruturais que compõem uma sintaxe narrativa: *ágon*; peripécias; clímax; *anagónorisis*/reconhecimento; desenlace; sanção, além de outros elementos estruturais sobre os quais o entrecho/trama se desenrola, tais como: foco narrativo; tempo; espaço/ambientação/frequentação; personagens; fábula e tópica. Assim sendo, em se tratando de aspectos literários propriamente ditos, a análise se pauta na poética da focalização e em como ela contribui para os efeitos de sentido evocados no romance em tela e sua adaptação para o cinema, especialmente a polifonia que dele resulta pelo ressoar das vozes dos diversos narradores.

A literatura, por questões semânticas, interpretativas e de estrutura de códigos, mostra-se como um objeto de análise bastante amplo quando se trata de questionar fatos sociais como o aqui proposto.

Considerando a literatura comparada enquanto abordagem de mediação das análises, constatamos não se tratar mais de mera comparação entre dois textos ou duas linguagens, o que amplia sua capacidade heurística, possibilitando trabalhar com apenas uma obra e com ela propor diálogos com outras disciplinas/ciências, sem que a proposta fuja dessa área do conhecimento.

Nesse contexto, é importante destacar que, no caso do presente trabalho, a literatura vem em primeiro lugar, de modo algum sendo usada como pretexto. Isso se dá porque a sua sutileza, aliada à sua potência, permitem humanizar e tratar com os pormenores necessários os temas atuais e emblemáticos da vida social contemporânea, como é o caso deste: a livre disposição do próprio corpo para si ou para outrem.

A análise se desenvolverá em duas fases. A primeira dela refere-se à análise da obra escrita em si, com alguns recortes ilustrativos daquilo que se pretende discutir e desenvolver. A segunda parte para a análise do processo adaptativo da obra escrita para a fílmica, na busca de demonstrar aproximações e distanciamentos entre ambas.

Para o desenvolvimento da temática, a metodologia utilizada é essencialmente de revisão de literatura, nela teremos por base autores que estudam a forma como a literatura comparada nasceu, tem se operado e como tem evoluído ao longo dos anos,

trazendo conceitos de intertextualidade, influência, imitação e originalidade. A intertextualidade será uma das bases da metodologia, pois pautados nela é que se poderá estabelecer as aproximações e os distanciamentos entre o paradigma e a adaptação, bem como das representações de sentido produzidas em cada uma delas e seus respectivos diálogos com a filosofia e o direito. Destacamos, ainda, que não se pretende discutir o conceito de justiça, mas, sim, como, a partir das obras, podemos refletir sobre questões de ordem jurídica e social levantadas pela autora e pelo diretor, respectivamente.

Para a compreensão do processo de adaptação, o procedimento não se altera, prevalecendo a revisão bibliográfica para a compreensão de como se opera o processo adaptativo e quais são elementos centrais que influenciam e dão potência para a obra em si, tais como diferentes tipos de narrador, foco narrativo, focalização, ponto de vista, lugar do narrador e, por fim, fidelidade (ou não) ao paradigma.

Tais referenciais teóricos é que nos permitem compreender as peculiaridades de cada forma de linguagem estudada (escrita e cinematográfica) e a maneira como cada uma delas chega ao público final (seja espectador ou leitor), de modo a compreender a forma como cada uma significa.

Na primeira seção, essencialmente teórica, fazemos um estudo acerca dos principais conceitos relacionados à literatura comparada, cuja base teórica serve de pressuposto para a compreensão técnica do objeto de estudo. Logo em seguida são traçados alguns delineamentos sobre o foco narrativo, especialmente no que se refere à focalização narrativa, os quais, como já dito, são o ponto de ligação entre o direito e a literatura, possibilitando a reflexão social proposta.

Isso se dá pelo fato de que, cada narrador-personagem, no exercício do seu espaço de fala, sem fazer calar as demais personagens, abre uma perspectiva diferente sobre o elemento “direito de morrer”, sendo este o mote de intercâmbio das narrativas com o direito e a filosofia.

A poética desse romance, no que tange ao foco narrativo, abre um leque polifônico armado pelas vozes de sete narradores. Assim, a visão que se descortina em suas vozes é panorâmica. Nela estão expostos os valores, os afetos, as esperanças, os medos e as ideias de cada um deles. Nesse sentido, podemos dizer que, entre outros aspectos sobre os quais nos debruçamos neste estudo, o foco narrativo apresenta especial relevância.

Há tempos que personagens literários são utilizados como mecanismo de reflexão acerca de temas importantes para a sociedade. Normalmente, seus comportamentos servem para reconhecer a sociedade contemporânea (quando foi escrito) da obra e tentar aproximar ou afastar da atual (momento em que foi lido).

Ainda na primeira seção, são feitos apontamentos acerca da literatura comparada, tendo como principais referências Carvalho (2006), Nitrini (1997), Carreira (2015), Alós (2012), Wellek (1994) e Guillém (2005), destacando a sua interdisciplinaridade, representatividade acadêmica e influência no desenvolvimento da compreensão da diversidade social, sem negligenciar os conflitos e as demarcações de fronteiras que a contornam. Transitamos sob os aspectos centrais de suas três principais tendências: francesa, americana e do leste europeu, identificando suas principais premissas, até chegarmos à atualidade.

Compreendida a evolução do pensamento acerca da literatura comparada e de conceitos como diálogo, intertextualidade, imitação e influências, passamos, na próxima seção, a compreender o foco narrativo, suas peculiaridades, especialmente seu distanciamento e sua aproximação do que se denomina focalização. Para tanto, recorreremos aos estudos sobre *mimese* e *diegese*, cujos conceitos já existiam na Grécia Antiga, com Aristóteles (1997) e Platão (1990). No desenvolvimento da compreensão, são apresentados alguns apontamentos desenvolvidos por Henry James (em seus prefácios), Lubbock (1976), Leite (1989), especialmente no intuito de compreender a composição de uma cena e um sumário, na construção narrativa.

Seguimos a seção estudando o ângulo e o ponto de vista, partindo do lugar que ocupa o narrador. Para tanto, estudamos algumas formas de narrador (as essenciais), para melhor compreender os efeitos de sentido que essa posição pode gerar na narrativa, especialmente comparando a narrativa escrita e seu processo de adaptação para o cinema. Autores como Friedmann (2002) são uma das bases principais na compreensão das modalidades e, portanto, posições ocupadas pelo narrador. Na evolução das discussões reaparece Leite (1989), surge Genette (1972), Massaud Moisés (1985) e Gomes (2002), capacitando-nos para diferenciar a figura do autor e do narrador para, somente então, podermos compreender os efeitos de sentido de que a obra dispõe.

Na sequência, passamos às especificidades inerentes à focalização com a contribuição de Reis e Lopes (1988), Brandão (2013), Sá (2012), Bulhões (2009), Andrade e Ponte (2012), Cardoso (2013), Sotta (2015), entre outros. Nesse momento

já nos permitimos dialogar com ambas as narrativas em estudo (escrita e cinematográfica), introduzindo a ideia do processo de adaptação, cuja compreensão está no final da seção.

Na compreensão da forma como se opera o processo de adaptação, é esclarecido como cada uma das linguagens possui uma maneira e recursos próprios para representar e como uma não pode ser considerada maior ou melhor que outra apenas por servir de paradigma (narrativa escrita) ou por dispor de recursos mais acessíveis à compreensão do receptor (imagem no cinema). Assim, a fidelidade à obra escrita, na adaptação, será posta em xeque, demonstrando-se como a evolução individual de cada narrativa contribui para o desenvolvimento de ambas, quando dialogam ou fazem uso uma da outra, reciprocamente.

Na terceira seção, portanto, passamos à análise comparativa da obra, com base nos aspectos teóricos discutidos nas seções anteriores, no intuito de compreender os efeitos de sentido produzidos na narrativa escrita e na cinematográfica. Esse tópico baseia-se no arcabouço teórico que estabelece a ponte para a discussão da problemática seguinte, que é: como a literatura opera a evolução do pensamento social a partir de sua produção literária, ainda que de cariz mercadológico. Esse adjetivo, atribuído à obra, tem base nas discussões sobre a literatura clássica e a de massa e é referenciada no desenvolvimento da pesquisa.

Na sequência, pautados na perspectiva de Schaeffer (1999) de que a literatura permite auto reflexão e reflexão social, as quais tem o potencial de sensibilizar os indivíduos para problemas que podem ainda não existir de fato, mas que estão na iminência de acontecer, desenvolvemos uma linha de pensamento que evidencia a forma como a literatura – no caso aqui manifesta em duas formas de linguagem diversas – opera na sociedade e dá credibilidade para o desenvolvimento do pensamento coletivo, a partir da vivência fictícia individual (uma espécie de colocar-se no lugar das personagens).

As obras em análise têm especial respaldo nesse aspecto em razão de sua estrutura, por dar voz a cada personagem em momentos específicos, sem com isso calar as demais. Além disso, a trama toda se passa dentro de três essenciais instituições: a família, o tribunal e o hospital. Essas três instituições são o ambiente constante das obras e são de extrema relevância, ao passo que a família é a base; o tribunal dirime conflitos e promove pacificação social (ou pretende); e o hospital, que representa esperança de cura e libertação. Nesse contexto é que aparecerem as

figuras de heróis não providos de poderes sobrenaturais, caracterizando-os como heróis absolutamente humanos, distanciando-os de um mundo fantástico e trazendo-os para uma realidade apalpada pelas luzes do ficcional.

Contudo, tanto um quanto o outro – e em todas as formas de interação da vida social, sejam interações com o mundo, com os outros, consigo mesmo, essas figuras, assim como todos os humanos – estão presas aos quatro regimes de interação, segundo a sociossemiótica⁴. Dentre eles encontra-se o regime do *alea*⁵/acaso, que é o responsável pelos acidentes e imprevistos da vida, quando o inesperado também é outro elemento central do acontecimento, e traz como consequência a mudança da situação, rompendo com o regime de atuação, ação e conduta antes planejadas. Esta seria, inicialmente, a razão pela qual essa experiência, que nos traz imprevistos, obriga-nos a superá-los, apesar de interferir na programação feita anteriormente, e para a qual temos de fazer diversos ajustes que mudam o curso da nossa história.

Na presente dissertação demonstramos, entre outros aspectos, que a literatura comparada é mais do que comparação entre obras ou linguagens. A ela podemos vincular a evolução do pensamento social e ético, em função da sua capacidade de diálogo entre as diversas figuras e personagens, cujos exemplos e representações podem contribuir sobremaneira para uma análise mais sensível, ampla e conexa da tópica levantada pela obra. A partir da ideia “a vida imita a arte ou a arte imita a vida”, buscamos demonstrar como a literatura contribui para a evolução do pensamento social, por permitir ao leitor estabelecer uma relação sinérgica com as personagens, o que permite ao leitor pensar como se estivesse em seu lugar.

Partindo do aprofundamento nos sentimentos da personagem protagonista Anna (criada para servir de material genético), acerca da sua expiação em relação à irmã Kate, assemelhado à figura de quem deve em seu corpo pagar pelos males alheios, compreendemos esse bode expiatório sob a perspectiva da tópica levantada, segundo a qual sua representação permite o desenvolvimento do pensamento social crítico do tema, vinculado à literatura, sobre o direito de disposição sobre o próprio corpo.

⁴ LANDOWSKI, Eric. *Interações arriscadas*. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014.

⁵ Ver os termos *ágon* e *alea* no *Dicionário de Termos Literários* <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/agon/>

Finalizando, destacamos a análise da importância da literatura para o desenvolvimento do pensamento social para o tabu da morte e disposição do próprio corpo, para, então, tecermos as considerações finais. Nessa parte, esperamos compreender as formas de polifonia do foco narrativo do romance estudado e como elas contribuem para iluminar a análise, sempre a partir das obras, de uma temática de tamanha importância.

Entendemos que, a partir da literatura, é possível estabelecer relações tão amplas e tão necessárias para se tratar, com seriedade, sutileza e profundidade, o tema da boa morte. Sob essa premissa, compreendemos que, por vezes, para legislar com eficiência, é preciso olhar para si e, a partir da leitura, sua análise e os horizontes que dela provém, construir um modelo legal menos engessado e mais eficiente.

1 CAMINHOS E LIMITES DA LITERATURA COMPARADA

Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante. (PHILARÈTE, 1835, apud. CARVALHAL, 2001, p. 10).

Neste capítulo, buscamos tecer reflexões não só a partir da perspectiva de estudiosos contemporâneos da literatura comparada⁶, mas, também, a partir da visão daqueles que motivaram a formação desse campo acadêmico desde o século XIX até hoje. Destacamos, de início, por exemplo, Carvalhal (2006, p. 05), que afirma que a literatura comparada, “usada no singular, mas geralmente compreendida no plural, designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”.

Apesar de esta corrente teórica, de início, não causar problemas de interpretação, Carvalhal (2006) afirma que é um campo de estudos muito complexo, uma vez que é utilizado para denominar pesquisas discrepantes que possuem metodologias e objetos de análise muito diferentes. Ou seja,

[...] o sentido da expressão “literatura comparada” complica-se ainda mais ao constatarmos que não existe apenas uma orientação a ser seguida, que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Aos poucos torna-se mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de “comparação”. Antes de tudo, porque esse não é um recurso exclusivo do comparativista. Por outro lado, a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva). (CARVALHAL, 2006, p. 06).

Para confirmar a importância da realização de estudos na área, recorreremos à pesquisa de Carreira (2015), que aponta a importância da utilização da literatura comparada na atualidade, não apenas como uma área norteadora de estudos acadêmicos, mas, também, como um instrumento interdisciplinar capaz de possibilitar a compreensão de culturas diferentes, quando aliada, por exemplo, aos estudos

⁶ Segundo Nitrini (1994), no Brasil, os estudos em literatura comparada passaram a ser inseridos nos cursos de Graduação e de Pós-Graduação em Letras a partir de 1961 por iniciativa de Antonio Candido. Também de acordo com a autora, houve a ampliação dos estudos em nível nacional a partir da década de 1980.

culturais, à sociologia, à psicanálise ou à filosofia, e como uma aliada no ensino para desenvolver a capacidade crítica dos alunos em relação à compreensão da diversidade cultural.

Por outro lado, apesar de a importância da disciplina ser consolidada na academia e no ensino, o estado da arte realizado para o desenvolvimento da sua pesquisa demonstra um conflito teórico e uma falta de unificação no que tange ao direcionamento metodológico formal deste campo do conhecimento. Além disso, conforme demonstrado a seguir, este conflito já era observado desde a década de 1950 por pesquisadores como Wellek, dada a complexidade da literatura comparada.

Dessa perspectiva, antes de seguir com as reflexões a partir de textos contemporâneos, observamos Wellek (1994)⁷, que ressalta que a literatura comparada não se resume ao estudo de um determinado *corpus* e de suas influências. Pelo contrário, para o autor, por intermédio deste campo de estudos, é possível analisar as relações de uma obra de arte com as questões candentes de uma época ou nação ou com aspectos sociais e culturais de uma determinada sociedade. Também por intermédio da teoria, é possível observar relações entre obras de arte de diferentes autores.

Em seu texto, Wellek (1994) teceu críticas à falta de delimitação de metodologias e de objetos de estudo específicos da literatura comparada. Porém, apesar de criticar a não existência de um recorte específico de estudos, o pesquisador também critica a demarcação artificial de fronteiras entre a literatura “comparada” e a “geral”⁸.

As discussões de Wellek (1994) demonstram que a literatura comparada surgiu como uma reação contra o pensamento nacionalista do século XIX⁹, principalmente em países como França, Alemanha e Itália, na medida em que essas nações buscavam autonomia e fortalecimento de suas identidades nacionais. Considerando essa origem da Literatura Comparada, Carvalho (2006) afirma que ainda hoje é

⁷ O texto se encontra em um compêndio com outros textos clássicos da literatura comparada e foi escrito por volta da década de 1950. A reflexão a partir da leitura de teóricos como Wellek (1994) merece destaque, considerando que as críticas do autor ainda são muito relevantes e contemporâneas.

⁸ Carvalho (2006), que desenvolveu reflexões influenciadas por teóricos como Wellek, afirma que o termo “literatura geral” é utilizado por vários pesquisadores para classificar estudos mais amplos, que, conseqüentemente, abarcaria também os estudos comparados.

⁹ De acordo com Carvalho (2006), que realiza uma breve investigação histórica sobre a literatura comparada, no século XIX houve a difusão do termo, sob a inspiração das *Lições de anatomia comparada*, de Cuvier (1800), da *História comparada dos sistemas de filosofia*, de Degérand (1804), e da *Fisiologia comparada* (1833), de Blainville.

comum a crença de que este campo de estudos não se preocupa apenas em investigar literaturas nacionais.

No entanto, os estudos literários comparados não estão apenas a serviço das literaturas nacionais, pois o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários. (CARVALHAL, 2006, p. 85).

Segundo Wellek (1994), o termo literatura comparada passou a ser utilizado para identificar estudos que transcendessem os limites da literatura nacional. Assim, considerando a importância de se compreender a conceituação e o surgimento deste campo de estudos, também recorreremos à pesquisa de Alós (2012a), que afirma:

O surgimento do termo “literatura comparada”, referindo-se a um campo de atuação específico nos estudos literários, deu-se no momento da consolidação dos Estados Nacionais na Europa, e seus pressupostos estavam atrelados, ainda que de maneira incipiente, às discussões sobre as questões de fronteira, cultura e identidade nacional. Cabe destacar, pois, que desde os seus primórdios, a literatura comparada mostra-se preocupada com o diálogo cultural de calibre internacional. (ALÓS, 2012a, p. 1-2).

Assim, para Alós (2012a), esse campo de estudos consolidou-se a partir das pesquisas que visaram a transcender as fronteiras de um país particular e de pesquisas que estabeleceram relações entre a literatura e outras áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia e as artes.

Já para Carvalho, além dos estudos comparados projetarem resultados na academia, também podem refletir resultados nas próprias obras literárias, uma vez que, por meio da comparação na literatura, alguns autores buscaram espelhar-se em outros autores e aprender a desenvolver suas próprias tessituras. Para Carvalho (2006) a comparação é algo natural do ser humano, pois

[...] comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. (CARVALHAL, 2006, p. 07).

A hipótese desenvolvida nesta pesquisa está de acordo com esse comportamento generalizado e inerente ao homem, pois, segundo Carvalho (2006), quando a comparação é realizada como um estudo ou uma análise científica, é preciso considerar o cotejo, por exemplo, entre obras diferentes, obras de autores diferentes, diferentes formas de semioses e obras publicadas em diferentes plataformas (quando comparada uma obra imagética, como um filme, e outra textual, como um livro).

Além disso, essa comparação é atravessada pelo método analítico e interpretativo. Sendo um meio, e não um fim, a literatura comparada é uma forma de “exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe”. (CARVALHAL, 2006, p. 07).

O caráter interdisciplinar que o campo de estudos da literatura comparada assume na atualidade, em partes, facilita o trabalho dos pesquisadores na medida em que permite o diálogo com diferentes áreas do conhecimento. Por outro lado, caso a metodologia não seja traçada de forma adequada, conforme Carvalho (2006), as análises podem se tornar subjetivas, o que se buscou evitar neste estudo.

Considerando esse aspecto, buscamos outros pesquisadores contemporâneos que objetivaram discutir sobre preceitos da literatura comparada e que desenvolveram, inclusive, uma trajetória histórica relacionada à teoria. Além de Carvalho (2006), outra pesquisadora brasileira que publicou diversas pesquisas e que também norteia este trabalho é Nitrini (1997). De acordo com a pesquisadora, a literatura comparada, enquanto campo de estudos, possui três tendências principais: a francesa, a americana e a dos países do Leste europeu, “com premissas de ordem positivista, fenomenológica da obra literária e de dialética entre a sociedade e a literatura, respectivamente”. (NITRINI, 1997, p. 125).

A escola francesa é concebida como positivista por Nitrini (1997), devido à abordagem histórica e ao olhar determinista por parte de alguns de seus principais expoentes. De acordo com Alós (2012^a, p. 2), com relação à escola francesa, temos que

[...] seus métodos eram rigorosamente historicistas, buscando linhas de evolução pautadas nos estudos de fontes e influências, com vistas à elaboração de uma “história da literatura geral”. Para os estudiosos alocados sob tal rubrica, era indispensável ao comparatismo que as obras em cotejo fossem provenientes de culturas nacionais distintas, e que tais investigações abarcassem obras escritas em línguas distintas.

Em relação à escola americana, ela é considerada como fenomenologista por Nitrini (1997). Alós (2012a) pontua que ela foi marcada por influxos de cunho imediatista como o estruturalismo e o formalismo:

Mais aberta a estudos paralelísticos, a “escola americana” admitia o estudo de obras e autores dentro de uma mesma literatura nacional. Como decorrência dos influxos imanentistas, acreditava-se que o valor artístico de uma obra era intrínseco aos elementos textuais. Em outras palavras, o critério de valor era pautado na literariedade, categoria formulada pelos formalistas russos em seus estudos de poética, já no início do século XX. Se por um lado a “escola americana” sinaliza um avanço e uma ampliação dos interesses comparatistas, possibilitando abordagens desvinculadas de preceitos de ordem transcendental e da crítica impressionista, por outro ela desvalorizou um importante aspecto: o do estudo dos vínculos entre a literatura e a cultura, a política e a história das ideias. (ALÓS, 2012a, p. 03).

Sobre os estudos de literatura comparada realizados no leste europeu, Alós (2012a) afirma que o nome de maior destaque é Victor Zhirmunsky, que realizou pesquisas no contexto soviético e aproximou os estudos formalistas ao pensamento marxista. Esta corrente teórica considera que grupos humanos inseridos em contextos históricos semelhantes, mesmo que não possuam nenhum contato, compõem produções literárias aparentadas.

De acordo com Carvalho (2006, p. 44), o principal objetivo das vertentes clássicas de estudos comparados reside na análise do “historicismo e transferência de métodos de outras ciências para o estudo da literatura”. Mas, e na atualidade? As análises continuam a ser norteadas por alguma dessas correntes teóricas? Deve-se levar em conta que as correntes teóricas descritas anteriormente incorporavam características das sociedades em que surgiram e buscavam resolver problemáticas em seus respectivos contextos.

Na atualidade, conforme Carvalho (2006), as novas orientações comparatistas incorporam os princípios desenvolvidos pela teoria literária. Agora, a literatura comparada considera que elementos retirados do contexto original e inseridos e adaptados a outros contextos já não podem mais ser observados como fenômenos idênticos, uma vez que passam a exercer novas funções:

Tal constatação muda a compreensão do comparatista que persegue um tema, uma imagem ou mesmo um simples verso ao

longo de diferentes textos. Ela o faz considerar não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto. Enfim, graças a isso, o elemento rastreado é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída. (CARVALHAL, 2006, p. 48).

Ainda segundo a autora, a literatura comparada, na atualidade, incorpora a visão de considerar os textos como mosaicos, sendo construções polifônicas e dialógicas. Diante dessa realidade, vemos como ecoam nas palavras da teórica brasileira o que já defendeu Julia Kristeva (2005), que, a partir da teoria de Bakhtin sobre o dialogismo, elaborou e afirmou o conceito de intertextualidade, expressando que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Reportando-se, também, à Kristeva – quem, de fato, estabeleceu o conceito de intertextualidade –, o estudioso espanhol Antonio de Mendoza Fillola (1994), comenta a dimensão que a literatura comparada adquiriu ao longo dos anos. Nesse sentido, o autor menciona que

[...] cuestiones como la intertextualidad e interculturalización patentes en las obras literarias – aspectos que se podrían conectar con lo que J. Kristeva (1978:85) denomina la absorción y transformación – son conceptos que resultan lo suficientemente globalizadores como para permitir cohesionar una serie de conocimientos literarios y culturales y organizarlos en límites más amplios que la referencia a una producción nacional y de época.¹⁰ (FILLOLA, 1994, p. 39).

Desse modo, ao deixar a dimensão primeira, restrita às nacionalidades e à busca por fontes e influências, a literatura comparada, acompanhando a evolução de conceitos como os de dialogismo e polifonia, de Bakhtin (1997) e os de intertextualidade, de Kristeva ([1969] - 2005), entre outros, estende seu alcance a novas áreas e, em especial, àquelas vinculadas aos estudos culturais.

Nesse contexto de ampliação das relações possíveis entre a literatura comparada e outras áreas, surge, também, outro aspecto importante, consequência dos estudos recentes sobre leitura e recepção textual, que remete à ideia do leitor

¹⁰ Nossa tradução: Questões como a intertextualidade e a interculturalização presentes nas obras literárias – aspectos que poderiam ser conectados com o que J. Kristeva (1978:85) denomina de absorção e transformação – são conceitos suficientemente globalizadores que podem permitir a coesão de uma série de conhecimentos literários e culturais e organizá-los em limites mais amplos que apenas à referência a uma produção nacional e de determinada época.

como o responsável, em última instância, pelo estabelecimento da pretendida intertextualidade. Nesse sentido, temos que considerar que:

*[...] la intertextualidad es, sobre todo, un fenómeno de recepción, por cuanto es el lector quien detecta o reconstruye la relación intertextual y que es, en definitiva, en esta instancia última, donde se lleva a cabo todo el juego de relaciones intertextuales, existentes en potencia en el interior del tesoro multiseccular acumulado en nuestras tradiciones literarias culturales.*¹¹ (CAMARERO, 2008, p. 26).

Bakhtin (1997, p. 144), ao comentar sobre intertextualidade, compreende que um texto citado em outro texto, ainda que mantenha sua autonomia estrutural e semântica, não está imune aos efeitos da trama linguística do contexto que o integrou. Os textos não se misturam homogeneamente, produzem ruídos, ao confrontarem-se ativamente, a partir de suas diferenças, acrescentando outros sentidos ao contexto de origem.

Para Bakhtin “a língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes” (1997, p. 147). Sendo assim, quando incorporamos o discurso de outrem, estamos mostrando a sua posição e ampliando os posicionamentos sociais a partir da enunciação.

Nesse sentido, “valer-se do discurso de outrem, na produção narrativa, permite ao narrador traçar um panorama de diferentes perspectivas para os eventos narrados”. (ALÓS, 2006, p. 3).

Com base nisso, Bakhtin (1997), divide a produção romanesca em dois grupos: os romances monológicos, onde o enunciador está numa posição hierárquica superior, já que prevalece a sua perspectiva; e os romances dialógicos, nos quais o(s) discurso(s) de outrem aparecem e não existe hierarquia entre as vozes. No entanto, Bakhtin segue os estudos considerando não apenas o enunciador do discurso citado e o enunciador que o cita, mas, também, seu o receptor. Para ele,

[...] a transmissão leva em conta uma terceira pessoa - a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso. (BAKHTIN, 1977, p. 46).

¹¹ Nossa tradução: A intertextualidade é, sobretudo, um fenômeno de recepção, por quanto é o leitor quem detecta ou reconstitui a relação intertextual e que é, definitivamente, nesta última instância, onde se leva a cabo todo o jogo de relações intertextuais, potencialmente existentes no interior do tesouro multisseccular acumulado em nossas tradições literárias e culturais.

Nesse sentido, surgem as marcas linguísticas que referenciam a existência de outros discursos naquele enunciado. A partir disso, Bakhtin (1997) estabelece três formas de referenciar outros discursos dentro de um enunciado: 1) estilo linear, no qual a marcação do texto citado é explícita; 2) estilo pictórico, no qual a marcação é rarefeita, de modo que enunciador tenta incorporar na própria fala, a fala de outrem; e 3) estilo individualismo relativista, o qual passa a considerar o discurso em si, não mais o narrador, de modo que a autoridade passa a ser toda do enunciado, não mais do enunciador, que pode, inclusive, ter seu lugar de fala substituído por uma personagem.

Dessa maneira, podemos compreender que os textos, ao se construírem não são puros, pois dialogam com outros textos, de diferentes maneiras. Disso resulta que as novas análises em literatura comparada consideram que os sentidos desses textos são reconstruídos na medida em que novos contextos são apresentados. Nessa perspectiva, nos estudos atuais, ressaltamos a importância da compreensão de termos como intertextualidade, influência, fonte, imitação e originalidade.

Ainda sobre intertextualidade, Alós (2012a, p. 11) afirma que ela se configura como “uma espécie de citação inconsciente ou automática realizada sem aspas e sem a explicitação do texto de origem”. Já Carvalhal (2006), influenciada por Kristevá (19179), afirma que todo texto é resultante da leitura de textos anteriores, sendo, de certa forma, influenciado pela absorção ou pela réplica de vários outros textos. Assim, a intertextualidade, na literatura, é compreendida como um fenômeno de absorção e de transformação de outros textos. Para a pesquisadora, a investigação da intertextualidade é muito importante considerando que

[...] a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária. Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parecença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2006, p. 85-86).

Segundo Alós (2006, p. 03), os analistas comparativistas devem considerar que a “palavra do mesmo e a palavra do outro não se miscigenam homoganeamente no processo de enunciação narrativa, perdendo suas características próprias e formando um terceiro elemento”. Ou seja, ao investigar aspectos intertextuais em um texto, devemos compreender que as palavras terão particularidades semânticas diferenciadas nos diferentes contextos. Assim, para o autor, “a incorporação do discurso de outrem vai, ao mesmo tempo, formular o posicionamento social do mesmo e apresentar outras possibilidades de posicionamento por ocasião da enunciação” (ALÓS, 2006, p. 03).

Em relação à influência, conforme Nitrini (1997), existem duas acepções diferentes: a primeira “é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor” (NITRINI, 1997, p. 127); e a segunda é de ordem qualitativa, sendo o resultado artístico do contato entre um autor, de forma direta ou indireta, com uma determinada fonte. Para a autora, o conceito de influência distingue-se do conceito de imitação na medida em que

[...] até certo ponto, a influência pode confundir-se com a imitação, assim como, em sua outra acepção, confundia-se em parte com a difusão. Nesse caso, o matiz que diferencia as duas noções é que a imitação se refere a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, “cujo resultado é uma modificação da forma mentis e da visão artística e ideológica do receptor”. A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor. (NITRINI, 1997, p. 127-128).

Nessa perspectiva, a partir das reflexões de Nitrini (1997), neste estudo, consideramos que, por meio da influência, o autor, após entrar em contato com suas fontes, volta-se para sua própria personalidade e provoca uma ruptura com as fontes que influenciam a construção de sua obra. Assim, o autor tem a possibilidade de construir sua identidade de escritor a partir do exemplo de outros e, ao mesmo tempo, de se distinguir daqueles que o influenciaram, tornando-se original.

Já o conceito de “originalidade”, conforme a pesquisadora, pode ser compreendido por meio da analogia do “estômago”¹²: a qualidade da digestão do conteúdo desenvolvido por outros define se o resultado é original ou não. O autor que “digere mal” o conteúdo de outras obras de arte, tornando seus traços visíveis na sua está fazendo pasticho. Por outro lado, aquele que “digere bem” aspectos de outros autores é considerado original.

Outro teórico que se utiliza dessa analogia para exemplificar como a originalidade também tem suas influências, na perspectiva da literatura comparada, é Guillém (2005). O autor recorre aos estudos de Valéry, teórico que afirmava que um leão é um carneiro assimilado. Por meio desta metáfora é possível compreender que, na literatura, determinadas fontes podem influenciar obras completamente novas e originais, porém, ainda influenciadas.

A partir do percurso teórico até aqui exposto nesta seção, retomamos as reflexões de Wellek (1994) sobre a inexistência de uma padronização de definição de objeto de estudo ou de metodologia na área de literatura comparada, ainda na década de 1950. Para Alós (2012a), na atualidade, algumas das problematizações de Wellek voltam em cena, pois

[...] os limites do comparatismo, questão presente na pauta dos debates desde os primeiros momentos do estabelecimento da disciplina, são uma vez mais problematizados, ocupando o centro das discussões. A principal diferença entre as discussões contemporâneas e as polêmicas do passado é a evidência de que vários dos conceitos mais sólidos do comparatismo, tais como os de “identidade cultural”, “nação”, “língua nacional” e “literariedade” passam a ser questionados, uma vez que são denunciados como construções historicamente marcadas, ou ainda, como ficções conceituais. Consequentemente, abrem-se fissuras teóricas que permitem vislumbrar os comprometimentos de tais categorias como estruturas acumpliciadas com as hegemônias acadêmicas. (ALÓS, 2012a, p. 11).

Na atualidade, considerando que a literatura recebe influências não apenas de outros livros, mas, também, de outras formas de arte e de mídias, além de a cultura receber outros tipos de influências motivadas pelos suportes tecnológicos, conforme Coutinho (2013), a literatura comparada tem como principal marca a transversalidade

¹² Segundo Nitrini (1997), esta analogia é observada nas reflexões de diversos críticos e pesquisadores, como André Gide e Valéry.

e recebe contribuições de outras disciplinas¹³, como os Estudos Culturais e Pós-Coloniais no campo do comparativismo. Conforme Carvalho (2006),

[...] o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais. (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Em outra publicação, Carvalho (2017) afirma que a literatura comparada deve ser compreendida como uma estratégia interdisciplinar que, na atualidade, amplia largamente sua área de atuação. A modificação deste campo de estudos é natural, segundo a pesquisadora, considerando que o contexto atual diverge muito do experimentado pelos autores do século XVIII, que vivenciaram, por exemplo, uma época em que o conceito de nação não era completamente fortalecido.

Assim, a literatura comparada tem a possibilidade de atuar em diversas áreas, tendo a possibilidade de se apropriar de diferentes métodos. Desse modo,

[...] essa ampliação, que corresponde a mudança de paradigmas e que provocou diversas alterações metodológicas na disciplina, constitui a própria história do comparativismo literário. De sua fase inicial, em que era concebida como subsidiária da historiografia literária ("une branche de l' *histoire littéraire*", como diria Carré) passa a exercer outras funções, mais adequadas a outros tempos. Surgida de uma necessidade de evitar o fechamento em si das nações recém constituídas e com uma intenção de cosmopolitismo literário, a literatura comparada deixa de exercer essa função "internacionalista" para converter-se em uma disciplina que põe em relação diferentes campos das Ciências Humanas. (CARVALHAL, 2017, p. 09).

Já para Alós (2012b, p. 10), a literatura comparada, na atualidade, desdobra-se em cinco principais campos de estudo: "1) Estudos dos gêneros literários, suas

¹³ Carvalho (2017, p. 11) afirma que a literatura comparada passou a ser compreendida como um campo de estudos interdisciplinar a partir do início das "relações interartísticas", principalmente na década de 1940, após a segunda Guerra Mundial. A partir dessa época, a literatura comparada começou a investigar também a relação entre a literatura e outras artes, processo que contribuiu para a disciplina adquirir esta característica.

formas e sua evolução ao longo do tempo”, categoria na qual o pesquisador inclui a análise da poética, da narratologia, a teoria fílmica e a análise cultural; “2) Estudos de temas ou de mitos literários”, categoria de estudos que observa, além da tópica, como textos literários de uma literatura nacional projetam uma identidade de um povo e como outras literaturas absorvem ou representam as identidades de seus respectivos povos; “3) Estudos interartes ou interdisciplinares”, categoria que compara uma obra literária a produtos artísticos de outra natureza, como a pintura, a música e o cinema; “4) Os estudos que se focam no diálogo entre a literatura comparada e outras abordagens do fenômeno literário”, categoria que incorpora a historiografia e a crítica literária; e “5) Os estudos que dão conta de eras, períodos ou movimentos literários”, categoria que observa mais as características gerais de um determinado contexto ou de uma época do que uma obra em específico. Para o autor, esta última categoria de estudos é que mais recebe influências dos estudos culturais britânicos.

Por meio destas reflexões iniciais, buscamos tecer um panorama geral e inicial em relação aos estudos da literatura comparada, considerando aspectos históricos e teóricos das principais vertentes desse campo de estudos. A partir das reflexões teóricas apresentadas nesta seção voltadas às diferentes pesquisas clássicas e contemporâneas, passamos a compreender, nesta pesquisa, a literatura comparada como uma área de estudos interdisciplinar e, seguindo as orientações de Alós (2012b), compreendemos que a metodologia de análise deve ser definida e adaptada a partir das especificidades do *corpus*.

Na sequência passamos à discussão sobre os aspectos essenciais da adaptação e da focalização, já que tais processos são relevantes para a análise do *corpus* desta pesquisa.

2 PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E FOCALIZAÇÃO: (DES)LEITURA E (RE)LEITURA

Macabéa se matou. Ela esta enfim, livre de si e de nós.
(LISPECTOR, 1998, p. 87/88)

O interesse despertado pelas obras *My sister's keeper* (2003), traduzido ao português para *A guardiã da minha irmã* (2011) e sua adaptação cinematográfica intitulada “Uma prova de amor” (2009) está posto na maneira como o ângulo de visão/focalização desvela as subjetividades das personagens que povoam ambas as obras, especialmente em razão das semelhanças e diferenças existentes entre a narrativa escrita e a cinematográfica, cujas intencionalidades do narrador e do diretor parecem estar substancialmente distantes.

O fluxo informacional e imagético que cria o envolvimento afetivo com as personagens parece levar a adaptação para um rumo distante daquele que intencionava a autora, apesar de algumas estruturas composicionais serem próximas no processo fílmico de adaptação do romance.

Tal fato se mostra como consequência natural da adaptação, já que esta transforma a obra paradigma em outra obra, ainda que a tenha visitado. Nesse sentido, dividimos a presente tópica em pequenas subtópicas visando a aclarar a leitura e a compreensão do processo de adaptação cinematográfica do romance e, por fim, entender como se deu a adaptação de *My sister's keeper* (2003), traduzido para *A guardiã da minha irmã* (2011) para o filme “Uma prova de amor” (2009).

Para tanto, começamos o subtópico com os conceitos de mimese e diegeese, para seguirmos com o estudo do ângulo de visão e ponto de vista para, enfim, compreendermos a focalização e suas nuances, as quais são de substancial importância para a análise da obra.

Esta seção termina com a elucidação acerca da forma como ocorre o processo adaptativo e com a discussão sobre questões como fidelidade ao paradigma e autenticidade da obra.

2.1 MIMесе E DIEGESE

A professora Ligia Chiappini Morais Leite (1989), no seu texto *Foco Narrativo*, desenvolve uma abordagem bastante elucidativa sobre a evolução do estudo da perspectiva, ou seja, da focalização, dentro do romance, abordando alguns conceitos principais de alguns estudiosos que mais se destacaram no estudo teórico sobre esse fenômeno.

Segundo ela, o narrar dentro da literatura é uma forma utilizada pelas histórias desde as mais antigas narrativas épicas que efabulavam narrativas ancestrais. Nelas cabia ao narrador apenas contar o que acreditava ter visto, como se fosse possível transpor os fenômenos históricos para o discurso sem fazer uso da imaginação. Com o nascer das literaturas modernas, progressivamente, a figura do narrador foi sendo multifacetado, de modo a ocupar diferentes posições e envolvimento com a história contada.

As reflexões sobre a narrativa começaram com Platão e continuaram com seu discípulo Aristóteles que, diferente de Platão, empenhou-se muito mais para compreender a figuração da “realidade” e os efeitos de sentido e as estésias que essa faculdade estética exercia sobre os ouvintes e/ou leitores.

Platão (1990), na *República*, cataloga três formas de narrar. A primeira é a narração simples, na qual “o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele” (1990, p. 116). Nela, cabe ao leitor apenas conhecer aquilo que o narrador viu.

A segunda ocorre quando o poeta enuncia como se fosse outro, ou seja, “quando ele assemelha o mais possível seu estilo ao da pessoa cuja fala enunciou.” (1990, p. 117). Essa é a narrativa por imitação, na qual a participação do leitor na construção da história mostra-se mais livre.

A última delas seria o misto das duas formas anterior. Para Platão, imitar é representar, usando, o artista, de todos os recursos disponíveis, sem compromisso com a verdade ou o real, mas com a pequena porção a qual representa.

Aristóteles, por sua vez, em *Arte Poética* (1997), segue o caminho de Platão de maneira semelhante, mas com algumas diferenças significativas. No compasso em que Platão analisava a função do poeta na construção da *polis*, Aristóteles voltava-se para a natureza e as espécies de poesia, assim como para o número e a natureza das partes que a compõe.

Para ele, as artes imitativas “imitam ou por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma, ” (ARISTÓTELES, 1997, p.19).

Assim, poderíamos dizer que a categorização aristotélica nos gêneros literários conclui que se pode imitar a natureza de três formas distintas: por simples narrativa (mesmo que haja um terceiro elemento a participar); através da insinuação da própria pessoa (sem intervenção da personagem); ou pela apresentação de uma ação com o auxílio das personagens (que se expressam em suas ações).

Portanto, uma das principais diferenças entre Platão e Aristóteles refere-se ao modo de contar uma história. Enquanto que, para Platão, as maneiras de dizer poderiam variar em imitação “mimese” e narrativa simples “diegese”, para Aristóteles a narração é uma das formas de imitação, a “diegese” é o mundo levantado na narrativa pela “mimese”.

Seguindo os estudos, Lubbok (1976) entende que a narração é essencial ao romance e a diferença entre narrar e mostrar está no nível de envolvimento do narrador, de modo que, quanto mais o narrador participa, mais ele conta e menos ele mostra, e vice e versa. Nesse sentido, seu pensamento se aproxima mais da terceira forma narrativa catalogada por Platão.

O binômio cena e sumário complementa essa perspectiva, sendo que a diferença entre elas é muito importante na compreensão das tipologias de narrador estudadas a seguir, sob a perspectiva do ângulo de visão e ponto de vista, sendo tais conceitos elucidados no tópico seguinte.

2.2 ÂNGULO DE VISÃO E PONTO DE VISTA

A ausência é absoluta, mas a presença tem seus níveis de intensidade (GENETTE, 1972, p. 253).

Para a compreensão o que vem a ser ângulo de visão e ponto de vista numa narração, é preciso compreender o lugar social ocupado pelo narrador, seus valores e seu ideário, pois desse “*ego, hic et nunc*” depende o ponto de vista por ele defendido, mostrado, ocultado entre os intervalos do dizer e do não dito, que perfazem a visão de mundo de uma determinada época, classe, grupo ou pessoa. É necessário, também, compreender, no foco narrativo, as possibilidades de focalização romanesca ou fílmica.

Para tanto, preliminarmente, é importante conhecer as tipologias de narrador e qual lugar eles estão ocupando em cada momento das obras e, assim, concluir se, na

adaptação, a intenção se manteve. O processo é complexo e a teoria é vasta. Para nos auxiliar nessa compreensão, Normam Friedman (2002), em *O ponto de vista na ficção*¹⁴, elenca os principais tipos de narrador, os quais conceituamos na sequência, de forma sucinta, de modo a compreender o grau de relação existente entre a história narrada e quem a conta.

Para Friedman (2002, p. 172-174), o primeiro deles é o “autor onisciente intruso”. Nele predomina a cena em relação ao sumário, havendo uma liberdade maior no contar, valendo-se das palavras, percepções e sentimentos do próprio narrador. É considerado intruso, pois não se acanha em inserir comentários sobre a vida, os costumes, os modelos sociais e políticos, valores, pertencentes ou não na história. Próprio do romance clássico-realista, esse modelo não apenas transita na subjetividade, tempo e espaço das personagens, como também comenta sobre eles.

Na sequência, ainda sob a perspectiva do mesmo estudioso, temos o “narrador onisciente neutro” que, por contar a história em terceira pessoa, faz predominar o sumário à cena (que aparece, via de regra, por meio de diálogos diretos). Ele caracteriza as personagens, porém não se intromete nelas e nem toma seu espaço. Nas palavras de Friedman (2002, p. 174-175), “mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a descreverá como vê, não como veem as personagens.”

O terceiro tipo, ainda com base em Friedman (2002, p. 175-176), é o “narrador-testemunha”, que apresenta a história em primeira pessoa, sendo interno na narrativa. Para ele, o ângulo de visão é limitado, pois, por ser uma personagem secundária, tem uma narrativa periférica da história, ao passo que não é capaz de saber nem pensamentos nem sentimentos das outras personagens, restringindo-se apenas a especulações.

Temos, por fim, ainda pautados em Friedman (2002, p. 176-177), o “narrador-protagonista”, no qual a visão multifacetada do narrador-testemunha desaparece para dar espaço à subjetividade interna sobre sua própria história, limitando-o aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Fazendo uso da narrativa em primeira pessoa, pode fazer prevalecer tanto cena quanto sumário, o que permite ao leitor distanciar-se da história mais livremente. Seu ângulo é fixo, apresentando apenas os pensamentos e sentimentos de seu próprio ponto de vista.

¹⁴ Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933>- Acesso em 16 de novembro de 2018.

Em seguida, temos a “onisciência seletiva múltipla”, segundo a qual a história é contada por meio das percepções e impressões das próprias personagens, desaparecendo a evidência do narrador. Neste tipo há predominância da cena e se difere da onisciência neutra, pois, segundo Leite (1989, p. 47), “agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os ‘resume’ depois de terem ocorrido”.

Friedman (2002, p. 177) elenca ainda a existência da onisciência seletiva, que bastante se assemelha à anterior, porém difere dessa pelo fato de que o ponto de vista narrado não passa pelo filtro de todas as personagens, centrando-se apenas em uma. Por essa razão, seu ângulo de visão é limitado e focado na personagem central, predominando a cena e o discurso indireto livre.

Caminhando para o fim do rol, temos a categoria do modo dramático, no qual, além de estarem eliminados o autor e o narrador, eliminam-se, também, os estados mentais, de modo que a narrativa se limita a expressar apenas o que falam e fazem as personagens. Seu ângulo é fixo e frontal, não havendo significativa distância entre o leitor e a história.

Por fim, o último tipo catalogado por Friedman é denominado câmera, considerado o máximo grau de exclusão do autor. Segundo Leite (1989, p. 62), este modelo “serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes de realidade como se apanhadas por uma câmera arbitrária e mecanicamente”. É importante destacar que não se trata da mesma representação que tem a câmera no cinema, que são elementos arbitrários da realidade, mas, sim, um conjunto de escolhas que se formam para mostrar diferentes pontos de vista e suas especificidades.

Essa classificação de Friedman é bastante elucidativa, mas carece do complemento que encontramos nos estudos de Gérard Genette, na obra *Figures III* (1972), pois ele diferencia o narrador (contador da história/voz) do focalizador (quem vê a história/modo). Vejamos em linhas gerais como este estudioso estabelece essa diferenciação.

Genette (1972) organiza sua análise acerca da narrativa a partir de três elementos principais: tempo (que se divide em ordem, duração e frequência); modo (que se segmenta em distância e perspectiva); e voz, que seria o próprio ato da narrativa, relacionando-se com o narrador e o destinatário da narrativa, que estariam implícitos.

É importante ressaltar, no que se refere ao tempo, que a disposição da ordem de determinados eventos pode sofrer alterações, quando comparadas à representação no discurso – nem sempre o tempo narrado está em sincronia com o tempo da diegese. Esse desencontro é chamado de anacronia, que se segmenta em analepse (*flashback*) e prolepse (*flashforward*).

O modo seria a característica que tenta identificar as formas de regulação da informação por meio de um narrador e de seu ponto de vista. Sobre isso, Genette apresenta três modelos essenciais capazes de direcionar a visão: 1) quando o narrador sabe mais do que a personagem; 2) quando o narrador sabe tanto quanto a personagem e diz aquilo que a personagem sabe; 3) quando o narrador sabe menos do que a personagem e origina a narrativa objetiva.

Por fim, a categoria da voz funda-se no tempo narrado, no nível de narração e nos tipos de narrador, além de compreender a narrativa, o narrador e o destinatário da narrativa.

Com base nesses pressupostos e suas subdivisões é que Genette desenvolve a ideia de focalização que passa a desenvolver-se na análise do romance moderno, trazendo a figura do narrador para a narrativa de forma mais complexa e participativa.

Por essa razão, poderia ser dito que a questão do ponto de vista se define como um eficaz artifício para revelar a produção de sentido intencionada. Para a compreensão desse aspecto, preliminarmente, é de suma importância conhecer (e reconhecer) a diferença entre cena e sumário, já mencionada acima.

Em se tratando da narração sumária, os fatos são narrados de uma forma mais ampla em espaço e reduzida em tempo, de maneira a resumir a distensão de acontecimentos. A apresentação cênica, por sua vez, tem uma exposição mais detalhada da situação, tendo o tempo e o espaço como aliados, concomitantemente. Sob a perspectiva do estudioso Alfredo Carvalho (1981, p. 40), “cena é a narrativa dos fatos na sua sequência temporal imediata, podendo incluir diálogos ou não. Sumário é a concentração em narrativa relativamente curta de fatos que ocorreram em períodos de tempo mais longos”.

Com base nisso, poderíamos pressupor que, no cinema, o que define a construção de uma cena narrativo-representativa seria a capacidade da câmera em administrar os pontos de vista, criando constantes fluxos de significado na mobilidade e no posicionamento dos olhares sobre o universo dramático representado.

A narrativa cinematográfica tanto mostra quanto narra, ou seja, transita entre a mimese e a diegese constante e livremente, o que não acontece tão facilmente com a narrativa escrita, pois, por mais que possa transitar em ambos os universos, o meio de transporte não é o mesmo, sendo menos evidente e mais pressuposto.

Como quer que seja, se considerarmos a teoria da narrativa e da análise literária, veremos que a função do narrador é estudada considerando-se dois termos: foco narrativo (focalização) ou ponto de vista. Ambos os termos dizem respeito ao prisma adotado pelo narrador frente aos fatos narrados, quem narra e de que ângulo de visão observa o narrado. É o estudado no tópico seguinte.

2.3 FOCALIZAÇÃO

Inicialmente, é preciso destacar que a focalização possui diferentes conceitos em diferentes campos de estudo, uma vez que se trata de uma categoria de análise que demonstra a intencionalidade do autor, na medida em que pode construir diferentes sentidos a partir de distintas estratégias de focalização.

Partindo da premissa que a literatura comparada considera a reflexão sobre diferentes produções artísticas e que, como ressaltamos nos capítulos anteriores, esse campo de estudos possui característica interdisciplinar na contemporaneidade, destacamos a importância de nos reportamos às conceituações de focalização em diferentes áreas, ao passo que transitamos entre ambas as narrativas.

Considerando a focalização na literatura, Reis e Lopes (1988, p. 246) a conceitua como uma “representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história quer o do narrador heterodiegético [...]”. Ou seja, é a maneira que as informações da realidade ficcional e a representação das personagens ou do narrador são tecidas e apresentadas aos leitores. Aqui, julgamos importante destacar que, na literatura, essas representações das informações diegéticas de uma determinada obra literária são realizadas, majoritariamente, por meio de signos linguísticos¹⁵.

Outro pesquisador que realizou considerações importantes sobre a temática é Brandão (2013). Segundo o referido estudioso (2013, p. 62), quando o objetivo dos

¹⁵ Consideramos fundamental esse destaque uma vez que, em outras produções artísticas, o fenômeno da focalização é construído a partir de outras estratégias, e não apenas por meio de signos linguísticos.

analistas for observar o fenômeno da focalização em uma obra literária, estes deverão dirigir maior atenção ao narrador. De acordo às palavras do autor:

É de natureza espacial o recurso que, no texto literário, é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que a literatura veicula um tipo de visão. [...] O espaço se desdobra, assim, em espaço observado e espaço que torna possível a observação. [...]. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. (BRANDÃO, 2013, p. 62).

A consulta a diversos artigos em periódicos científicos da área da literatura demonstrou que vários pesquisadores compartilham de ponto de vista similar ao de Brandão (2013), ou seja, ressaltam a importância do narrador à focalização. A partir da leitura de Bulhões (2009, p. 89), por exemplo, podemos considerar que a figura do narrador deve ser o eixo central de análise daqueles que pretendem verificar o fenômeno da focalização, uma vez que, para o autor,

[...] também chamada de foco narrativo ou ponto de vista, a focalização pode ser definida como a representação narrativa a partir de um determinado campo de consciência ou perspectiva. Curiosa e interessantemente, a teoria da literatura recolheu e adaptou para os seus domínios, principalmente para o estudo dos gêneros narrativos em prosa, as designações focalização, foco narrativo ou ponto de vista, as quais são evidentemente afins à visualidade própria das mídias. Falar em focalização ou em ponto de vista na narrativa midiática não deixa de ser, pois, restituir tais conceitos ao campo de sentido de onde originalmente provieram.

Santos (2015) afirma que, por meio da focalização, na literatura, é possível aproximar os interlocutores da obra pretendida. Ou seja, a partir da intencionalidade do autor de um determinado livro, pode-se aproximar ou afastar leitores de uma personagem ou de um narrador e garantir que os leitores se identifiquem com os sentimentos discutidos no texto.

Para Andrade e Ponte (2012, p. 78), a focalização “é um procedimento decisivo dentro das estratégias narrativas, pois condiciona a quantidade e a qualidade da informação transmitida.” Também por meio desta estratégia, o autor pode imprimir maior ou menor grau de mistério sobre o enredo e o perfil de determinadas personagens, a depender da intencionalidade e dos efeitos almejados.

Conforme Lopes (2008), Bulhões (2009), Andrade e Ponte (2012), Sá (2012) e Cardoso (2013), na literatura, a focalização aparece na narrativa por meio de três formas: não-focalização ou focalização zero, que é construída a partir da figura de narradores oniscientes que sabem tudo e todas as emoções das personagens; focalização externa, que é construída a partir de narradores observadores, mas com visão limitada sobre a história; e *focalização* interna, que se refere ao tipo de foco narrativo em que o narrador revela apenas o que determinada personagem sente ou sabe.

Em relação à focalização interna, Lopes (2008, p. 92) destaca que ela é “interna nos trechos em que o narrador assume o ponto de vista do protagonista”. Sá (2012, p. 03) afirma que essa categoria não pode ser considerada pelos pesquisadores em um sentido estrito, uma vez que “esse modo narrativo implicaria um absoluto rigor que não permitiria que a personagem fosse descrita externamente, do mesmo modo como seus pensamentos e sentimentos jamais poderiam ser analisados pelo narrador”. Nessa perspectiva, essa forma de focalização só seria encontrada em narrativas com monólogo interior.

Por outro lado, a focalização externa, segundo Sá, marca o desconhecimento do narrador em relação à subjetividade e aos pensamentos das personagens e, segundo o autor,

[...] esse critério não deve criar confusão às instâncias da focalização e da narração, que continuam distintas até mesmo na narrativa da primeira pessoa, quando as duas instâncias são assumidas pela mesma pessoa. O narrador sabe, quase sempre, mais que o herói – mesmo que esse herói seja ele mesmo. A focalização sobre o herói é, para o narrador, uma restrição de campo artificial na primeira ou na terceira pessoa. (SÁ, 2012, p. 3).

Assim, a partir da reflexão proporcionada pela leitura dos textos de Andrade e Ponte (2012), Bulhões (2009), e de Sá (2012) e de Cardoso (2013), compreendemos que diferentes formas de focalização são escolhidas a depender da intencionalidade do autor em uma obra literária. Bulhões (2009, p. 52), por exemplo, afirma que o fenômeno da focalização “deve ser avistado sempre em um patamar que acolhe complexidades, rica maleabilidade, admite cruzamento de atitudes, polivalência de comportamentos”. Por outro lado, Sá (2012, p. 3) afirma que,

[...] apesar de a focalização ser essencialmente uma restrição, a decisão da focalização não é obrigatoriamente constante em toda a narrativa. [...]. Os romances de intriga ou aventura baseiam seu ponto de interesse no fato da existência de um mistério. Não é à toa que grande número nos romances de aventura as primeiras páginas são focalizadas externamente. A fórmula de focalização se aplica a segmentos narrativos que podem ser muito curtos.

Cardoso (2013), também citado anteriormente, apresenta discussões que convergem para este pensamento de Sá (2012). Além disso, inferimos que Cardoso (2013, p. 62) apresenta seu posicionamento de uma forma mais didática, considerando que tece comentários voltados diretamente aos analistas da literatura comparada, alertando acerca dos cuidados a serem tomados. Assim, o estudioso comenta:

De início, deve-se saber que o partido tomado pela focalização não é obrigatoriamente constante em toda a extensão de uma narrativa. De igual modo, a partilha entre a focalização zero e a interna variável pode ser difícil de se estabelecer, podendo a narrativa não-focalizada, na maior parte das vezes, analisar-se como uma narrativa multifocalizada. (CARDOSO, 2013, p. 62).

Desse modo, o autor chama a atenção ao fato de que pode ocorrer maleabilidade na focalização dentro de uma mesma obra e que as aproximações entre os diferentes modos de fazê-lo podem levar, também, a interpretações distintas. Nesse sentido, o autor ainda destaca que

[...] além disso, a distinção entre os diferentes pontos de vista nem sempre é tão nítida quanto a simples consideração dos tipos puros poderia fazer supor. O princípio da narrativa de focalização interna implica que o personagem focal não seja nunca descrito, seus pensamentos nunca analisados objetivamente pelo narrador e que ele seja designado do exterior. Por fim, uma focalização externa em relação a uma personagem pode, por vezes, igualmente deixar-se definir como uma focalização interna sobre outra. (CARDOSO, 2013, p. 62).

Sob essa postura, consideramos que o mesmo fenômeno pode ser observado em produções artísticas como as cinematográficas, ou em esculturas e fotografias. Por outro lado, se na literatura a focalização é construída a partir das escolhas lexicais e das pessoas do discurso de um único autor, consideramos que no cinema os signos

imagéticos são tecidos a partir de diferentes intencionalidades, exigindo maior complexidade de escrutínio aos analistas da literatura comparada.

O mais relevante aqui é considerar os efeitos passionais, graças ao ponto de vista narrativo oriundo da narratividade romanesca ou fílmica, pois, embora diferentes, esse elemento é também responsável pelos efeitos intelectivos e passionais tanto do leitor quando do espectador.

Para se compreender a diferença na construção da focalização em diferentes obras artísticas, por exemplo, citamos a pesquisa de Andrade e Ponte (2012, p. 79), que comparou a focalização na literatura e no cinema. Segundo os autores, “ao contrário da literatura, onde o tópico narrador já foi bastante explorado e, por conseguinte, encontra-se com conceito assentado, no cinema a situação é um pouco mais complexa. A verdade é que o narrador cinematográfico ainda não tem uma definição tão clara”. Sotta (2015, p. 156), por exemplo, afirma que

[...] se todas as construções literárias são resultantes essencialmente do trabalho com o signo linguístico, a arte cinematográfica, por sua vez, é plural, tanto do ponto de vista dos traços que incorpora de outras artes, quanto da diversidade de elementos que mobiliza. Entram em cena na produção de filmes a montagem, a sonoplastia, a interpretação dos atores, a cenografia, o figurino, as posições da câmera, a iluminação, o enquadramento das imagens. Por essa razão, diferentemente do labor solitário de um escritor, o cinema é uma arte coletiva, consequência do trabalho de um grupo de profissionais, sob a supervisão de um diretor, que dialoga com a equipe, orienta os atores, discute, modifica, analisa, aceita e refuta sugestões.

A partir dessa premissa, consideramos que o fenômeno da focalização em produções cinematográficas também é um fenômeno coletivo, construído e influenciado a partir do trabalho de diversos profissionais. Para melhor compreensão do papel da focalização na literatura e no cinema, citamos aqui as pesquisas de Andrade e Ponte (2012) e de Magalhães (2016).

Em relação à primeira, destaca-se pelo trabalho de comparação entre o livro *Vidas Secas*¹⁶, de Graciliano Ramos (1938) e sua adaptação homônima, dirigida por Nelson Pereira dos Santos (1963). A obra de Graciliano Ramos, de acordo com Andrade e Ponte (2012, p. 79), é composta por “capítulos com formato de contos que,

¹⁶ Outras especificidades da obra literária *Vidas Secas* e de sua adaptação cinematográfica não são aprofundados nesta pesquisa considerando que neste capítulo objetivo apenas exemplificar alguns aspectos do fenômeno da focalização.

lidos em separado, apresentam sentido completo, pode ser entendida como uma maneira de concretizar a segregação das personagens que são apartadas e organizadas em narrativas segmentadas”.

Assim, os pesquisadores observaram que a focalização de cada capítulo de *Vidas Secas* pode ser analisada de forma isolada, uma vez que a “personagem assume, por determinado tempo, a condição de focalizador e dentro do seu insulamento apresenta uma visão dos fatos” (ANDRADE; PONTE, 2012, p. 80). Os pesquisadores discutem que nos filmes os universos particulares de cada personagem também são mantidos. Por outro lado, outros elementos também são fundamentais na construção da focalização, como os ângulos nas filmagens, conforme a descrição das cenas a seguir:

Primeiro temos o Menino mais novo como o protagonista: a sequência começa com a imagem dele brincando com um boneco de barro. Há um primeiro plano (figura 1) em que ele se levanta, sai correndo e percebe que o pai se prepara para montar uma égua. Nisso, Fabiano caminha em direção da câmera parada, essa ação faz com que ele se agigante diante do menino (figura 2) que o olha com grande admiração, pois, nesse ângulo, o pai, visto em *contra-plongée*, é percebido como um ser superior (figura 3). Começa, então, a peleja de Fabiano com o animal e os dois desaparecem no mato. Aqui, a imagem que nos é fornecida vem através do olhar do menino que assiste a tudo de cima de uma cerca (figura 4), temos uma panorâmica em subjetiva, o movimento da câmera simula a agitação do menino na busca que ele faz pela imagem do pai. Fabiano retorna do mato e leva a égua para o curral. Encaminha-se então para casa e o menino o segue imitando os seus modos (figura 5). Em seguida, Fabiano começa a se despir da roupa de couro e é observado pelo olhar atento do pequeno. Depois de examinar detidamente os gestos do pai, o menino se empenha em acompanhar o animal. De novo ele aparece em primeiro plano, está observando a égua por trás da cerca (figura 6) e é por esse espaço que nós vemos o animal agitado (figura 7). Finalmente, a sequência é concluída por mais um primeiro plano do menino (figura 8). Pela descrição é inegável que essa personagem é o focalizador dessa sequência, e fica claro que aquilo que é mostrado equivale ao que é visto. (ANDRADE; PONTE, 2012, p. 81-82).

Cenas 1 a 8. Cenas do filme *Vidas Secas* (1963)



Fonte: Sequência elaborada por Andrade e Ponte (2012, p. 82).

A descrição detalhada realizada por Andrade e Ponte (2012) demonstra que os analistas da literatura comparada, caso tenham como *corpus* uma obra cinematográfica, devem considerar muito mais do que apenas os signos linguísticos presentes no filme. No caso de *Vidas Secas*, por exemplo, considerando o conceito de Reis e Lopes (1988) sobre focalização, compreendemos que as imagens e as descrições das cenas apresentadas acima revelam o papel central da atuação dos cinegrafistas na construção da focalização, uma vez que esta é fundamental para a representação da informação diegética no filme.

Por outro lado, a pesquisa de Magalhães (2016) revela que outros fatores também influenciam na construção da focalização em produções audiovisuais. Na pesquisa, o autor analisou um episódio do programa *TV Cena aberta*¹⁷, da TV Globo, que teve direção geral de Jorge Furtado, a saber: *As três palavras divinas*, baseado na obra de Leon Tolstói. Observe a descrição de uma das cenas do programa:

Simão se aproxima do Homem, observa-o de perto. Regina entra em quadro Regina (lendo) Simão chegou perto, curvou-se para o moço que subitamente se reanimou, virou a cabeça e olhou bem para ele. Desde que Simão viu esse olhar, começou a amar o moço. (Olha pra câmera) Simão ainda não sabe, mas esse moço que ele encontrou é na verdade um anjo. (Mostra o livro) Tolstói descreve várias vezes a impressão que o olhar deste anjo causa nos homens. (Volta a ler) Simão lembra-se do olhar que o moço lhe dirigiu perto da igreja. (MAGALHÃES, 2016, p. 185).

¹⁷ Outras especificidades do programa *TV Cena aberta* não são aprofundadas nesta pesquisa considerando que neste capítulo objetivo apenas exemplificar alguns aspectos do fenômeno da focalização.

No caso das cenas descritas, Magalhães (2016, p. 185) aponta diversos fatores que influenciam na focalização: “expressão do rosto do ator e a maneira como é filmado, pela luz que vaza do alto da cabeça (quase uma aura) quando de sua aparição, sendo a luz que fere indiciadora do elemento sagrado”. Nessa perspectiva, compreendemos que o foco narrativo, no cinema, é estabelecido a partir de um conjunto de fatores muito maior do que a manipulação da linguagem verbal, como na literatura, conforme discutido na seção anterior.

Essas reflexões demonstram que, em um filme adaptado a partir de um romance, por exemplo, há a focalização pretendida pelo autor do livro original; as adaptações pretendidas e realizadas por parte do diretor da produção cinematográfica; o trabalho realizado pelos editores do filme; os atores (e a comunicação não verbal que revelam, como expressões, postura); os responsáveis pela criação dos cenários; os responsáveis pela escolha da trilha sonora; a perspectiva dos cinegrafistas; as luzes; os efeitos visuais; entre outras influências que contribuem diretamente no resultado final da obra e nos sentidos de focalização produzidos.

Ainda para melhor compreender a focalização em adaptações cinematográficas de obras literárias, Sotta (2015, p. 170-171) afirma que esse elemento pode ser alvo de mudanças de uma arte para a outra:

Ao contrário de uma voz narrativa que relata a história em um romance, o filme, na maioria das vezes, opta por exibir a trama por meio das imagens transmitidas pela câmera, adotando, para isso, a perspectiva de uma ou várias personagens, que nem sempre são aquelas que tinham destaque no texto literário. A adaptação cinematográfica pode, portanto, engrandecer o papel de uma figura que era secundária no romance.

Em relação a esta afirmação de Sotta (2015), considerando-se que o cinema é uma arte que exige maiores investimentos financeiros e que, conseqüentemente, precisa atingir um público de massa devido à demanda, destacamos que a mudança de focalização pode servir como recurso dos produtores com o intuito de atender a expectativas mercadológicas diferentes da obra literária.

Diante do exposto, podemos compreender que, a partir de um mesmo material bruto, é possível construir várias interpretações, ou seja, um filme pode partir de um

romance e tramá-lo de maneira diversa, criando novas interpretações das experiências expressas. O que cineasta e romancista têm em comum é a escolha do ponto de vista da narração, e independentemente de os recursos utilizados serem diferentes, é possível aproximar ou distanciar o romance do filme.

João Batista de Brito (2006), em seu livro *Literatura no cinema*, afirma ser comum achar que uma adaptação fílmica é sempre inferior ao romance. Porém, ele defende que “o filme adaptado, se bem realizado, não depende do texto literário adaptado”. (BRITO, 2006, p. 21). Não é vedado que os estudos de ambas as obras ajudem na sua compreensão; no entanto, para serem independentes devem funcionar sem ajuda mútua. Veremos isso de forma mais detalhada no tópico seguinte.

A partir de tais considerações, é importante destacar que, se por um lado a análise da focalização em textos literários aparenta ser mais fácil do que em outras formas de expressões artísticas, compreendemos que a focalização, tanto na literatura quanto no cinema, possui papel muito importante, considerando que ela deverá provocar sentidos nos leitores utilizando apenas de signos linguísticos e de imagem.

2.4. PROCESSO DE ADAPTAÇÃO E A FIDELIDADE AO PARADIGMA

A grande controvérsia que orbita em torno da adaptação refere-se à fidelidade do adaptado ao texto base, especialmente quando o texto base é literatura e a adaptação é fílmica. No entanto, cada narrativa evoluiu recíproca e substancialmente quando a fidelidade foi posta em xeque, para dar lugar a questões mais representativas em se tratando de construção do conhecimento.

A narrativa escrita, por anteceder à adaptação e, por isso, servir de paradigma, é posta num nível mais elevado. Todavia, essa ingenuidade de classificação empobrece o estudo e cega a visão para alguns aspectos que são muito representativos. É importante que saibamos que a única base comum em ambas as formas representativas reside no fato de que são estruturas narrativas, as quais dispõem de técnicas e mecanismos próprios.

Antes de adentrarmos ao mérito da fidelidade e das liberdades próprias da adaptação, cumpre-nos compreender os processos adaptativos mais relevantes. Brito

(2006) afirma que a adaptação pode acontecer, essencialmente, por redução, adição, deslocamento e transformação.

Sintética e sistematicamente, podemos compreender a redução como o processo mais comum na adaptação, ao passo que restringe à imagem o que a narrativa escrita permite ampliar. A redução reconhece que existem formas de linguagem, na narrativa escrita, que são inalcançáveis pela narrativa cinematográfica, de modo a serem recodificadas ou ressignificadas.

A adição, por sua vez, ainda que bastante incomum, permite ao cineasta acrescentar coisas de modo a imprimir no filme a “sua essência de obra específica” (BRITO, 2006, p.15). O deslocamento consubstancia-se quando os elementos do filme e do livro coincidem, mas tendo a ordem modificada.

Por fim, a transformação se materializa quando o cineasta tenta transformar em verbal o não verbal, ou seja, quando se tenta “traduzir” (por meio de outra linguagem) o que se conta para o que se mostra. Ela pode se materializar de duas maneiras: por meio da simplificação ou da ampliação, sendo que, na primeira, extraem-se elementos do livro e, na segunda, incorporam-se elementos extravagantes.

No entanto, ainda que se reconheça que o processo de adaptação possui técnica que não tem compromisso de fidelidade do paradigma para o cinematográfico (dando uma ideia de hierarquia, como se a literatura fosse uma vítima das adaptações), existe uma expectativa de um expectador que fora previamente leitor, a qual não precisa ser atendida para legitimar a adaptação como boa.

Sobre isso é importante que tenhamos cautela, pois existe o leitor que não vê o filme assim como existe o expectador que não leu e nem lerá o livro. Uma narrativa, quando compartilhada, seja ela de que natureza for, guarda tanto compromisso com o leitor/expectador quanto com a obra em si e o autor/diretor. Estes dois dispõem de recursos linguísticos e imagéticos que, ainda que não necessariamente precisem ser utilizados, podem fazê-lo, dependendo da focalização que se pretenda dar. No entanto, o leitor ou expectador, ao se apropriar da obra, tem liberdade interpretativa. Talvez, ao ler, não tenha alcançado a intenção do narrador (que pode se confundir como autor ou com a personagem, como já dito), assim como, ao ver o filme, pode não ter alcançado o que, de fato, a utilização daquele recurso pretendia.

Os estudos vanguardistas sobre essas representações eram bastante limitadores e depreciativos em relação ao expectador e à narrativa cinematográfica. Epstein (1947), em *O cinema do diabo*, afirma que a imagem é um símbolo direto da

realidade, ao passo que a palavra exige uma atividade intelectual para se tornar imagem. Segundo esse autor, essa postura aliena o expectador e empobrece a narrativa presente no filme, pois é como se o filme não precisasse ser compreendido, bastava ser assistido, afinal, trata-se de um produto final acabado e ilustrado; ao passo que o livro, ainda que acabado em termos físicos, reinventa-se a cada leitura, pois as imagens pensadas recriam-se. Felizmente e não sem razão, essa visão foi superada a partir dos anos 80, dando-se ao expectador e à narrativa cinematográfica o respeito que merecem.

[A imagem] entrava em relação dialética com o espectador num complexo afetivo intelectual, e a significação que adquiria na tela dependia, em última análise, quase tanto da atividade mental do espectador quanto da vontade criadora do diretor [...]. Tudo que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem implica mais do que explicita. (MARTIN, 2003, p. 92).

Sob essa perspectiva podemos inferir que um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador, pois o filme admite metáforas e símbolos, e não dispensa a capacidade e o trabalho intelectual do expectador para se fazer significar.

Em razão de ambas as narrativas possuírem recursos próprios e diversos para desenvolver o ponto de vista do narrador e da personagem, compreendemos que o elemento comum entre elas está no fato de serem narrativas, o que lhes traz pontos de congruência em alguns aspectos, mas não gera o compromisso com a fidelidade.

O filme possui um fluxo de tempo diferente; um tempo de cena variado; uma atividade descritiva ilustrativa, não descritiva como a escrita; conta com closes, luzes, sons, música, olhar da câmera, etc.; recursos dos quais a narrativa escrita não dispõe.

No entanto, isso não significa que a literatura não possua recursos que a enriqueçam, porém é importante compreender que são processos distintos. Elementos como fluxo de consciência, reflexões introspectivas, descrições, narrador-testemunha, etc. tendem a ser recursos melhor representados na narrativa escrita.

Assim, o importante é saber que, por se tratarem de linguagens diferentes, ainda que a base seja comum, não há que se falar em compromisso com a obra apenas para atender à expectativa do leitor – sendo este um leitor específico, pois é

o crítico que está a analisar. Afinal, nem todos os leitores-expectadores, necessariamente, possuem a mesma leitura que o crítico deu a ambas as obras.

Sobre isso, Xavier (2003) entende que o crítico deve considerar que o contexto cultural e temporal de produção do livro e o filme são diferentes, assim como o fato de que cineasta e autor não necessariamente compartilham das mesmas opiniões, pontos de vista ou sensibilidade.

O filme, obviamente, vai dialogar com o livro, mas também vai manter diálogo com o contexto de sua própria criação, podendo, inclusive, trazer para a atualidade contemporânea à da adaptação a obra literária. Na obra em análise, observamos que a adaptação cinematográfica trouxe um final surpreendentemente oposto ao do paradigma, de modo que tal fato pode significar um reflexo da mutação das perspectivas do público alvo, que já não era mais o mesmo que quando da elaboração do paradigma.

Assim, podemos compreender que o trabalho de adaptação é mais do que uma simples releitura, operando-se como uma espécie de (des)leitura. Imaginemos um lego. Estamos a montar um castelo. Terminado o castelo, lindo, decidimos desmontá-lo e fazer outro. O novo castelo não será igual. Ainda que tentemos manter certo vínculo com o anterior, seguramente as peças não serão usadas na mesma ordem; pode ser que algumas delas quebrem no processo e precisemos recorrer a outras que possam ter a mesma função para que possamos nos manter fieis ao que desejamos; as cores serão outras; enfim, o novo castelo poderá ficar tão bom quanto o outro, mas não será o mesmo.

O processo de adaptação se assemelha a isso. As duas narrativas, ao dialogarem, compartilham recursos e se enriquecem mutuamente, não competem. Tanto é assim que o romance moderno tem se inspirado, crescentemente, em alguns recursos que se evidenciaram a partir dos estudos acerca da narrativa cinematográfica.

É importante lembrarmos que um objeto narrativo adaptado do literário para o cinema terá recepções diferentes para aqueles que leram e para os que não leram a obra escrita. Em uma adaptação da literatura para o cinema, na qual a primeira conta com a imaginação do leitor e a segunda com a percepção do espectador, os diferentes aspectos das mídias vão dar ênfase a diferentes aspectos da história.

Nesse sentido, não podemos negligenciar o fato de que, na transposição de personagens ou da história em si, é possível (quase que esperado) que alguns

aspectos se alterem e passem por transformações radicais. Essas mudanças, inclusive, por vezes, são necessárias para manter a estrutura autônoma das narrativas.

Se pensarmos na figura do narrador na narrativa escrita e na cinematográfica, observamos que naquela o narrador pode descrever a mente de uma personagem, explicar suas motivações e também pode mostrar situações e, juntamente com o leitor, julgar essas situações de forma crítica; ao passo que o filme demanda uma performance visual e um tempo real, de modo que os pensamentos das personagens serão mostrados através da expressão facial do ator, da música ou de símbolos escolhidos pelo diretor.

Portanto, a transposição de um texto de literatura, no caso em tela um romance, para outro contexto semiótico (cinema) demanda recursos diferenciados de significação, ao mesmo tempo em que interfere de modos e intensidades diversas nos sentidos preexistentes. Desse modo,

[...] 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 linguagem (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)

Tratam-se de linguagens e suportes diferentes, com públicos distintos, expectativas diversas e efeitos de sentido, muitas vezes, díspares. Está feita a (des)leitura e materializada a releitura. Seguramente as narrativas irão dialogar entre si, porém cada uma delas manterá diálogo com seu contexto de produção.

Vários são, portanto, os elementos que tornam a adaptação uma nova narrativa e a desvincula do compromisso com uma fidelidade ilusória que mais se presta a atender a expectativa do crítico do que de fato qualificar a obra.

A fidelidade, na adaptação, só deve ser analisada na narrativa em si mesma, ou seja, se os recursos utilizados para representar aquilo que se deseja representar foram utilizados de maneira adequada para a devida intencionalidade e capaz de atingir o sentido desejado. A fidelidade é interna. Sua autonomia consubstancia-se na proporção em que é capaz de significar sozinha.

De todo o exposto, o que se pode entender, portanto, é que o processo de adaptação inclui um processo criativo, não se trata apenas de um produto final. Sendo processo criativo, a adaptação envolve interpretação, criação, reinterpretação e recriação.

Uma adaptação mantém uma relação de intertextualidade com a obra paradigma, podendo constituir-se como uma repetição com variação, mas nem por isso deixando de ser vista como uma obra totalmente original. Hutcheon (2006), sobre isso, sabiamente afirma que “uma adaptação é uma derivação sem ser derivativa – um trabalho que é segundo sem ser secundário” (2006, p. 6). Uma adaptação sempre terá tanto perdas quanto ganhos se comparada com a sua fonte, assim como a obra paradigma, em relação ao seu produto posterior.

Diante de todo o exposto, e com base na teoria até o momento desenvolvida, a partir da próxima seção analisamos as obras em si, no intuito de verificar como a focalização constrói cada personagem, e os efeitos de sentido possivelmente produzidos no leitor e/ou expectador.

Assim, a partir da intertextualidade entre a obra escrita e a cinematográfica, observamos as peculiaridades de cada forma de representar, próprias de cada narrativa, problematizando as questões filosóficas e jurídicas levantadas, no intuito de compreender como a literatura e o direito podem desenvolver-se, mutuamente, na mesma medida em que a adaptação e o paradigma.

3 ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS

[...] o romance não é senão a vida, não fotografada, mas condensada, mas deformada com aquela deformação inerente às obras de arte [...]. Porque não aplicar ao romance esse lúcido conceito? Tudo é matéria de romance, desde que haja conflito, e que as proporções sofram as modificações indispensáveis para passarem do plano do efêmero –o da vida –ao do permanente – o da arte – continuando a darem a mesma impressão de movimento. (PEREIRA, 2005, p. 94).

Antes de ensaiarmos análises sobre o romance *A guardiã da minha irmã*, de Jodi Picoult, e sobre “Uma prova de amor” (2009), dirigido por Nick Cassavetes e estrelado por Cameron Diaz, Abigail Breslin, Sofia Vassilieva, e Alec Baldwin, observando, especialmente, características da focalização, consideramos importante notar o enfoque dado pela própria autora às influências¹⁸ de sua trajetória pessoal ao romance que, conseqüentemente, também influenciaram a produção cinematográfica. Observemos um recorte da seção “Agradecimentos”, do romance:

Recorte 1: Como mãe de uma criança que passou por dez cirurgias em três anos, gostaria de agradecer primeiro aos médicos e enfermeiros que rotineiramente transformam os momentos mais difíceis que uma família pode viver em algo menos doloroso. [...] Ao escrever *A guardiã da minha irmã*, como sempre, pude me lembrar de como sei pouco e de quanto dependo da experiência e do intelecto de outras pessoas. [...] (PICOULT, 2011, p. 06).

O recorte acima demonstra que as influências que motivaram a escrita de *A guardiã da minha irmã* fazem parte da própria experiência de vida da autora (as dolorosas experiências familiares que vivenciou). Assim, seguindo a perspectiva teórica de Nitrini (1997) sobre o conceito de influência e ressignificação de fatos na literatura, compreendemos que a autora, após refletir sobre o seu próprio sofrimento e outras emoções de seus familiares, bem como após observar o papel desempenhado por outras pessoas que os cercavam nos momentos de dor, como médicos e enfermeiros, voltou-se para sua própria personalidade e provocou uma ruptura com as fontes que influenciaram a construção de sua obra, tornando-a original.

Nesse contexto, ao falar do romance, Lukács (2000, p. 82) esclarece que

¹ Em relação ao conceito de influência, recorri ao conceito estabelecido por Nitrini (1997), conforme discutido na seção 1 desta pesquisa, *Caminhos e limites da Literatura Comparada* (p. 28).

[...] o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida.

O teórico explicita nessas palavras o caminho percorrido pela própria autora que, para chegar a conhecer-se profundamente diante dos eventos vivenciados, recorrer à narrativa romanesca para, por meio dela, alcançar dimensões simbólicas da realidade que ela mesma não conseguia vislumbrar. O autor, contudo, acrescenta a essa faceta da narrativa romanesca que

[...] a imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena. Esse processo abrange toda uma vida humana, e a par de seu conteúdo normativo, o caminho rumo ao autoconhecimento de um homem, são dados também sua direção e seu alcance. (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Nessa perspectiva, *A guardiã da minha irmã* deve ser analisada como uma diegese¹⁹, uma vez que, apesar de as influências pessoais na vida da autora terem influenciado a visão de mundo da escritora e, conseqüentemente, a criação das personagens, a obra não pode ser considerada um espelho das experiências reais, mas uma obra ficcional com alto grau de verossimilhança.

A partir da perspectiva de Lukács (2000) é que as discussões entre literatura e direito serão materializadas nesta pesquisa, ao passo que o leitor, ao poder mergulhar em si mesmo a partir do romance, pode estabelecer reflexões nunca antes feitas, de modo a promover mudanças de paradigmas a partir de uma narrativa que, ainda que ficcional, não é fantástica e nem se mostra como uma realidade distante.

Essa verossimilhança evidente aproxima ainda mais o leitor do drama narrado. Ainda que se trate de uma obra ficcional, o leitor, ao saber que a obra é “baseada em

¹⁹ O conceito de diegese é discutido na seção 2.1 desta pesquisa, “Mimese e Diegese”.

experiências reais”, tende a sensibilizar-se de forma mais efetiva, o que contribui para a reflexão sobre o tabu da morte e vida que aqui se pretende analisar e, por conseguinte, enriquece. Essa contribuição se opera de modo que o leitor pode ser levado a sentir empatia para com a realidade vivida pela autora, contribuindo para a reflexão acerca de aspectos que antes não haviam sido imaginados. Ao dar ciência dessa experiência pessoal, a autora cria esse canal de aproximação.

Em relação ao filme “Uma prova de amor”, é possível destacar uma ruptura ainda maior com as experiências vivenciadas por Jodi Picoult, uma vez que consideramos que as produções cinematográficas são fenômenos coletivos²⁰. A vanguarda do cinema não se propõe a fazer cinema para vender, mas para ressignificar. A partir dessa vanguarda²¹ formalista e da interpretação simbólica do cinema, que transforma fatos verossímeis em uma realidade palpável,

[...] a comunicação cinematográfica realista reivindica do espectador uma atenção ao modo como se dá a própria relação entre aquilo que ele vê, no nível da representação, e aquilo que ele vivencia, no nível da realidade concreta (seja ela real ou abstrata, existencial ou filosófica) representada. (LORENA, ALVARENGA, 2009, p. 6).

Sendo o cinema uma mídia na qual a linguagem ainda que importante, não se sobressai aos demais, qualquer análise que se restringisse ao dito seria limitada em muitos sentidos.

Sob essa perspectiva, podemos compreender que em relação ao livro, por exemplo, como será destacado a seguir, a construção do enredo e das características físicas e psicológicas das personagens ocorrem a partir de escolhas lexicais e das pessoas do discurso, ambas escolhas realizadas por Picoult (2011).

Já no filme, os signos imagéticos são tecidos a partir de diferentes intencionalidades e semioses, ou seja, não mais apenas os anseios de Picoult (2011) são apresentados, uma vez que o enredo é adaptado a partir das intenções de uma nova equipe que dirige a produção motivada por questões externas, como as mercadológicas. Também novos efeitos de sentido são construídos a partir da

²⁰ Sobre as considerações sobre produções cinematográficas serem fenômenos coletivos, parti de pesquisas como a desenvolvida por Sotta (2015), conforme discutido na seção 2.3, *Focalização* (p. 38).

²¹ Importante considerar que a vanguarda tem a ruptura com paradigmas e a mudança habito como princípio, não como fim, o que a torna constantemente mutável.

interpretação que os atores dão às personagens, além da ação dos cinegrafistas, equipes de edição das imagens, entre outros fatores.

Por outro lado, apesar de notarmos a originalidade em ambas as produções e o distanciamento com a vida pessoal de Jodi Picoult, por meio da criação do ambiente ficcional, não desconsideramos o fato de que motivações subjetivas contribuíram para a criação da complexidade psicológica das personagens e do enredo.

As análises são realizadas com base no arcabouço teórico anteriormente levantado, aspectos do processo de composição do romance e do processo de adaptação para o cinema e como eles se materializam na construção de cada narrativa e, por fim, buscamos compreender como literatura e cinema podem contribuir para colocar questões problemáticas e desconhecidas que afetam a vida social contemporânea. Questões humanas, por vezes ainda tabus, mas que, mesmo assim, ou já existem e ficam subsumidas ou podem vir a existir, fazendo-nos pensar para além do que está posto na cultura e no discurso de uma época.

A manipulação genética é um tema polêmico e desconhecido, ainda que bastante estudado pela engenharia genética para manipular enzimas, desenvolver proteínas, modificar DNA's, desenvolver experimentos na luta contra o câncer, entre outros.

Paralelamente, estudos na área de fecundação são desenvolvidos na atualidade, na busca de programar geneticamente o indivíduo para ser mais resistente à determinadas doenças que podem ter raiz hereditária ou genética. Essa realidade, além de despertar inquietação social (basta lembrarmos nos OGM's e transgênicos), inevitavelmente exige regulamentação.

Por ter resultados ainda incertos, a modificação genética em plantas gerou frisson, e não sem razão. A manipulação genética humana, além de incerteza, envolve questões éticas, morais e sociais ainda mais relevantes, questões essas que são levantadas na obra em análise e potencializadas, ao passo que agregam dois elementos propulsores: morte e vida na infância e drama interno familiar ao lidar com tal realidade. Essas questões levantadas pela autora, vinculadas ao seu drama particular, enunciado no começo, são uma ponte perfeita para despertar a empatia do leitor de modo a fazê-lo pensar e recriar sua própria realidade.

Como seria se fôssemos nós a mãe de uma criança que possui uma doença que, ainda que não seja degenerativa, define nosso filho. Seríamos capazes de gestar uma criança, geneticamente programada para servir de material genético para

prolongar a vida dessa criança doente? Seríamos capazes de não fazer, caso soubéssemos ser possível? Pensaríamos na criança programada, antes de programá-la: Se fôssemos o pai? Aceitaríamos? Se fôssemos o irmão mais velho, nos revoltaríamos? Se fôssemos a criança geneticamente programada, nos sentiríamos pertencentes ao núcleo familiar? Se fôssemos juizes, concederíamos a liberdade de disposição do próprio corpo? Se fôssemos advogados, defenderíamos a causa? Se fôssemos amigos da família, colegas de trabalho, familiares, etc. como receberíamos a escolha? Se fôssemos legisladores, legislaríamos em causa de quem: da mãe, da filha doente ou da filha geneticamente programada? Qual o valor mais importante a se preservar?

Todas essas questões podem ser levantadas (e serão retomadas) 'por meio da análise da obra em questão. Questões essas essenciais e de suma importância, considerando que, ainda que não se tenha presenciado um caso semelhante, a modificação genética para diversos fins é uma realidade social atual, que vem crescendo e se ramificando há anos.

É importante destacar que a obra não é mero pretexto, servindo de base para estudos comparados e discussão de assuntos por ela levantados, que são relevantes socialmente. Sob esta perspectiva, a relação leitor-obra-leitura também tem sua importância, que merece ser considerada.

Umberto Eco, ao discorrer sobre a interação obra *versus* leitor, em sua *Obra aberta* (1988), propôs um enfoque absolutamente inovador da teoria da recepção, quando defendeu o ponto de vista de que o leitor recriaria a obra de arte, ao tomar contato com ela. Neste contexto, haveria uma interferência autoral do "receptor", que deixaria de ser um mero decodificador passivo dos significados postos, para ser seu construtor.

Na obra *Os limites da interpretação* (1990), que ficou rotulada como uma espécie de revisão da primeira obra, ele identifica a dialética existente entre a iniciativa do intérprete e a fidelidade àquilo que o autor propunha com sua obra: a saber, a obra é aberta, mas não é escancarada, o nonsense não teria espaço na interpretação cuja visada não seja o próprio nonsense, a não ser que seja um ato falho.

Nessa perspectiva, destacamos que as experiências pessoais e conhecimento de mundo influenciam diretamente na forma como cada um interpreta e analisa alguns efeitos de sentido nos recortes analisados. Na presente pesquisa, procuramos analisar os recortes amparados nas pesquisas da literatura comparada e da

focalização. Por outro lado, considerando-se as temáticas humanas presentes no enredo, de forma alguma poderíamos nos considerar meras decodificadoras passivas da narrativa.

Segundo o que pudemos compreender das proposições de Umberto Eco, o processo interpretativo não seria aleatório, pois, segundo ele, existiria uma significativa diferença entre usar um texto e interpretá-lo. Para o autor, usar o texto significaria ampliar em muito seu universo de sentido. Ao passo que a interpretação, ao contrário, respeitaria a coerência do texto, ou seja, a unidade e a continuidade de sentido que ele possui. A interpretação seria o ato de partir do texto para substancializar seu sentido, que pode variar de leitor para leitor, mas não pode se desvincular do ponto de partida, que é o texto em si.

Sendo assim, pode-se dizer que Eco concebia a interpretação como um ato de cooperação entre autor-leitor-obra. Isso se daria, segundo ele, porque o autor, ao escrever, já teria um público por ele identificado/objetivado como capaz de entender seu texto. Assim, não há que se falar em interpretação desvinculada, ou aberta. Essa simbiose ocorreria porque há uma intenção do autor em seu texto e ela é sua formadora. Nessa intenção estaria, também, seu sentido e, por conseguinte, seu pretense leitor e a capacidade de interpretação que por ele poderia ser atribuída. Trata-se, portanto, de um trabalho conjunto.

Apesar de esta dissertação se propor em realizar uma análise comparativa entre o livro e o filme, considerando que cada um é construído a partir de diferentes intencionalidades, para melhor visualização dos aspectos singulares de cada um, esta seção se desdobra em outras três subseções: “O Livro”; “O Filme: Aproximações e distanciamentos”, e um terceiro relacionado ao tema central da obra: “direito à morte”, envolvendo literatura e direito, cujo diálogo tem despertado importantes questionamentos de cunho político e social, de modo a compreender como uma pode contribuir para o desenvolvimento da outra.

3.1 A OBRA LITERÁRIA: EFEITOS DE REPRESENTAÇÃO

Com o intuito de discorrer sobre fenômenos como a focalização, presentes em *A Guardiã da minha irmã*, considerando a extensão da obra e a repetição de algumas estratégias do fenômeno, selecionamos, para análise, alguns recortes representativos

da obra. O enredo ocorre a partir de uma pacata família norte-americana, os Fitzgerald, composta da mãe, Sara; do pai, Brian; de Jesse, o filho mais velho; de Kate, a filha do meio e portadora de LPA²²; e de Anna, filha mais nova.

Na ocasião do diagnóstico, ela era a filha mais nova do casal Brian e Sara, sendo precedida pelo primogênito Jesse, que possuía dois anos a mais que Kate, ou seja, tinha quatro anos. Quando souberam do diagnóstico, especialmente do prognóstico fatal, os pais procuram todas as alternativas em busca da cura da filha (Kate). O único que poderia apresentar um resultado efetivo era o transplante de medula. É importante dar o devido destaque para o termo “poderia”, pois, ainda assim, não se teria resultado garantido. Estava travada a luta por um doador, iniciando-se por Jesse e, em seguida para os pais, porém nenhum deles fora considerado doador compatível. Estamos dentro dos conflitos do gênero romance, “a moderna epopeia burguesa”, o gênero por excelência do mundo “irreconciliado e abandonado pelos deuses, como prefere pensar o jovem Lukács na esteira de Hegel” (CAMPOS, 1997, p. 256).

Diante dessa circunstância, o médico de Kate apresentou ao casal a possibilidade de terem outro filho. Sara e Brian foram orientados de que seria possível usar a engenharia genética para terem um filho que já nascesse compatível geneticamente com a Kate. Portanto, o embrião que seria implantado no útero de Sara foi geneticamente manipulado e moldado para ter as características precisas de um doador compatível para Kate, desde o nascimento.

Não seria um doador de ocasião, a vantagem desse doador é que seria um ser vivo e sempre a postos para fazer as doações necessárias quando Kate precisasse, as quais se iniciaram já no parto, com a utilização do cordão umbilical. Pulsões de medula óssea, tratamentos hormonais, cirurgias, utilização de drogas pesadas, etc. tornaram-se a rotina de Anna, para promover a saúde da irmã. Kate sobrevive com o material genético recebido da irmã, porém não se cura, até ser diagnosticada com falência renal, momento em que o drama se intensifica.

A partir do estado da arte realizado sobre focalização²³, constatamos a importância do tipo de narração escolhido por Picoult (2011) para desenvolver a

²² De acordo com a Associação Brasileira de Linfoma e Leucemia (ABRALE, 2019), a *Leucemia Promielocítica Aguda* (LPA) é um subtipo da leucemia mieloide aguda que costuma acometer jovens e adultos.

²³ Apresentamos algumas discussões sobre focalização a partir de autores como Lopes (2008), Bulhões (2009), Andrade e Ponte (2012), Sá (2012) e Cardoso (2013) na seção 2.3, “Focalização”.

tessitura e o foco narrativo. No livro, todo o enredo é narrado aos leitores por meio da primeira pessoa do singular.

No entanto, a autora constrói a obra entrelaçando seções que são narradas por diferentes personagens. Nessa perspectiva, os leitores têm acesso a diferentes pontos de vista no decorrer do livro, uma vez que ora têm contato com descrições externas das características psicológicas de determinadas personagens, ora se deparam com a exposição da visão de mundo das próprias personagens antes narradas por terceiros, no exercício da onisciência seletiva múltipla.

As seções representam um evento/acontecimento/situação, identificados pelos dias da semana e subdividas pela narrativa de cada personagem inserida no evento narrado. Cada personagem expõe seu ponto de vista, identificando-se pelo nome, em suas falas em off/solilóquio ou em diálogos. É importante destacar que a obra é plasmada entre analepses e prolepses, avanços e recuos do trecho, conforme a necessidade do discurso narrativo. Ao ser diagnosticada com falência renal, Kate necessita de um dos rins de Anna.

Essa estratégia de foco narrativo imprime em *A guardiã da minha irmã* sensibilidade sobre um tema controverso, pois os sentimentos das personagens diante dos fatos que acometem o núcleo central são todos contemplados a partir da progressão textual e da rotatividade dos narradores-personagem: A personagem Anna narra 10 partes; Sara narra 11; Campbell, 13; Brian, 9; Jesse, 5; Julia, 5; e Kate narra apenas a última seção.

Na estrutura narrativa, esse embaralhar das vozes ilustra os conflitos, ou seja, as vozes, ainda que “rotuladas” no começo de cada subseção, têm suas perspectivas confrontadas dentro delas mesmas, por diálogos estabelecidos entre outras personagens. Sendo assim, cada seção não encerra um monólogo apenas da personagem que a abre; ao contrário, nelas comparecem diversas perspectivas, sem deixar de confrontá-las no exato momento em que são suscitadas, estabelecendo uma ordem cronológica.

Ao mesmo tempo em que ocorre a rotatividade de narradores na obra, a progressão temporal do enredo ocorre a partir da utilização dos dias da semana. Para cada dia, a autora utiliza um epílogo, o que também consideramos uma estratégia de focalização. Apesar de a obra não possuir um narrador onisciente que entrelace os diferentes pontos de vista, há essa onisciência (sem que um narrador onisciente seja demarcado) na escolha das epígrafes:

Recorte 2: Segunda-feira

Irmão, eu sou o fogo
 Vagando sob o oceano.
 Jamais o conhecerei, irmão –
 Só daqui a muitos anos;
 Talvez milhares de anos, irmão.
 Então, eu o aquecerei,
 O apertarei contra mim, o envolverei em círculos,
 O usarei e o farei mudar –
 Talvez milhares de anos, irmão.
 - Carl Sandburg, “Kin” (PICOULT, 2011, p. 11).

Assim, cada seção é iniciada por um epílogo e identificada como um dia da semana, começando por uma segunda-feira. Para melhor entendermos, a primeira seção conta a história do nascimento de Anna e de como ela procurou e constituiu seu advogado, para iniciar seu processo contra os pais. Ao contar isso, automaticamente, conta a história da descoberta da doença de Kate e de como o irmão Jesse, o pai e, especialmente, a mãe reagiram ao fato. A primeira voz que aparece para contar essa história é a de Anna. Nela já podemos inferir a sua perspectiva sobre tudo o que viu e vê, o que será melhor analisado na sequência. Ambas as obras começam com Anna como narradora-personagem, quando sua fala aparece.

No Recorte 2, é possível observar que a autora selecionou uma epígrafe representativa, que já faz com que os leitores infiram que o texto que virá na sequência poderá abordar o conflito afetivo entre irmãos. O texto de Sandburg, por exemplo, afirma: “Jamais o conhecerei, irmão – Só daqui a muitos anos; talvez milhares de anos, irmão” (PICOULT, 2011, p. 11). E, na página seguinte, na primeira seção, Anna apresenta o olhar infantil e conflituoso da própria personagem em relação à ligação da sua identidade e a identidade da irmã Kate:

Recorte 3: QUANDO EU ERA PEQUENA, o grande mistério para mim não era *como* os bebês eram feitos, mas *por quê*. [...]. Por exemplo, por que algumas mães só tinham um filho, enquanto outras famílias pareciam se multiplicar diante de nossos olhos. Ou como a menina nova da escola, Sedona, contava para todo mundo que havia sido batizada em homenagem ao lugar onde seus pais estavam passando férias quando ela foi concebida. [...] Agora que tenho treze anos, essas distinções só ficaram mais complicadas: tem a menina da oitava série que teve de sair da escola porque “pegou barriga” e uma vizinha que engravidou “de propósito” para tentar segurar o marido. [...]. Por outro

lado, eu nasci por um propósito muito específico. Não fui o resultado de uma garrafa de vinho barata, ou de uma lua cheia, ou do calor do momento. Nasci porque um cientista conseguiu misturar os óvulos da minha mãe e o esperma do meu pai de modo que criasse uma combinação determinada de um precioso material genético. [...]

– Nós a amamos ainda mais – minha mãe fez questão de dizer –, porque sabíamos exatamente o que você seria.

Mas aquilo me fez pensar no que teria acontecido se Kate fosse saudável. É provável que eu ainda estivesse flutuando no paraíso ou sei lá onde, esperando para me ligar a um corpo e poder passar algum tempo na terra. Certamente, eu não faria parte desta família. Ao contrário do resto do mundo, não cheguei aqui por acidente. E, se seus pais só tiveram você por um motivo, é melhor esse motivo existir. Porque, quando ele desaparecer, você vai desaparecer também. (PICOULT, 2011, p. 13-14, grifos da autora).

No Recorte 3, evidencia-se o conflito psicológico de identidade de Anna. A personagem, que nessa seção também é narradora, sente-se deslocada do contexto familiar, na medida em que tem a consciência de que foi concebida por meio de um método artificial de seleção genética; e, também dá a entender, social, uma vez que seus colegas e amigos nasceram a partir de outros propósitos (ou, na maioria dos casos, a partir da ausência de propósitos).

Está posto o primeiro embate psicológico e social da trama. Anna, ao reconhecer-se como material genético compatível, acaba por se desconsiderar um ser humano comum. No entanto, essa especialidade não lhe soa lisonjeira (ainda que a família dê um reforço positivo nesse sentido). Essa especialidade a faz crer que se Kate não fosse doente, ela poderia ser qualquer outra coisa, ou nem mesmo ser alguma coisa.

Tal perspectiva da personagem nos faz refletir sobre as razões de sermos aquilo que somos, de pertencermos à família que pertencemos e se poderia ser diferente. Por óbvio essa não é uma reflexão inaugurada pela obra em análise, mas o que nela se inaugura é a sensação da personagem de saber que não poderia estar em outro lugar, pois fora programada. Eis que a Literatura nos permite debutar em uma reflexão distante das tradicionais, ampliando a capacidade de pensamento a partir da empatia, propiciada pela utilização da onisciência da personagem acerca do fato narrado.

Essas são as circunstâncias do nascimento de Anna²⁴. Anna sabia que não era um acidente, sabia que era uma programação genética perfeita disponível para ser a fonte inesgotável de células necessárias à Kate. Diante disso, desde o seu nascimento até a adolescência, ela fora a doadora de Kate, não apenas da medula, ou do sangue do seu cordão umbilical, mas de um sem número de células saudáveis que garantiam a sobrevivência de Kate, ainda que não garantissem sua cura, pelo menos até aquele momento.

Picoult (2011) tece uma personagem com angústias e conflitos motivados por fatos incompreensíveis para uma menina de treze anos. A partir disso, justificamos nosso posicionamento de que a escolha das epígrafes relativas aos dias da semana molda uma estratégia de focalização impressa por Picoult (2011). Por meio do Recorte 2, por exemplo, diante da onisciência da autora (que está distante, mas, ao mesmo tempo, presente), é possível inferir que o conflito da personagem em relação a própria identidade e a ligação com a irmã poderá ser compreendida após muitos anos, com a chegada da maturidade.

No Recorte 3, além da estratégia convencional de focalização (o uso da primeira pessoa do singular), evidencia-se a construção de algumas características da narradora-personagem Anna. Nessa tessitura, ressaltamos as escolhas lexicais de Picoult (2011), que constroem uma personagem questionadora e com potencial argumentativo para defender suas aflições por meio de uma linguagem coloquial e simples, adequada a meninas de treze anos, mas com um bom uso de elementos que denotam argumentação no texto, como situações que exploram causa e consequência; uso de exemplos; escolha das conjunções, como o “mas” adversativo que, também promove encadeamento argumentativo; escolha de advérbios enfáticos, como o “certamente”; e o uso de modalização, como em “é provável”.

A leitura do romance possibilita a compreensão de que as escolhas lexicais da autora são tão importantes para o direcionamento do enredo e para a compreensão das características psicológicas das personagens quanto às estratégias de focalização mais tradicionais, como o uso das pessoas do discurso, a onisciência ou não de quem narra o drama e a participação ou não de quem narra no enredo. Isso

²⁴ Até a escolha do nome Anna para essa personagem não é gratuita, pois Anna quer dizer: “graça” ou “cheia de graça”. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/anna/-consulta>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

também fica perceptível na construção da personagem Campbell, na seção seguinte, ao se deparar com Anna. Observe o Recorte 4:

Recorte 4: SE VOCÊ SÓ TEM UM MARTELO, tudo fica com cara de prego. Isso é algo que meu pai, o primeiro Campbell Alexander, costumava dizer; além disso, na minha opinião, é o fundamento do sistema legal americano. Simplificando, quem está encurralado num canto luta com unhas e dentes para voltar ao centro. Para alguns, isso significa se meter numa briga. Para outros, abrir um processo. E eu sou muito grato por isso.

Na periferia da minha mesa estão meus recados, organizados da forma como Kerri sabe que eu gosto – os urgentes anotados em post-its verdes, e os menos urgentes em amarelos, dispostos em duas colunas perfeitas, como as cartas de um jogo duplo de paciência. Um número de telefone atrai minha atenção e faço uma careta, colocando um post-it verde na coluna dos amarelos. “Sua mãe ligou quatro vezes!!!”, Kerri escreveu. Pensando melhor, rasgo o post-it no meio e o atiro na lata de lixo.

A menina sentada do outro lado da mesa está esperando uma resposta, e minha demora para dá-la é proposital. Ela diz que quer processar os pais, como todos os adolescentes do planeta. Mas *ela* quer processá-los pelo controle sobre o próprio corpo. É exatamente o tipo de processo que eu evito como a peste negra – pois requer demais e exige que eu vire babá do cliente. (PICOULT, 2011, p. 26).

No Recorte 4, dá-se o início à primeira transferência de narrador na obra. Anteriormente, como foi perceptível no Recorte 3, o drama foi narrado a partir do olhar da personagem Anna. Já no Recorte 4, é possível observar a personagem Anna a partir de um olhar externo: o do advogado Campbell. A transferência do foco narrativo não ocorre de forma abrupta. Conforme se pode visualizar no Recorte 4, características psicológicas do novo narrador-personagem são apresentadas anteriormente para que os leitores compreendam os filtros que motivam a personagem Anna ser vista, inicialmente, como uma típica adolescente.

O Recorte 4, a partir das escolhas lexicais de Picoult (2011), projeta-se na obra alguns possíveis efeitos de sentido relacionados à relação do advogado com sua família. O profissional foi influenciado por seu pai de tal forma que transformou uma das frases paternas no lema de sua atuação no direito: “Se você só tem um martelo, tudo tem cara de prego” (PICOULT, 2011, p. 26). A influência do pai sobre Campbell é presente até no cotidiano do advogado, faz com que ele solicite que sua assistente organize a mesa do escritório a partir de “colunas perfeitas” com recados separados por cores, que simbolizam a urgência. Também em relação à família de Campbell, o

recorte demonstra um distanciamento dele e de sua mãe, que liga constantemente ao escritório, mas não recebe retorno por parte do filho.

Na sequência, a primeira impressão do advogado em relação à personagem Anna é transformada. Observe o Recorte 5.

Recorte 5: Pela primeira vez desde que entrei no escritório, eu realmente olho para a menina. A raiva emana dela como se fosse eletricidade.

– Minha irmã está morrendo, e minha mãe quer que eu doe um rim para ela – a garota diz, furiosa. [...]

Sabe como de vez em quando você vê sua vida se estendendo diante de seus olhos como uma estrada que se divide em dois caminhos e, no segundo em que escolhe um deles, já está olhando para o outro, na certeza de estar cometendo um erro? Kerri se aproxima e estende um papel com o telefone que pedi, mas eu fecho a porta sem pegá-lo e volto para minha mesa.

– É mesmo? – Ela diz, inclinando-se para frente e contando nos dedos

– A primeira coisa que doei para minha irmã foi sangue do cordão umbilical, quando eu era recém-nascida. Ela tem LPA, leucemia promielocítica aguda, e graças às minhas células entrou em remissão. Quando a doença voltou, eu tinha cinco anos e eles retiraram linfócitos de mim, três vezes, porque os médicos nunca conseguiram pegar o suficiente. Quando isso parou de funcionar, eles pegaram medula óssea para fazer um transplante. Quando a Kate teve infecções, eu tive que doar glanulócitos. Quando ela voltou a ficar doente, tive que doar células-tronco periféricas.

O vocabulário médico dessa menina faria alguns especialistas que eu já consultei ficarem envergonhados. Pego um bloquinho de uma das gavetas. (PICOULT, 2011, p. 27).

Após o Recorte 5, o diálogo entre ambas as personagens prossegue e o narrador expõe aos leitores o conflito entre a ética, aprendida na faculdade de direito, e suas próprias impressões a partir de sua experiência de vida e relacionamento pessoal com a família. Por outro lado, selecionamos demonstrar esse recorte, considerando que esta é a primeira passagem da obra em que a personagem Anna é vista e apresentada a partir dos olhos de outra personagem.

Voltando para a focalização, o Recorte 5 faz com que os leitores do enredo passem a compreender a personagem Anna a partir de outros olhos. Considerando a verossimilhança presente no drama, é possível o compartilhamento de parte da credibilidade da visão de um profissional que estudou direito entre narrador-personagem e leitores. Assim, pode-se passar a refletir sobre problemáticas relacionadas à ética que Campbell levanta. Essa aproximação entre leitores e

narrador é intensificada na medida em que o narrador faz uma pergunta aos leitores, envolvendo-os em sua exposição.

Esse dilema vivido pela personagem Campbell pode despertar no leitor a empatia necessária para a ocupação de lugar na trama. Ao ver-se dividido entre a ética aprendida na faculdade e o profissional que houvera se tornado, Campbell se seduz pela história e postura daquela menina que lhe procura, com um drama familiar, aparentemente, muito mais intenso que o seu. O fato de a trama envolver uma disputa em um tribunal desperta a atenção para o fato de que dramas familiares, quando não resolvidos internamente, necessitam de intervenção institucional. A partir dessa perspectiva, a necessidade de intervenção institucional exige prévia previsão legal.

Cumprido elucidar que, no Brasil, o sistema jurídico vigente é essencialmente positivista, o que significa a necessidade de previsão legal para que seja julgamento de um fato. Tal modelo prima pela segurança jurídica. No entanto, essa corrente não é estática, ao passo que precedentes jurisprudenciais, sentenças normativas, súmulas vinculantes, declarações de inconstitucionalidade com efeitos difusos, etc.

Porém, nos moldes em que o julgamento se efabula na trama, não seria possível nos moldes legais brasileiros. Isso porque a estrutura norte-americana é mais segmentada e independente entre si, possuindo um viés culturalista forte, ao contrário do Brasil, cuja raiz positivista não permite a difusão desse viés.

No Brasil jamais uma criança seria exposta a uma tomada de depoimento nos moldes apresentados pela autora. Tal circunstância desperta o fato de que, no Brasil, não é juridicamente possível uma criança/adolescente constituir um advogado para processar os pais. Poderia ela ser representada pelo Ministério Público, na defesa de sua proteção ou até mesmo por algum familiar maior que comprovasse a ofensa, mas não por conta própria, como ocorre na obra.

Apontamos ser essa uma importante porta que a obra abre para a reflexão, a partir da literatura, da necessidade de evolução do direito. Não se trata de a literatura estar a serviço do direito. Trata-se da literatura, considerando sua sensibilidade e potência, através da ficção, despertar a atenção para temas até então negligenciados.

Considerando o modelo positivista adotado, tal despertar ganha ainda mais importância, pois permite antecipar cenários, que podem vir a não existir, mas se existirem, não ficarão negligenciados. Esse diálogo entre a literatura e o direito tem se intensificado na atualidade, o que só tem promovido bons resultados. Podemos considerar que, tanto Direito como Literatura são ficções. O direito mostra-se uma

ficção imprescindível, uma vez que busca prever cenários. A literatura, por sua vez, por ter como característica própria a ficção, problematiza a realidade.

Tendo em vista que o direito se aprisiona ao presente, projetando-se para um futuro que hora, em determinado momento histórico fotografado, a literatura permite um repensar, a partir do seu caráter plurissignificativo (polissemia), da sua linguagem conotativa, recriando a realidade, ampliando a visão de mundo do sujeito, conduzindo-o a caminhos nunca antes percorridos.

Além disso, vemos aqui a figuração das dificuldades de escolha, da indecisão e da apreensão que corrói os afetos da personagem. Esses sentimentos de incerteza podem ser vistos como um drama de consciência que afeta a todas as personagens da obra e, portanto, estende-se ao leitor, porque as questões figuradas pertencem à ordem do inominável, que ainda não está posto e aceito na prática social senão como mera expectativa dos estudos científicos sobre o genoma humano e sobre as possibilidades de a ciência produzir em laboratório um ser humano, sob medida, para servir de cobaia para outro.

Embora haja muitos romances e filmes que figuram essa possibilidade, até onde sabemos, a maioria deles efabula a diegese num mundo romanesc²⁵, afastando, assim, o leitor de olhar para o romance como um espelho das suas experiências. As figurações, geralmente fílmicas, são erigidas em diegeses de outros mundos, onde tudo é possível e essas efabulações não inquietam tanto o espectador por serem vistos como apenas entretenimento. Mas, quando a figuração busca ser espelho em que o leitor pode se olhar, efabular um acontecimento/evento para o qual não há parâmetro na prática social entra na esfera do sobrevir. (ZILBERBERG, 2017, p. 13-28) O sobrevir pode ser chamado de acontecimento/evento/acidente, dentro da lógica da concessão (ainda que A não mais B), por isso o sobrevir causa apreensão, pela sua natureza inesperada. Sabemos que esse não é o único expediente usado pela autora para produzir tal efeito, mas é um deles.

²⁵ O arcabouço teórico elaborado por Northrop Frye é formado de um complexo de símbolos que conformam uma gramática de arquétipos literários. Ele propõe o princípio do deslocamento dos modos de imitação/figuração ficcionais (mito, estória romanesc, imitativo elevado, imitativo baixo, irônico). Segundo Frye (1957), o "romanesc é o modo ficcional em que as principais personagens vivem num mundo de maravilhas (estória romanesc ingênu), ou em que o estado de espírito é elegíaco ou idílico e por isso menos sujeito à crítica social do que nos modos imitativos". A tendência geral é de apresentar o mito e a metáfora em forma humana idealizada, a meio caminho entre o mito não deslocado e o "realismo" (1957, p.362). [...] No romanesc, o tema fundamental dessa fase é manter a integridade do mundo inocente contra as investidas da experiência (1957, p.192). Na estória romanesc as personagens ainda são largamente personagens de sonho. (1957, p. 203).

Com a transferência da narração para Campbell, os leitores, que antes poderiam vê-la apenas como uma adolescente com conflitos de identidade e rebelde, agora veem uma personagem mais complexa e inteligente, que possui argumentos científicos e temporais para justificar sua visão de mundo. Isso não significa que de imediato os leitores possam se identificar ou concordar com Anna. No entanto, a mudança na focalização amplia a construção da personagem.

Apesar de todas as doações, a doença de Kate seguia progredindo e com a progressão da doença, crescia, proporcionalmente, as automáticas intervenções cirúrgicas e medicamentosas no corpo de Anna, que lhe traziam grandes dores e sofrimento.

Essa realidade já é apresentada logo de começo da obra, pois, contextualmente, Kate já está em um estágio de falência renal quando a trama tem início. É importante lembrar o já dito de que a obra é plasmada entre analepses e prolepses, avanços e recuos do trecho, conforme a necessidade do discurso narrativo.

Por enredo e seus sinônimos: trama, conflito e trecho entendemos, a partir do *ágon*, como o conjunto de sucessos que compõem a fábula. Será ele quem nos apresentará os outros elementos da narrativa, isso porque, como afirma Candido (1995), ao pensarmos na trama, somos levados a pensar nas personagens e, ao pensarmos nestas, pensamos “simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente”. (CANDIDO, 1995, p. 53).

Sendo assim, o ponto inicial do drama familiar é o diagnóstico pretensamente letal de falência renal de Kate, fato este gerador da necessidade de Anna doar um de seus rins para a irmã. Anna, então, decide que não quer mais se submeter a nenhum tipo de intervenção médico-cirúrgica e entra com um processo judicial contra os pais, reivindicando sua emancipação médica, o que significaria o pleno exercício do direito de liberdade sobre o próprio corpo.

Esse é um dos aspectos a serem considerados no tópico específico da literatura dialogando com o direito, ao que não se pode negar, que *A Guardiã da minha Irmã* levanta diversos pontos importantes relacionados a questões tão candentes sobre a vida, a morte, a ética e o exercício de direitos entre elas.

Ao solicitar a emancipação médica, Anna pretende ter o direito de dispor do próprio corpo, sem a intervenção dos pais. De acordo com o nosso sistema jurídico,

menores de 18 anos não respondem pela vida civil, exceto em casos de emancipação civil. Porém, emancipação médica não é uma figura jurídica positivada.

Na obra, podemos observar que, apenas em razão de o lugar do julgamento tratar-se de uma estrutura jurídica culturalista é que é possível submeter o caso a julgamento, ao passo que são citados diversos precedentes para se justificar a admissibilidade do pedido.

Existe uma razão para que se estabeleça uma idade mínima para que o indivíduo possa tomar suas próprias decisões, razão esta que parecer ser comum na norma positiva brasileira e na ilustração da culturalista norte-americana: a maturidade. Acredita-se que a partir de certa idade, no caso do Brasil os 18 anos, o indivíduo teria idade o suficiente para ser, minimamente, maduro. Poderia tal sujeito, assim, firmar contratos, morar sozinho, casar-se sem autorização, ser contratado, etc.

Anna, no livro, tem 13 anos. Para a norma brasileira é considerada adolescente, porém ainda não apta ao exercício da vida cível, por óbvio. O direito à vida é um direito constitucional na norma brasileira e é um princípio preservado internacionalmente. Portanto, não tendo idade nem para abrir uma conta em banco sozinha, tanto menos teria para dispor sobre a própria vida. Eis porque, Anna, durante todo o julgamento, precisa provar ter maturidade o suficiente para a tomada de uma decisão tão delicada.

Para ela é nomeada uma curadora que a acompanhará (já que está ligando contra os pais) e a observará, no intuito de aferir se a decisão é dela ou motivada por razões outras, que poderia ser o incômodo com as intervenções médicas, sensação de rejeição e não pertencimento, mágoa, raiva, revolta, entre outros próprios da adolescência. Todavia, o que se observa é um forte vínculo de Anna com Kate, bem como uma família unida, ainda que disfuncional em razão da doença de Kate (alea/acidente).

Esse é um ponto interessante da obra, pois muito se discute, na legislação brasileira, acerca de questões a respeito da idade em que o indivíduo estaria apto a responsabilizar-se pelos próprios atos. É fato que tal discussão se entrava com frequência na esfera penal, quando se discute a diminuição da maioridade penal em razão de uma triste realidade de crescente criminalidade entre jovens e adolescentes e, até mesmo, crianças (menores de 12 anos).

É importante destacar que a discussão penal parte de uma realidade posta, ao passo que a literatura, na obra *corpus* de análise, permite a ampliação dessa discussão para a esfera civil. O fato de tratar-se de uma literatura de cariz

mercadológico, cuja trama foi adaptada para o cinema, faz com que a obra alcance um público maior e receptor de diversas semioses diferentes, contribuindo para a difusão da questão.

Importante, também, é esclarecer, pois já referenciado na introdução, as motivações pelas quais se considera a obra literária em análise de cariz mercadológico. O livro era considerado um artigo de luxo e inacessível para a grande massa. Com as mudanças sociais ocorridas com o passar do tempo, ele tornou-se um artigo acessível, o que gerou a ideia de literatura de massa (que está intimamente ligada ao comércio, como se pode notar). Tal acessibilidade à escrita tornou os leitores sedentos por uma produção palpável. Nas palavras de Bosi (2002, p. 249),

[...] a personalidade construída a partir da generalização da mercadoria, quando entra no universo da escrita (o que é um fenômeno deste século), o faz com vistas ao destinatário, que é o leitor-massa, faminto de uma literatura que seja especular e espetacular. Autor e leitor perseguem a representação do show da vida, incrementado e amplificado. Autor-massa e leitor-massa buscam a projeção direta do prazer e do terror, do paraíso do consumo ou do inferno do crime – uma literatura transparente, no limite, sem mediações, uma literatura de efeitos imediatos e especiais, que se equipara ao cinema documentário, ao jornal televisivo, à reportagem ao vivo.

A partir dessa definição – e levando em conta que a obra em análise possui uma linguagem acessível e fluida, trata de um tema polêmico envolvendo as principais instituições sociais (família, tribunal e hospital), bem como, por haver um mergulho no universo psicológico de cada personagem, que vive o drama cada um de uma forma, permitindo ao leitor reconhecer-se em um ou outro e, por fim, considerando a inexistência de elementos fantásticos – a obra parece atender aos anseios da massa, o que a torna de cariz mercadológico. Não se trata de uma literatura menor, apenas com requisitos diferentes de classificação, tendo como ponto alto a acessibilidade da linguagem.

Para Sodré (1988), a literatura pode ser dividida em culta e a de massa (ou de entretenimento). Segundo ele, para ser caracterizada como uma literatura culta, as academias devem legitimá-las como tal, ao passo que a literatura de massa não necessita desse suporte acadêmico e pressupõe a intencionalidade de cativar seu público, pois está vinculada ao mercado consumidor que, por sua vez, está tendente a consumi-la.

Para o desenvolvimento da presente dissertação, o fato de a literatura em análise ser essencialmente acessível faz com que a importante temática por ela levantada tenha um público mais amplo. Nesse ponto a literatura e o direito estreitam laços e diminuem pontes, à medida que passam a contribuir reciprocamente, pois a literatura parte de uma questão jurídica possível para criar sua trama e o direito pode partir de uma possível situação jurídica futura para desenvolver-se enquanto norma. Compreendemos ser este o elo principal de ligação entre literatura e direito na obra em análise.

Veremos que a questão da maturidade da personagem Anna para exercer liberdade sobre o próprio corpo não é a única a ser tratada, pois em determinado momento da obra, a vontade da personagem Kate também aparece como fato gerador da propositura do pedido de emancipação médica. Ainda que Kate fosse mais velha, ela não é maior de idade, mas veremos isso um pouco mais adiante.

A complexidade de cada personagem é amplificada por meio do recurso de rotatividade de narradores-personagens adotada por Picoult (2011).

Se nas duas primeiras seções alguns leitores podem ter considerado inadequada a postura das personagens Sara e Brian em conceber uma nova filha geneticamente compatível com Kate (a Anna), apenas para salvar a filha doente, aceitando submetê-la constantemente a intervenções médicas dolorosas, os sentimentos do casal também são apresentados. Veja, no Recorte 6, a transferência de narração para a personagem Sara:

Recorte 6: A MANCHA TEM O TAMANHO E O FORMATO de um trevo de quatro folhas e fica bem no meio das costas de Kate, entre as omoplatas. É Jesse quem a vê primeiro, quando os dois estão na banheira.

– Mamãe, isso significa que ela é sortuda? – Ele pergunta.

Imaginando que é sujeira, eu a esfrego, mas não consigo tirá-la dali. Kate, que tem dois anos e é o objeto do escrutínio, me encara com seus olhos azul-claros.

– Dói? – Pergunto.

Ela balança a cabeça (PICOULT, 2011, p. 32).

No Recorte 6, os leitores têm acesso à personagem Sara anteriormente à doença da filha Kate. Sara foi apresentada nas seções 1 e 2 como uma mãe cansada, preocupada e vivenciando o sofrimento da filha do meio. Aqui, ela aprecia a beleza e a inocência dos dois filhos pequenos tomando banho, e os primeiros sinais da doença de Kate são apresentados por Picoult (2011) de uma forma extremamente sensível:

por meio da simbologia do trevo de quatro folhas. A composição da personagem continua:

Recorte 7: Na minha vida pregressa, eu era advogada da área cível. Houve um momento em que realmente acreditei que era isso que queria ser – mas isso foi antes de uma criança me entregar um buquê de violetas amassadas. Antes de eu compreender que o sorriso de um filho é como uma tatuagem: arte indelével. (PICOULT, 2011, p. 27).

No Recorte 7, a narradora-personagem se apresenta aos leitores como uma mulher dedicada à família, que abandonou a carreira para se doar aos filhos. A personagem se apresenta como uma mulher sensível, que gostava muito de crianças e que almejava ser mãe desde quando ainda atuava na advocacia. Ao descobrir a doença da filha, há uma transformação na personagem:

Recorte 8: Isso está acontecendo conosco porque eu gritei com Jesse semana passada, ontem, momentos atrás. Está acontecendo porque eu não comprei o pacote de M&Ms que Kate pediu quando estávamos no mercado. Porque uma vez, por uma fração de segundo, eu me perguntei como minha vida seria se eu não tivesse filhos. Está acontecendo porque eu não sabia como era feliz. (PICOULT, 2011, p. 27).

Nesta etapa do romance, Sara apresenta seu sentimento de impotência diante da doença da filha e, ao mesmo tempo, demonstra sua sensação de culpa e parece acreditar, por alguns instantes, que o sofrimento que acomete a família pode ser uma punição por não agir adequadamente enquanto mãe.

A partir do Recorte 8, a possível impressão inicial de alguns leitores de que os pais de Anna agem com ela de forma cruel e proposital é afastada. Sara é uma mulher doce, dedicada e procura fazer o melhor que pode à família. Ao apresentar todos esses lados da narrativa por meio da rotatividade de narradores, Picoult (2011) não justifica as ações das personagens com o intuito de culpar ou de absolver alguma delas, ou todas elas. Faz mais do que isso: cria uma diegese extremamente verossímil em que as personagens possuem a complexidade psicológica humana, retomando a ideia dos heróis não fantásticos, desprovidos de poderes sobrenaturais, que tentam superar as adversidades inesperadas do dia-a-dia da melhor forma possível. É o momento em que se sugere a empatia do leitor para a personagem a partir da sua onisciência da questão.

Ao mudar o ângulo de visão da problemática, é possível, ao leitor, ver o comportamento dos pais a partir dos seus próprios sentimentos, não da percepção do outro sobre seus comportamentos. Nesse momento a literatura, pela riqueza de seus recursos narrativos e de linguagem, novamente, sensibiliza o leitor para perspectivas que, talvez, sozinho, ele não pudesse fazer.

A forma pela qual o enredo é apresentado faz com que Sara passe a ser vista como uma mãe que não compreende a carência e os conflitos de Anna não porque é uma mãe ruim, mas porque a sensação de inexorabilidade diante da LPA de Kate a deixou fragilizada. Compreendemos, assim, que a escolha da ordem da rotatividade de narradores de Picoult (2011) é uma estratégia de focalização muito importante para o desenvolvimento da obra.

Sob essa perspectiva, fica evidente que a obra não se presta apenas para refletir sobre a luta contra o câncer e nem sobre o amor cego de uma mãe, muito menos sobre os limites que alguém pode chegar para proteger as pessoas que ama. Esse livro fala sobre tudo isso, mas o universo de cada personagem apresenta um novo desafio reflexivo, que conduz a presente pesquisa e permite intercâmbios quase que inimagináveis com outras personagens literários e até mesmo teológicos. Parece não haver um certo e um errado, e, talvez, seja essa dúvida que conduza ao final que a autora encontrou.

Picoult (2011) dá, primeiramente, voz à Anna porque a personagem não possuía local de fala consolidado dentro da família. A personagem é vista pelos pais como uma menina saudável e feliz. Portanto, diante do sofrimento da irmã, ela não teria motivos para desenvolver os conflitos emocionais que desenvolve. O primeiro a notar a mudança no comportamento de Anna é o pai, Brian. Veja, no recorte a seguir, a cena de um jantar em família em que o narrador é a personagem Brian:

Recorte 9: – Cadê a Anna? – Kate pergunta.

– Ela não estava no quarto de vocês?

– Só de manhã.

Sara enfia a cabeça pela porta da cozinha.

– Anna! O jantar está na mesa!

– Olha o que eu comprei hoje – diz Kate, esticando a camiseta tie-dye psicodélica, com um caranguejo na frente e a palavra “Câncer”. – Sacou?

– Você é de leão – diz Sara, parecendo prestes a cair em prantos.

–E o rosbife? Pergunto para distraí-la.

Nesse momento, Anna entra na cozinha. Ela se atira na cadeira e abaixa a cabeça.

– Onde você estava? – Kate pergunta.

– Por aí.

Anna olha para o prato, mas não se serve.

Ela não é assim. Estou acostumado a ter problemas com Jesse, a tentar suavizar o fardo de Kate, mas **Anna é a constante da nossa família**. Ela sempre chega com um sorriso. Fala do passarinho que encontrou com uma asa quebrada e as bochechas vermelhas; ou da moça que viu no mercado com não apenas um, mas dois casais de gêmeos. Anna nos dá ritmo, e vê-la assim tão fechada me faz perceber que o silêncio tem um som. (PICOULT, 2011, p. 45, grifo nosso).

Quando Picoult (2011) transfere a narração para Brian, ele se apresenta como um bombeiro que atua para salvar vidas. O narrador não assume diretamente a frustração de evitar o sofrimento de tantas pessoas desconhecidas e não conseguir o mesmo em sua própria casa. Por outro lado, as escolhas da autora em relação à ordem de apresentação dos fatos e as escolhas lexicais provocam esse efeito de sentido.

No Recorte 9, por exemplo, notamos a família a partir do olhar de Brian: a esposa deprimida que se esforça para não chorar na frente dos filhos. Sara é uma mulher tão triste e preocupada com a saúde de Kate que deixa de prestar atenção na filha mais nova, mas isso não é proposital. Kate parece zombar da própria doença, e Brian tenta, a todo instante, transmitir segurança à família e evita assuntos delicados que fragilizem ainda mais sua esposa.

Diante deste cenário, é o pai o primeiro a constatar a mudança no comportamento e o possível conflito sentimental da personagem Anna. Como pode ser observado no Recorte 9, o pai descreve a filha como “a constante da família”. Ao afirmar isso, dá a entender que, até o momento, a filha havia lidado bem com os problemas familiares e agia como uma criança normal e feliz, o que denota maturidade à personagem, maturidade esta essencial para a procedência de seu pedido no tribunal. Apesar de parecer uma personagem constante aos olhos da família, quando Picoult (2011) devolve a narração para Anna, evidencia-se que não:

Recorte 10: EU COSTUMAVA FINGIR que estava só passando por essa família, a caminho da minha família de verdade. Não é preciso ter muita imaginação para pensar isso – nós temos Kate, a sócia do meu pai; e Jesse, o sócia da minha mãe. Resta eu, uma coleção de genes recessivos que ninguém sabia que iriam surgir. Eu ficava sentada na lanchonete do hospital, comendo fritas borrachudas e gelatina de morango e olhando para cada uma das mesas ao redor, pensando que meus pais verdadeiros podiam estar a apenas uma bandeja de distância. Eles soluçariam de alegria ao me encontrar, me

levariam para nosso castelo em Mônaco ou na Romênia, contratariam uma criada com cheiro de lençóis limpos só para mim, me dariam um bernese mountain dog e uma linha de telefone exclusiva. Mas a questão é que a primeira pessoa para quem eu ligaria para contar vantagem seria Kate. (PICOULT, 2011, p. 55).

O Recorte 10 demonstra que a personagem Anna nutriu, durante muito tempo, uma mágoa em relação a seus pais, devido a toda atenção que acreditava ser merecedora de receber, mas a via ser destinada apenas à irmã. Apesar do ciúme e do ressentimento sugerido, a personagem não reclama de sua irmã como faz com os pais, inclusive demonstra ter afeto pela irmã do meio. O fragmento retoma também o sentimento já despertado anteriormente de que não poderia se pensar pertencente à outra família, já que fora programada geneticamente para pertencer a esta, mesmo sem possuir nenhuma semelhança física com nenhum deles.

A cronologia do romance tem sequência por meio da transferência de narração a partir de Sara, que é sequenciada por Campbell, novamente Anna, e depois é transferida para Jesse. Nessa parte da obra, observamos que mais detalhes sobre as personagens são apresentados aos leitores, que aderem maior complexidade, principalmente, às personagens Sara e Campbell. No entanto, para efeito de análise, não foram encontrados recortes representativos que demonstrassem diferentes estratégias de focalização das já analisadas até então. Já a partir da seção *Jesse* a narrativa ganha a perspectiva de uma nova personagem. Veja o Recorte 11:

Recorte 11: “Foda-se”. Eu devia ter essa frase tatuada na testa, já que penso isso tantas vezes. Geralmente estou em trânsito, acelerando meu jipe até meus pulmões não aguentarem mais. Hoje estou a cento e cinquenta quilômetros por hora na Rodovia 150. Faço zigue-zague entre os carros, costurando uma cicatriz. As pessoas gritam para mim detrás de seus vidros fechados. Eu mostro o dedo para elas. Se eu capotasse o jipe, mil problemas seriam resolvidos. E eu já pensei nisso, sabe. Na minha carteira de motorista, está indicando que sou doador de órgãos, mas a verdade é que eu pensaria na possibilidade de ser um *mártir* de órgãos. Tenho certeza de que valho muito mais morto do que vivo – a soma das partes dá mais que o todo. Eu me pergunto quem ficaria com meu fígado, meus pulmões, até minhas córneas. E penso no pobre coitado que ia acabar com aquilo que eu tenho no peito, no lugar do coração. (PICOULT, 2011, p. 101-102).

No Recorte 11, evidencia-se a afirmação de Brian, no Recorte 9, sobre ele estar acostumado a ter problemas com Jesse. Jesse, enquanto narrador, apresenta-se aos

leitores como uma personagem com tendências suicidas. É um jovem amargurado que, assim como os demais membros da família, também é abatido pelos acontecimentos em decorrência da doença da irmã.

Assim como Anna, Jesse também se sente deslocado da família. Por outro lado, diferentemente da irmã que não se acha parecida com nenhum dos outros integrantes do núcleo familiar; Jesse vê semelhanças entre ele e Anna: “Anna é a única prova que eu tenho de que pertenço mesmo a esta família, de que não fui abandonado na porta de casa por um casal fora da lei tipo Bonnie e Clyde que sumiu noite adentro.” (PICOULT, 2011, p. 101). Jesse continua a se comparar com a irmã: “Na superfície, somos opostos completos. Mas no fundo somos iguais – as pessoas acham que nos entendem, mas estão sempre erradas.” (PICOULT, 2011, p. 101).

A partir da autodescrição de Jesse e da descrição da personagem sobre sua irmã Anna, compreendemos que muitos dos conflitos de Anna também influenciaram a personalidade do rapaz, como a sensação de abandono dos pais diante dos cuidados excessivos à irmã doente. Por outro lado, as personagens canalizam suas frustrações de forma diferenciada: Jesse demonstra ser uma personagem mais explosiva e intensa, e coloca a própria vida em risco ao dirigir de forma inconsequente e desrespeitar as leis de trânsito. Enquanto isso, Anna aparenta guardar para si a maior parte das frustrações até o estopim, que resulta no processo (e quebra a expectativa dos leitores).

A cronologia do romance tem sequência por meio da transferência de narração novamente para Sara, que narra, por meio de um *flashback*, parte de sua gravidez e o nascimento de Anna. Na seção, Sara apresenta suas expectativas e a esperança na possibilidade de a nova criança salvar a vida de Kate. Na concepção de Sara, as células-tronco de Anna são um “milagre” que “vão entrar na corrente sanguínea de Kate na altura do peito e ir parar no lugar certinho.” (PICOULT, 2011, p. 114).

Na sequência, o foco narrativo muda novamente e a narração é transferida para a personagem Julia (que é suprimida na adaptação cinematográfica). A personagem é designada pela personagem juiz DeSalvo, no enredo para ser curador *ad litem*²⁶,

²⁶ De acordo com o Conjur (2015), ninguém pode ficar indefeso em um processo judicial. Em decorrência disso, há certos casos nos quais a lei determina a nomeação de alguém para defender os interesses do demandado, por exemplo, quando esse é incapaz e não tiver representante legal, ou se os interesses deste colidirem com os daquele. A personagem é construída a partir do sistema judiciário americano, mas, no Brasil, essa figura também existe. É o que dispõe o Código de Processo Civil de 1973, no artigo 9º e o novo Código de Processo Civil de 2015 (artigo 72).

representando Anna durante o processo. Para ilustrar um pouco das características da personagem Julia e de como o enredo é focalizado a partir do olhar desta personagem, selecionamos o seguinte recorte (a cena se passa em um zoológico):

Recorte 12: – Você já disse a seus pais que não se sentia confortável com a escolha que eles fizeram para você?

Anna se afasta dos elefantes e começa a subir uma colina.

– Eu devo ter reclamado algumas vezes, mas eles são os pais da Kate também.

Começo a juntar algumas peças do quebra-cabeças. Tradicionalmente, os pais tomam decisões pela criança, pois presume-se que desejam o melhor para ela. Mas, se eles só conseguem ver o que é melhor para um de seus filhos, o sistema deixa de funcionar. E, em algum lugar sob os destroços, estão vítimas como Anna.

A questão é: ela decidiu processar os pais porque realmente acha que pode tomar decisões melhores do que eles sobre seus cuidados médicos, ou porque quer que eles prestem atenção nela uma vez na vida? (PICOULT, 2011, p. 120).

No Recorte 12, vemos Anna a partir dos olhos da personagem Julia. Picoult (2011) realiza escolhas lexicais de modo a envolver os leitores nas reflexões de Julia. Assim como Campbell, Julia também ocupa um papel social de destaque: o de uma profissional da área de direito encarregada de defender os interesses de pessoas incapazes, como Anna. Ao escolher apresentar a personagem também a partir dessa perspectiva, Picoult (2011) imprime maior verossimilhança ao enredo e faz com que algumas impressões dos leitores sejam legitimadas.

Julia é apresentada como uma profissional séria, que está determinada em garantir justiça a Anna. Por outro lado, Julia também é muito humana e compartilha suas emoções e reflexões com os leitores. Quando Julia compartilha seus questionamentos sobre as reais intenções de Anna, Picoult (2011) garante uma aproximação entre a narradora e os leitores, que, até o momento, também possuem dúvidas sobre as intenções da personagem Anna.

Outro aspecto retomado é a questão da maturidade para tomar as próprias decisões, base fundamental de análise no julgamento. A personagem levanta a questão, não conseguindo precisar se a maturidade de Anna é real ou se apenas está movida pela mágoa. Nesse sentido, constatamos que a partir da perspectiva de cada personagem podemos conhecer outras personagens de maneiras diferentes, a partir da onisciência seletiva múltipla. É ela que permite a percepção, pelo leitor, de

aspectos individuais do narrador-personagem que está no momento de fala, bem como a sua percepção sobre outras personagens envolvidas na trama.

O enredo prossegue com a transferência de narração novamente para a personagem Campbell, seguida por Anna, Brian, Julia, Sara, novamente Anna, Campbell, Jesse e Brian. Não selecionamos recortes neste entremeio, considerando que a maior parte da obra, nesta etapa, apresenta um enredo paralelo em que a personagem Julia é um amor de adolescência de Campbell, o que o faz parecer ser um cretino e o redime no final, considerando o comportamento que tivera na adolescência e o que teve naquele momento.

Essa construção é muito importante porque humaniza ainda mais essas personagens e garante maior verossimilhança à diegese. No entanto, não apresentam recortes significativos em termos de focalização.

A personagem Dr. Campbell é construída como um homem que, apesar de manter a fama de não perder causas e, por vezes, ser inescrupuloso para ganhá-las, carrega o seu drama interior.

Com essa personagem entra na fábula um pequeno elemento de humor. Campbell não é cego, mas está sempre acompanhado por um cão de serviço chamado Juiz e até quase o meio da obra ninguém sabe a razão da existência desse cão de serviço, o que será revelado por posteriormente, em uma cena dramática.

Outra figura fora do núcleo familiar a entrar na história é a já citada Julia, na condição de pessoa designada pelo Juiz DeSalvo para acompanhar Anna no intuito de avaliar sua capacidade de compreensão das questões postas e discernimento para entendê-las durante o processo.

Em relação às narrações de Anna, Brian, Julia e Sara, este entremeio apresenta mais argumentos que tecem os estereótipos já compartilhados com os leitores anteriormente: temos a perspectiva de Anna, sofrendo com as agulhas e intenações, mesmo sendo saudável, mas, acima de tudo demonstrando sofrimento emocional por, aparentemente, não se sentir amada pelos familiares; o desespero de Sara em querer manter Kate viva – a progressão da personagem, enquanto narradora, é demonstrada aos leitores principalmente por meio de *flashbacks* com episódios traumáticos da doença de Kate; entramos na mente do Jesse, o irmão que não conseguiu salvar Kate e se tornou um delinquente; conhecemos Brian e o seu cotidiano em salvar vidas, porque ele é bombeiro, em contraponto à sua impotência em salvar a própria filha.

Um ponto interessante da obra ocorre quando a personagem Anna se afasta do restante da família e se muda para o dormitório do pai, Brian, no quartel. Aqui, apesar das circunstâncias, Picoult (2011) promove uma reaproximação entre Anna e o pai:

Recorte 13: Ela me abraça bem apertado, como costumava fazer quando era pequena. Nesse instante, lembro da última vez em que peguei Anna no colo. Nós cinco estávamos fazendo uma caminhada em um campo, e as taboas e margaridas selvagens eram mais altas do que ela. Eu a ergui nos braços e, juntos, cruzamos um mar de juncos. Mas, pela primeira vez, ambos notamos como as pernas dela ficavam perto do chão e como ela estava grande para enganchar no meu quadril. Depois de um tempo, Anna estava se remexendo, pedindo para descer e andar sozinha.

Os peixinhos-dourados crescem de acordo com o tamanho do aquário. Os bonsais se retorcem em miniatura. Eu teria dado tudo para que Anna continuasse pequena. Eles crescem tão rápido que não conseguimos nos acostumar.

Parece incrível que, enquanto uma de nossas filhas está nos levando a uma crise legal, a outra esteja no meio de uma crise médica – mas já sabemos há muito tempo que Kate está nos estágios finais de falência renal. Dessa vez, foi Anna quem nos pegou desprevenidos. No entanto – como sempre – você dá um jeito, consegue lidar com as duas. A capacidade humana de carregar fardos é como a do bambu – muito mais flexível do que você imaginaria à primeira vista. (PICOULT, 2011, p. 207).

No Recorte 13, Picoult (2011) demonstra como os laços daquela família estavam fragilizados. A cena é construída de forma muito delicada por meio da narração a partir do pai, Brian, que demonstra também ser um homem sensível e fragilizado com a situação da família.

Anna é apresentada como uma personagem que, aparentemente, não tem momentos felizes desde a infância. Além disso, o recorte evidencia o afastamento das personagens por uma longa data e a reaproximação a partir de um abraço apertado. Importante é observar aqui que a *alea* da vida trouxe à Brian dois problemas diferentes, porém equivalentes, cada um relacionado a uma das filhas: um problema médico e outro jurídico, sendo que em cada um deles os recursos disponíveis mostram-se como caminhos para a superação.

Tal fato reforça a importância de necessidade de antecipação de cenários para uma melhor solução de conflitos, sendo este um dos atributos da obra: antecipar a necessidade de pensar a manipulação genética, a eutanásia, a rotulação da

capacidade civil e o exercício do direito de dispor sobre o próprio corpo, inclusive sobre a própria vida.

No *flashback* de Brian, a família é feliz e unida e ele deseja por um instante que a menina meiga não tivesse crescido para que eles continuassem unidos e para que ela pudesse ser protegida. É importante destacar também, com relação a Brian, que este é figurado como um sujeito passivo, um José da sagrada família católica, que aceita uma condição completamente acidental em sua vida e se deixa manipular por ela e pela mulher. Isso é evidenciado durante todo o romance, mas ganha força por meio da analogia do bambu, no Recorte 13.

A focalização, nesse recorte, que é guiada por meio do narrador-personagem Brian, novamente se aproxima dos leitores, mas, agora, por meio de um novo recurso: a primeira pessoa do plural. Em recortes anteriores destacamos a aproximação entre leitores e narrador-personagem a partir da utilização de perguntas e reflexões. Aqui, com “Eles crescem tão rápido que não conseguimos nos acostumar” (PICOULT, 2011, p. 207), há um compartilhamento de experiências, uma vez que os leitores podem acionar suas próprias memórias afetivas em relação ao crescimento de pessoas queridas e compreender a sensação de Brian.

Na sequência buscamos nos centrar na parte da obra que leva ao julgamento e nela verificar os efeitos de focalização.

3.2 O JULGAMENTO E O DEUS *EX MACHINA*

No livro, o julgamento que analisa se Anna deve receber emancipação médica começa a ser narrado pela personagem Campbell, uma estratégia de focalização de Picoult (2011) que imprime maior credibilidade e verossimilhança a essa parte do enredo, considerando a construção da personagem Campbell até esta parte do romance, principalmente em relação ao seu conhecimento jurídico.

A narração dessa personagem é precedida pelo início de uma nova seção, *Segunda-feira*, e pela epígrafe “Vede quão grande bosque um pequeno fogo incendeia! – Tiago 3,5” (PICOULT, 2011, p. 297).

Esse início de seção reforça o posicionamento defendido de que as epígrafes e a progressão da obra por meio da utilização de dias da semana se constitui numa estratégia de focalização criativa que demonstra uma onisciência distanciada de um

narrador não convencional. Por meio das epígrafes e dos dias da semana, não temos, por exemplo, narração em primeira pessoa, mas é possível observar uma estratégia de emissão de opinião por parte de alguém que conhece de forma global o enredo e se preocupa em dar pistas aos leitores do que irá acontecer.

Anteriormente, houve a progressão temporal da construção das personagens ao julgamento. Toda essa parte da obra ocorreu em um ciclo: de segunda-feira ao final de semana. Agora há uma nova segunda-feira: uma nova semana se inicia e, com ela, também um novo ciclo do enredo.

Em relação à epígrafe escolhida, notamos o empréstimo do discurso bíblico como uma possível voz autorizada de sabedoria, onisciência e religiosidade. Compreendemos que o pequeno fogo tem relação às ações da pequena Anna e o grande bosque incendiado refere-se ao julgamento e ao conflito gerado na família. Ainda, podemos referenciar uma possível alusão à profissão de Brian (bombeiro).

Voltando ao julgamento, após uma pausa, há a transferência de narração para Anna, que demonstra um olhar mais emotivo do que ocorre no ambiente. As narrações mais técnicas de Campbell são substituídas pelo olhar infantil e aflito de Anna. A menina relata se sentir como um fantasma por não poder dizer nada enquanto as pessoas ao seu redor falam sobre sua vida, como se ela não estivesse ali.

Apesar de Anna e Sara estarem em lados contrários, Anna elogia o posicionamento da mãe e os argumentos escolhidos por ela, e relata a Campbell que independentemente de ter sucesso ou não naquele tribunal, ela sabe que o resultado terá consequências negativas e que sua família não será mais a mesma. A forma em que a narração de Anna é tecida por Picoult (2011) demonstra que o conflito entre as personagens não reduziu os sentimentos de mãe e filha, apenas as levou a lutarem em lados diferentes. Na sequência, há uma pausa no julgamento e ocorre, novamente, uma rotatividade de narradores.

Sara, Jesse e Brian, na sequência, estabelecem uma pausa à narração do julgamento. Cada uma dessas personagens dá sequência ao enredo com novos *flashbacks* que possibilitam que os leitores ampliem a compreensão da complexidade psicológica das personagens e, ao mesmo tempo, fiquem apreensivos em relação ao resultado do julgamento, que volta a ser narrado após uma nova transferência de foco narrativo para a perspectiva de Campbell.

O juiz DeSalvo, responsável por analisar o caso, ouve argumentos de diversas testemunhas, incluindo os pais, Brian e Sara, e especialistas da área de medicina e

bioética. A primeira quebra de expectativa do julgamento é o momento em que Brian se diz favorável que Anna doe um rim à irmã Kate mesmo contrariada. Campbell e Anna acreditavam que o pai da menina era favorável à emancipação médica da garota diante das circunstâncias. Mas a personagem Brian se demonstrou extremamente fragilizado e disse que não quer correr o risco de perder a filha Kate. Isso impressiona Anna, como podemos ver no Recorte 14, que é narrado por Campbell.

Recorte 14: O juiz DeSalvo ordena um intervalo de dez minutos antes de Sara começar a interrogar a testemunha, para que Brian tenha alguns momentos a sós. Anna e eu vamos lá para baixo, onde estão as máquinas de comida e bebida e você pode gastar um dólar para beber um chá ralo ou tomar uma sopa mais rala ainda. Ela se senta com os calcanhares apoiados na barra de um banquinho e, quando lhe entrego sua caneca de chocolate quente, a coloca sobre a mesa sem dar um gole.

– Eu nunca tinha visto meu pai chorar – ela diz. – Minha mãe perdia o controle o tempo todo por causa da Kate. Mas meu pai... bom, se ele chorava, fazia isso quando a gente não estava olhando.

– Anna...

– Você acha que fui eu que fiz isso com ele? – Ela pergunta, me encarando. – Acha que eu não devia ter pedido para ele vir aqui hoje?

– O juiz ia pedir que ele testemunhasse mesmo que você não tivesse pedido. – Balanço a cabeça. – Anna, você também vai ter que fazer isso.

Ela me olha desconfiada.

– Fazer o quê?

– Testemunhar.

Ela pisca para mim.

– Você está *brincando*? (PICOULT, 2011, p. 359, grifos da autora).

No Recorte 14, é perceptível que Anna é abatida pela reação do pai. Para ela e os irmãos, Brian sempre representou uma figura forte: fora de casa, um bombeiro que salva vidas humanas em perigo; dentro de casa, uma pessoa de personalidade constante, que não demonstrava fraqueza emocional, mesmo diante de momentos de sofrimento.

Por um instante, Anna demonstra um sentimento de culpa ao ver como o pai está sensibilizado e se mostra hesitante à ideia de Campbell de que, também, ela deveria testemunhar. Na sequência, o foco narrativo muda novamente: é passado para Sara, que, pela primeira vez na obra, narra o momento presente. Até então, suas narrativas ficaram apenas embasadas em lembranças da personagem. Nesta etapa, a narração é realizada de forma extremamente emotiva e a personagem demonstra confusão em relação aos sentimentos.

A narração é transferida à Julia e, na sequência, volta para Campbell. Até essa etapa do julgamento, no enredo, o foco narrativo centrado nas narrações de Campbell é o mais objetivo, uma vez que todas as outras personagens demonstram estar mais afetadas emocionalmente, o que consideramos um ponto positivo, pois imprime maior verossimilhança ao drama. Mas é com a focalização centrada na narração de Anna que ocorre o clímax do enredo. Veja o Recorte 15:

Recorte 15: – Anna, você decidiu sozinha entrar com esta ação? Sei por que ele está perguntando isso: quer que todo mundo saiba que sou capaz de tomar decisões difíceis. E a minha mentira, que se remexe como a cobra que é, já está até presa entre os dentes. Mas o que tenho a intenção de dizer não é bem o que sai.
 – Eu meio que fui convencida por alguém.
 Isso, é claro, é novidade para os meus pais, cujos olhos me perfuram. É novidade para Julia, que chega a soltar uma breve exclamação. E é novidade para Campbell, que passa a mão no rosto, derrotado. É exatamente por isso que é melhor ficar em silêncio – há menos chances de ferrar com a sua vida e com a vida de todo mundo.
 – Anna – pergunta Campbell -, quem convenceu você?
 Sou pequena para este banco, para este estado, para este solitário planeta. Ponho as mãos em concha, segurando entre elas a única emoção que consegui impedir de me escorrer por entre os dedos: remorso.
 – A Kate – respondo.
 O tribunal inteiro fica em silêncio. Antes que eu possa dizer qualquer outra coisa, o raio que eu estava esperando cai. Eu me encolho de medo, mas no fim das contas o estrondo que ouvi não é a terra se abrindo para me engolir inteira. É Campbell que caiu no chão, enquanto o cachorro para a seu lado com um olhar muito humano que diz: “Eu avisei”. (PICOULT, 2011, p. 387).

No Recorte 15, há uma grande quebra de expectativa nos leitores que acreditavam que Anna estava pensando apenas em si ao decidir não doar o rim à Kate. A partir deste recorte, evidencia-se uma personagem tão fragilizada quanto os demais integrantes da família Fitzgerald. O recorte não resolve os conflitos de identidade demonstrados por Anna até então. Por outro lado, deixa claro que a personagem chegou aonde chegou encorajada pelo desejo da irmã de não se submeter mais a intervenções médicas dolorosas: ela se sente extremamente cansada.

Nesse momento da obra constatamos a questão acima exposta acerca da maturidade para a tomada de decisões. A maturidade de Anna estava sendo posta em julgamento para a sua tomada de decisão, porém a de Kate não era objeto da demanda. Kate quis exercer seu direito de morrer pela voz de Anna, pois sabia que

não poderia ter sua manifestação de vontade reconhecida judicialmente. Sabia que sua mãe jamais aceitaria essa condição e, por covardia ou egoísmo, ou mesmo amor por Anna (para não a ver mais obrigada a submeter-se a intervenções médicas invasivas) usou, mais uma vez, sua voz para ter seu desejo satisfeito. Pretendia usar a já constante expiação física de Anna para conseguir sua libertação através de sua expiação familiar e jurídica.

A autora introduz o elemento surpresa que rompe com as expectativas propostas pelo horizonte de inferências até então dispostos na obra. O leitor é obrigado a refazer esse horizonte e estabelecer novas inferências. Tanto no romance quanto no filme, ainda que de forma mais enfática no filme, esse momento é o momento da *anagnorisis*/reconhecimento em que todos, até o leitor, ficam sabendo que era Kate – e não Anna – a verdadeira interessada na emancipação médica de Anna.

Se antes parecia desumano ver que uma irmã possa não querer salvar a vida da outra, e com seu gesto despertar pensamentos voltados à inveja, ciúmes, à mágoa, à carência afetiva, etc., vemos, agora, que a irmã que havia nascido para servir de cobaia, não é a pessoa desumana que o leitor poderia ter julgado que fosse. Neste ponto, tanto o romance, quanto o filme entram na esfera do melodrama.

Ao verificarmos, no enredo, que Anna agiu a pedido de Kate e que Kate só o fez por cansaço, por amor à irmã e para protegê-la, ficamos sem saber quem é guardiã de quem. Isso é um elemento coincidente em ambas as narrativas. Compreendemos que a focalização centrada na narração de Anna é fundamental nesta etapa da obra. Por meio desta escolha de Picoult (2011) é possível que os leitores tenham acesso ao sentimento de pressão e às emoções de Anna neste momento. Ela demonstra extrema coragem por ter chegado aonde chegou, mas, ao mesmo tempo, sua fragilidade, natural da infância e da posição em que se encontra, sobressai-se e a personagem diz a verdade.

A narrativa se encaminhando para o final, no livro, de posse do direito de não ser obrigada a submeter-se a nada que não queira e resguardada pelo fato de isso ser fruto do desejo da irmã, e não dela, Anna fica no tribunal (para assinar alguns papéis) e seus familiares vão para o hospital para ficar com Kate. O dia está chuvoso e, depois de cumpridas as obrigações burocráticas, Campbell a leva para o hospital. Porém, no meio do caminho sofrem um acidente.

A notícia chega até eles por meio do corpo de bombeiros, que chama Brian para ajudar. Brian, até então passivo e recentemente se mostrado relativamente frágil, é quem identifica o carro e reconhece Anna como sendo uma das vítimas. Ao chegar ao hospital é constatada a morte cerebral da personagem e seus órgãos, em totalidade e o quanto necessário, são doados a Kate. Anna morre.

Kate, em razão do transplante e da administração constante de uma droga para potencializar seus momentos de remissão, aos poucos se recupera e, milagrosamente, se cura – cura esta que nunca ocorreu durante a vida de Anna, por mais que ela tenha se doado. A expiação foi necessária para que vida plena se desse à Kate.

Nesse momento aparece a ideia do deus *ex machina*, que faz uso do acidente para se resguardar das suas responsabilidades de “todo poderoso”. Não nos cabe aqui aprofundar o tema do deus *ex machina*, mas, em linhas gerais, seria uma expressão advinda do latim que vem para representar uma ruptura inesperada, acidental, de um enredo linear, consubstanciando-se em um resultado nada óbvio, se considerados os elementos narrativos anteriores.

O termo se refere ao surgimento de uma personagem, artefato, circunstância ou evento inesperado, artificial ou improvável, inserido na narrativa repentinamente, com o intuito de, na trama, solver uma situação complicada ou, ao menos, simplificar algum aspecto do enredo.

Sua origem advém do teatro na Grécia Antiga, em que certas peças terminavam com uma figura que surge como metáfora no palco, depois de feitas todas as manobras possíveis de encenação, para finalizar a história.

Atualmente, refere-se a uma narrativa que rompe com a lógica esperada e estabelece um inverossímil, na qual o autor imprime um resultado inesperado, improvável e, por vezes, indigesto.

O conceito também poderia ser atribuído a um terceiro elemento que surge na narrativa para solver o que parece indissolúvel. Deus *ex machina* poderia descrever uma pessoa ou objeto que, de forma inesperada, surge e resolve algum tipo de problema que parecia ser insolúvel.

O Deus *ex machina* tem o elemento surpresa a seu favor e o constrói de forma a transpor a ele a responsabilidade pelo resultado. O acidente legitima e torna perdoável qualquer circunstância. A última seção do livro é a narrativa em primeira pessoa de Kate. Observe o Recorte 16:

Recorte 16: DEVIA HAVER UM PRAZO DE VALIDADE para a tristeza. Um manual de regras dizendo que tudo bem acordar chorando, mas só durante um mês. Que depois de quarenta e dois dias você não vai mais se virar com o coração batendo forte, certa de que a ouviu chamar seu nome. Que não haverá uma multa se você sentir necessidade de arrumar a escrivadinha dela, tirar seus desenhos presos na geladeira, virar para baixo uma foto ao passar – mesmo se for só porque o corte volta a abrir quando você a vê. Que não há problema em medir o tempo que passou desde que ela se foi, da mesma forma como uma vez medimos seus aniversários.

Depois que aconteceu, por um longo tempo meu pai afirmou que podia ver Anna no céu noturno. Às vezes era o brilho dos olhos dela, às vezes a linha do seu perfil. Ele insistia em dizer que as estrelas eram pessoas tão amadas que passavam a fazer parte dos traçados das constelações, para poder viver para sempre. Minha mãe acreditou, por um longo tempo, que Anna ia voltar para ela. Ela passou a procurar sinais – plantas que floresciam cedo demais, ovos com duas gemas, o sal derramado que formava letras.

E eu, bem, comecei a me odiar. Foi tudo culpa minha, é claro. Se Anna jamais tivesse entrado com aquele processo, se ela não estivesse no tribunal assinando papéis com seu advogado, jamais teria estado justo naquele cruzamento, justo naquela hora. Ela estaria aqui, e eu é que voltaria para assombrá-la. (PICOULT, 2011, p. 431).

Em todo o enredo, a personagem Kate é conhecida apenas através da visão de mundo de outros narradores. Na última seção, Kate ganha voz pela primeira vez. Ela se culpa pela morte, pois se não tivesse pedido para a irmã entrar com o processo, ela não teria estado naquele lugar, naquele momento, e não teria sofrido o acidente. Fala muito da dor da perda e da inesperada recuperação completa, mas conclui que, por ter quase tudo de Anna dentro de si, a leva para onde quer que vá.

Essa estratégia de Picoult (2011) em conceder o foco narrativo centrado na narração de Kate apenas na última seção garante, além da manutenção do segredo das personagens Anna e Kate, alguns efeitos de sentido, como o fato de que, apesar de Anna narrar não possuir local de fala dentro da família, sendo ela a personagem deslocada, era Kate quem na verdade almejava interromper os tratamentos médicos e descansar, mas não possuía forças físicas e psicológicas para lutar por si mesma.

A partir disso, a incumbência da defesa dos anseios de Kate é transferida à irmã, Anna, sua melhor amiga e única que a amava profundamente a ponto de respeitar sua vontade. Também, ao ganhar voz como narradora apenas na última seção, Picoult (2011) potencializa ao máximo a semântica de que Kate estava morrendo e que, milagrosamente, volta à vida e ao protagonismo do enredo após receber a cura por meio dos órgãos da irmã.

A título de análise conclusiva desta subseção, é possível afirmar que *A guardiã da minha irmã* se trata de um livro cuja narrativa carrega uma carga de alta voltagem para envolver os afetos no leitor. É importante recordarmos que, segundo Candido (1995), o enredo só existe pelas personagens, que são seres fictícios que dão vida ao romance. Ele ainda nos faz inferir que, ao se pensar na força da personagem, podemos, na condição de leitores, conhecer melhor a nós mesmos por elas e, assim, conhecer melhor o ser vivo que somos, a partir delas, do que a partir de nós mesmos.

Dessa forma, poderíamos compreender que a caracterização das personagens e sua coerência, especificamente nas narrativas em análise, é muito significativa, pois, como veremos mais adiante, a forma como o foco narrativo é utilizado em cada uma das narrativas muda completamente a imagem que o leitor delas levanta em seu imaginário cognitivo-afetivo.

3.3 A RELEITURA FÍLMICA: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS PARA ALÉM DAS IMAGENS

Conforme discutido no estado da arte desta dissertação, as produções cinematográficas incorporam vários outros meios de focalização (além das escolhas lexicais, do uso das pessoas do discurso e do tipo de narração), que caracterizam diferentemente o processo e seus diferentes efeitos de sentido. Assim como em *A guardiã da minha irmã*, “Uma prova de amor” também inicia por meio do foco narrativo centrado na narração da personagem Anna. Mas, aqui, vários elementos compõem a cena além da narração da própria personagem.

Assim como no livro, o filme também repete diversas estratégias de focalização. Nessa perspectiva, no filme, também são analisados alguns recortes mais representativos. Observe a cena 1:

Cena 1: Quando eu era criança, minha mãe me disse que eu era um pedaço do céu azul que veio para este mundo porque ela e papai me amavam muito. Só mais tarde eu percebi que não era bem verdade. A maioria dos bebês é coincidência. Quer dizer, lá no espaço tem muitas almas flutuando em busca de corpos para encarnar. Então, na Terra, duas pessoas fazem sexo, ou sei lá o que, e pronto. É claro que todos planejam famílias perfeitas, mas na verdade a maioria dos bebês é produto de noites de porre e falta de controle. Eles são acidentes. Só pessoas com problemas para terem bebês os planejam mesmo. Eu, por outro lado, não sou coincidência. Eu fui projetada, nascida por uma razão em particular. Um cientista juntou os óvulos da minha mãe e o

esperma do meu pai para criar uma combinação específica de genes. Ele fez isso para salvar a vida da minha irmã. Eu imagino o que aconteceria se Kate fosse saudável: eu ainda estaria no céu, ou sei lá onde esperando para ser anexada a um corpo aqui na Terra, mas coincidência ou não, eu estou aqui. (UMA PROVA DE AMOR, 2009).

A Cena 1 é muito semelhante as do Recorte 3 do livro *A guardiã da minha irmã*, analisado na seção anterior desta dissertação. A narradora-personagem, Anna, conta sua história e se compara com outras crianças de seu cotidiano.

Verificamos aqui a presença do narrador-protagonista na sua pura essência, pois fala de sua subjetividade, seu drama interno, seus sentimentos, seus conflitos, suas inseguranças.

A estrutura é coincidente na obra paradigma e na adaptada. Ainda que sejam semelhantes em termos contedúísticos, é importante recordarmos que a linguagem cinematográfica dispõe de recursos próprios que, de certa forma, representam de forma diferente também.

A utilização de imagens, música, feições, foco da câmera ou tom de voz podem gerar efeitos de sentido diferentes da obra paradigma. Tal percepção relaciona-se ao fato de que “na literatura, ela se manifesta através do uso poético de uma única materialidade: a palavra. No filme, é preciso a interação de materialidades diversas: a palavra, o ruído, a música e a imagem com os subsistemas que ela abarca.²⁷”

Sendo assim, ainda que com linguagens diferentes, o foco parece ser o mesmo. É importante lembrar que a linguagem do cinema, por ser uma linguagem sincrética, que ao mesmo tempo traz movimento, sonoridade, cores para as imagens, tem um elã facilitador de potencialização dos afetos do espectador, ao contrário do romance, que de certa forma exige do leitor o trabalho de criar esse imaginário por sua conta e risco.

A literatura tem a potência de despertar comoção, raiva, dúvida, medo, susto, estranhamento, ou quaisquer outras estesias²⁸, ainda que com a relativa liberdade do número de página que cabe a um romance de cariz mercadológico. O cinema, por sua vez, está preso ao tempo do filme e à leitura que o diretor fez da obra para condensar

²⁷ REBELLO, Lucia Sá - Literatura Comparada, Tradução e Cinema. In: *Revista do Instituto de Letras da UFRGS- Organon* v. 27, n. 52 (2012) <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/3347> consulta em 16 de outubro de 2018.

²⁸ Ver conceito de percepto, em Deleuze.

ou ampliar sensações a serem levantadas pelo espectador no momento da adaptação.

Por outro lado, as escolhas lexicais nesta cena não projetam uma personagem com um conflito de identidade tão grande quanto àquela do livro, talvez devido à limitação de tempo da produção cinematográfica. Mas não se pode deixar de registrar que vários argumentos das reflexões de Anna são suprimidos na adaptação para o cinema.

No início do filme, a personagem Anna é construída como uma menina mais meiga e mais conformada com sua história do que a personagem no livro. Mas, apesar de os efeitos de sentido mudarem com base nisso, a principal mudança ocorre a partir da utilização dos novos meios de focalização. Observe as Figuras 1, 2 e 3.



Figura 1. Cena de abertura
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).



Figura 2. Cena de abertura
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).



Figura 3. Cena de abertura
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Conforme a personagem Anna narra sua história, na cena de abertura do filme, Anna aparece numa posição reflexiva (Figura 1), olhando para o horizonte, imagem que, somente no final do filme, observamos que é coincidente, pois o lugar e a roupa da personagem são os mesmos, mudando apenas o close da imagem inicial, sendo lateral (primeiro plano), e a da imagem final, frontal (primeiríssimo plano), permitindo ao espectador notar que as feições são diferentes.

A cena é acompanhada por uma trilha sonora de fundo²⁹, e as narrações são ilustradas por meio de imagens que corroboram os argumentos da narradora, sejam eles de cunho científico ou afetivo.

São representações partidas do símbolo³⁰, que produzem o significado³¹, pois a imagem em si, por exemplo, dos espermatozoides já carrega em si elementos próprios da ciência, fecundação, genética e o close no rosto do bebê remete à ideia de que um daqueles espermatozoides pode ser o gerador daquela vida que, sabemos pela narrativa, não fora gestada ao acaso.

Enquanto Anna fala, por exemplo, sobre a concepção de bebês e em ter sido projetada, o filme apresenta imagens de espermatozoides, como a Figura 2, e óvulos sendo fecundados por meio de manipulação médica. Enquanto fala sobre sua família, são apresentadas imagens que remetem a *flashbacks* da família, como a Figura 3 mostra.

²⁹ De acordo com o glossário de estudos da narrativa de Marina Reis, o som é o “elemento “da imagem” que restitui o ambiente “auditivamente”.

³⁰ “Símbolos: Há símbolo propriamente dito quando a significação não surge do choque de duas imagens, mas na imagem enquanto tal. Maneiras pelas quais pode se originar: composição simbólica da imagem (imagem em que se reuniram dois fragmentos de realidade para fazer brotar de seu conteúdo uma significação maior); conteúdo latente ou implícito da imagem” (MARINA REIS)

³¹ “Significado: É o que representa a imagem”. (MARINA REIS)

Aqui, compreendemos que diversos elementos de focalização diferentes dos apresentados no livro contribuem para imprimir verossimilhança à diegese. A saber: 1) A voz doce e infantilizada da narradora-personagem: há uma entoação durante a apresentação do texto, feita com pausas que permitem que o público participe das reflexões da personagem e traga seu próprio conhecimento de mundo para a interpretação; 2) A trilha sonora compõe um ambiente calmo, e são estabelecidos efeitos de sentido diferentes dos apresentados no livro; 3) O ângulo que a personagem é apresentada, que remete no público estado de reflexão; 4) As expressões da atriz, que demonstra estar pensativa, com feição um pouco amedrontada e o fato de o close ser lateral, pode significar vergonha ou medo de olhar de frente; 5) A escolha e a edição das imagens que ilustram a narração (como as Figuras 2 e 3).

O filme obedece à mesma divisão do livro, porém a ordem das vozes não é a mesma e a separação em dias da semana não é perceptível (no livro, os dias da semana são acompanhados por epígrafes com pistas sobre o que acontecerá na sequência). Já constatamos aí a primeira diferença característica do processo adaptativo para o cinema. Ainda que se possa saber que há um decurso de tempo, o cinema optou por não representar, de forma sequencial, o tempo. Isso também será notado no decorrer da obra pelo uso de *flashbacks*, os quais, no livro, normalmente são narrados por intermédio de narradores personagem.

Uma cena a se analisar para ilustrar, do ponto de vista da adaptação, que tem a ver com a forma narrativa, foco utilizado e recortes é a cena em que Anna penhora um cordão que ganhara de seu pai para conseguir dinheiro para contratar um advogado (no filme, é a primeira cena após a reflexão inicial da personagem Anna). Aqui ocorre a primeira transformação da personagem Anna. Antes reflexiva, amorosa e amedrontada, mas, a partir da segunda cena a personagem incorpora outras características: a determinação e a certeza.

Na cena que segue podemos constatar, com bastante clareza, as limitações de tempo que a adaptação possui; e como a intenção do diretor pode ser uma leitura que ele fez da obra, assim como o quanto pode se distanciar da intenção do escritor. Ambas as cenas são bastante diferentes em cada uma das linguagens e se passa numa loja de penhores, onde Anna pretende empenhar um cordão de ouro, sendo construída em diálogo direto de Anna com o atendente da loja de penhores.

No livro a cena acontece da seguinte forma:

Recorte 17: – Está precisando de alguma coisa? – Ele pergunta.
 Faço o maior esforço do mundo para não virar e sair dali fingindo que entrei na loja por engano. Só não perco a coragem por saber que não sou a primeira pessoa a parar em frente a um balcão tendo nas mãos o único item do qual jamais imaginou se separar.
 – Tenho uma coisa para vender – digo ao homem.
 – Eu vou ter que adivinhar o que é?
 – Ah,
 Engolindo seco, pego o pingente no bolso da minha calça jeans. O coração cai sobre o balcão de vidro, com a corrente que o prende formando um lago ao seu redor.
 – É de ouro catorze quilates – eu digo, para valorizar. – Quase nunca foi usado.
 Isso é mentira – essa manhã eu o tirei pela primeira vez em sete anos. Meu pai me deu o pingente num colar quando eu tinha seis anos, depois da colheita de medula óssea, e disse que uma menina que estava dando um presente tão incrível para a irmã merecia um presente incrível também. Quando o vejo ali naquele balcão, sinto meu pescoço nu estremecer de frio. (PICOULT, 2011, p. 14-15).

No filme a cena se restringe a, apenas, dez segundos e ao seguinte diálogo:
 Cena 2: “– O que eu posso fazer por você? – Ouro catorze quilates. Com pouco uso”.



Figura 4. Anna na loja de penhores
 Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Ao analisarmos a cena vemos que o único ponto em comum de ambas é que não sabemos as razões de Anna estar empenhando o seu colar. No entanto, considerando as peculiaridades da focalização, verificamos que a intenção do autor da obra e do diretor do texto são diversas.

Poderíamos dizer que a razão da autora é mais ampla, e a do diretor, mais restrita. Por conter mais elementos, a narrativa escrita diz a origem do cordão e como desfazer-se dele é duro para Anna, o que gera comoção no leitor. Ao passo que na cena do filme, dado ao seu estreitamento e à dureza com que Anna fala, não é possível aferir o valor que aquele colar tem para a personagem.

O valor pode ser inferido por uma parte do público, considerando o foco que a câmera dá à foto da garota no pingente. Por outro lado, o principal efeito de sentido que a cena passa é o de uma personagem determinada a cumprir um propósito, que é muito maior ao valor econômico ou simbólico que o objeto poderia ter, como pode ser visualizado na Figura 5:



Figura 5. Anna na loja de penhores
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

A imagem, neste caso, opera-se como símbolo, da mesma maneira que a Figura 2, como dito acima, representando uma metáfora. No cinema a metáfora³² se opera pela justaposição de duas imagens que produz um efeito de sentido no espectador, pretendido pelo diretor.

Podemos verificar a Figura 5 como metáfora ao passo que o diálogo entre Anna e o atendente da loja de penhores não demonstra a importância que o colar a ser penhorado pela adolescente tem para ela. No entanto, o close no colar, ao mostrar a foto dela sorrindo, dentro do pingente de coração, permite que o espectador alcance, de certa forma, uma dimensão da importância do colar, ainda que nada seja dito.

Assim, sob a perspectiva da intenção, nesta cena, em comparação com o Recorte 17 do livro, observamos que a escritora apresenta a personagem como uma garota amorosa, ainda que forte, ao passo que o diretor apenas a mostra como decidida. No livro, por sua vez, observamos que Anna se mostra uma menina amorosa, independente, esperta, perspicaz e decidida. No filme, ainda não se pode ter essa percepção tão ampla, é possível apenas imaginar determinadas suposições a partir da entoação de voz da personagem.

³² Ainda com base nos conceitos de Marina Reis, em seu *Glossário dos Estudos da Narrativa*.

A cena seguinte no filme é a de Anna apresentando Kate e a família, assim como as mudanças que a doença gerou no núcleo familiar. Em termos de focalização, considerando que a cena é narrada sob a perspectiva de Anna, compreendemos que a intencionalidade do diretor é demonstrar que a principal imagem que Anna guarda da irmã Kate é a de uma menina que, apesar de doente, encarava a vida com felicidade, como pode ser observado na Figura 6.



Figura 6. Kate sendo apresentada por Anna
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Nesta cena, ilustrada na Figura 6, enquanto Anna fala sobre a irmã e sua doença, Kate aparece sorrindo e regando as flores do jardim. Em relação às outras personagens, a mãe, Sara, deixou de ser advogada e passou a viver para manter Kate viva. Em comparação ao livro, Sara deixou a profissão de advogada antes mesmo de descobrir a doença de Kate, porque queria cuidar melhor da família.

O diretor usa a voz de Anna para chamar a família de disfuncional, mas que, apesar disso, todos se amam. Já no livro, a personagem Anna apresenta dúvidas se realmente é amada como acredita merecer ser por todos da família. Observe a Figura 7:



Figura 7. Refeição em família
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Ainda nesta cena, fica claro que o conflito de identidade da personagem Anna, no filme, é muito menor do que os conflitos emocionais da personagem no livro. Nesta cena de refeição em família, no filme, Anna afirma que todos se amam e todas as personagens aparecem sorrindo.

O efeito de sentido desta cena, que é construída não só a partir do diálogo entre as personagens, mas, principalmente, a partir da interação entre os atores, expressões faciais e foco das câmeras, faz o público do filme imaginar uma família unida. No livro, por outro lado, Anna não está à mesa desde o início: está isolada da família e não interage com os familiares da mesma forma em que ocorre no filme.

No livro, há diversas cenas que não aparecem no filme; uma delas, que chama a atenção, é quando Sara está provando um vestido de gala e pergunta a Anna o que ela acha. Anna descreve a beleza da mãe e suas características físicas são opostas às da atriz escolhida para interpretar o papel.

No filme, Cameron Diaz, que é loira, cabelos curtos, de estrutura longilínea, traços delicados e semblante alegre, mostra-se completamente diferente à descrição do livro, que “tem longos cabelos negros e as saboneteiras saltadas de uma princesa, mas os cantos da boca são sempre virados para baixo, como se ela tivesse acabado de receber uma notícia horrível que deixou um sabor amargo”. (PICOULT, 2011, p. 16)

No correr da cena, esse “momento mulher” é interrompido por uma crise histérica de Kate, que assusta Sara e Anna, mas que em nada se refere à doença, ela simplesmente está chateada com o final de sua novela preferida.

Duas intencionalidades são notadas aqui, que não são compartilhadas entre a estética do cinema e o recurso poético utilizado pela autora da obra literária. No texto escrito, a autora parece querer, com essa descrição, mostrar o quanto Sara deixou de ser mulher para se tornar uma mãe triste. Deixou de lado a vaidade e vestiu a roupa da dor de uma má notícia, sem mais trocá-la.

Já no cinema, o diretor parece querer mostrar uma mãe que, apesar da dor que sente, por exteriorizar uma suposta alegria, quer fazer a família parecer normal. Anna, inclusive, chega a falar expressamente isso, ainda que ressalte a “disfuncionalidade” do núcleo familiar.

Ainda sobre Sara, no filme há uma cena de flerte entre ela e seu marido, deixando transparecer que ainda possuem uma vida sexualmente ativa, ilustrando que

a doença de Kate não fez com que Sara abdicasse de sua feminilidade, como sugere o livro.



Figura 8. Jesse e Sara se divertindo
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

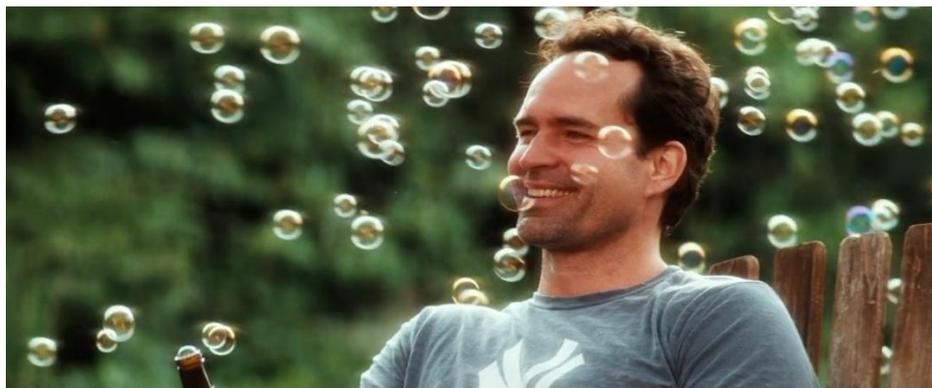


Figura 9. Brian Feliz ao ver a esposa e o filho felizes
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Nas Figuras 8 e 9 notamos a principal diferença entre os núcleos familiares do livro e do filme. A tristeza das personagens Sara e Brian é atenuada no filme e substituída, várias vezes, por momentos de felicidade na cronologia atual do filme, enquanto no livro os momentos felizes do casal estão presentes apenas em *flashbacks*. Já os filhos Jesse, Kate e Anna têm a rebeldia atenuada e são retratados com momentos de felicidade, uma vez que os três filhos aparentam ser muito mais desafiadores e possuírem mais conflitos no livro.

O distanciamento quanto ao perfil das personagens é nítido. Por outro lado, as motivações que levaram o diretor a provocá-las podem ser apenas supostas e podem ir muito além dos anseios da própria equipe de edição, atendendo, por exemplo, a necessidades mercadológicas do cinema.

Outro afastamento observado é a ordem das vozes. O livro segue na voz de Anna, à procura do advogado que deseja contratar para representá-la contra seus pais. O filme salta para a voz de Brian que, no livro, virá apenas depois da voz de Campbell e Sara, ou seja, duas subseções depois. Uma hipótese para a transferência imediata de focalização para a personagem Brian é a necessidade de se atender à demanda mercadológica, uma vez que a partir do papel social cumprido pelo pai de família, aqui como uma personagem menos passiva do que no livro, é possível alcançar a identificação de outro público que não necessariamente é o do livro.

Na voz de Brian aparece pela primeira vez, explicitamente, a ideia do porvir e suas implicações. Ele começa falando em como, na vida, programamos coisas, como a construção de uma família, uma bela esposa, bons filhos, bom emprego, porém tudo isso, com um “simples fato” (palavras/fala da personagem), pode desmoronar. Enquanto fala sobre isso, aparece uma sequência de cena, passando-se num ambiente muito alegre e amoroso. Brian diz que um filho doente é dedicação em tempo integral, que não sacrifica a parte boa de ter uma família, mas faz com que a sensação de possibilidade de perda seja sempre constante.

Para ilustrar isso, o filme apresenta uma sequência de imagens da família feliz e termina com uma situação em que Kate está passando mal. Para desenvolver a cena, o diretor faz uso de uma música feliz, no momento feliz, que se rompe com a imagem imponente da casa, que é seguida da imagem de Brian, ligando para o pronto socorro.

Sobre o assunto, em literaturas mais recentes, temos a descrição feita por Eric Landowski (2005), para quem existem quatro princípios elementares relativos à maneira pela qual o sujeito constrói suas relações com o mundo, com o outro, consigo mesmo, que se intercambiam de modo a formar um sistema dinâmico que admite deslocamentos de um para o outro e sua conjugação.

De forma sintética, os regimes de interação correspondem aos modos de agir dos elementos atuantes em uma relação, seja ela qual for, uns com os outros, centrados em dois modos de estar no mundo: modo de existência (fazer ser) e modo de agir (fazer/fazer).

A partir dos modos de interação entre esses elementos é que Landowski (2005) identifica, respectivamente, os regimes da programação e do acidente, da manipulação e do ajustamento. Estes elementos são muito importantes para a análise da obra como um todo, não apenas nesse momento. É de suma importância conhecê-

los uma vez que são literalmente apresentados no filme, para melhor compreendermos as inúmeras áleas que aparecerão no decorrer da obra.

Segundo Landowski (2005), o regime de programação seria justamente este que Brian narra no início de sua voz e é fundado nas regularidades de comportamento de agentes humanos. Há formas de programação baseadas em causalidades físicas ou em condicionamentos socioculturais. As físicas seriam os comportamentos esperados de um agente a partir das suas condições físicas. Por exemplo, de uma mulher espera-se que biologicamente sinta-se atraída por um homem e procrie. Mas há também os condicionadores socioculturais, que parecem ser os que o Brian levanta: de um homem de bem (como ele) espera-se que se case com uma linda mulher, tenha com ela uma família, filhos saudáveis, retos e felizes, numa bela casa e com um bom emprego.

Para o autor, comportamentos são tão internalizados ou “assumidos” que parecem fazer parte de uma “ordem natural das coisas”, que é o que a fala de Brian corrobora. Assim, programar seria agir sobre o sujeito ou objeto nas condições de formas esperadas e naturais da situação.

O programa tem por característica uma interação entre sujeitos ou entre sujeito e objeto, de forma objetiva e externa, pois não representa o que de fato se quer, mas o que se espera e o que se faz para atender às expectativas. Se fosse de forma subjetiva e interna, estaríamos entrando na esfera da persuasão, que se caracteriza não mais na programação, mas sim na manipulação.

A manipulação visa a anular o sujeito da vontade, fazer dele um títere de quem se anula a habilidade de avaliar os valores envolvidos. Nessa dinâmica, o manipulador toma a frente para persuadi-lo de sua vontade e fazer a vontade do manipulador como se fossem suas as escolhas. Estabelece-se um contrato entre os agentes, em que um sujeito é manipulado, a partir dos conteúdos postos em circulação, por um sujeito manipulador.

Compreendidos, ainda que de forma concisa, os regimes de programação e de manipulação, passemos, agora, ao regime de ajustamento. No regimento de ajustamento, o foco não é mais uma tentativa de um fazer/fazer em si, mas um fazer/fazer no outro, por empatia, não a partir da persuasão. O fazer crer é substituído por um fazer sentir no outro. No ajustamento, não há persuasão, há sinergia, solidariedade, compartilhamento. É o que Landowski (2005) denomina de contágio. O contágio torna compartilhável o sentir dos agentes.

No decorrer da análise veremos como isso se opera com a personagem de Brian, que parece, por vezes, ser manipulado pelo desejo quase que insano de Sara de manter Kate viva e, por vezes, simplesmente por estar na condição de pai, compartilhar da sua dor.

Saltando da voz de Kate, no livro, para a voz de Brian, no filme, é possível apontar que o diretor manipulou, de forma bastante interessante, a seção em tela.

No livro, Brian começa falando de seu trabalho, o que não é mencionado no filme, e narra uma cena de jantar, que também ocorre no filme. No filme, como Anna ainda não havia procurado o Dr. Campbell, ela está presente no jantar. No livro não, e Kate percebe a ausência de Anna.

Além disso, no filme nada é dito sobre o desvio de comportamento de Jesse, o que é narrado no livro por Brian e no diálogo entre os irmãos, que compõe o jantar, ficando evidente que ele está morando na garagem para não conviver com a família e que faz uso de diversos tipos de drogas, o que é, de alguma maneira, concedido pelos pais, desde que ele se faça presente nas refeições em família: “é parte do trato.” (PICOULT, 2011, p. 44).

Nesse contexto, duas coisas podem ser entendidas em termos de intencionalidade da escritora e do diretor. A narrativa do livro não tenta preservar, com tanto afinco, a figura da boa, alegre e batalhadora mãe; tanto é assim que deixa transparecer que a ausência de Anna à mesa não fora percebida pela mãe, o que não ocorre no filme, uma vez que a cena foi alterada de maneira que Anna está no jantar (Figura 7). Brian, ainda que seja o narrador em questão, nesse momento, pouco representa o focalizador, pois a cena, tanto no livro como no filme, é construída por meio de diálogo direto. Sua função principal, em ambas, é reconfortar Sara e mostrar-se como o provedor.

No filme, a cena que segue é de rotina normal, com uma circunstância em que Brian está ligando para o Hospital, pois Kate passou o dia com febre. Anna chega nesse momento (não se sabe de onde), e vai ver a irmã, que está sangrando pelo nariz e chorando, tomando uma dose de medicamento, que parece ser uma tentativa de suicídio. Esse elemento não fica evidente no filme, fica sugerido, pois no momento que Anna encontra Kate ela está tomando uma superdose de medicamento, não sendo esclarecido ao espectador se isso faz parte do tratamento.

Na sequência, a cena que se mostra é a de Anna contratando Campbell. Tanto no livro quanto no filme, Jesse está com ela (Figura 10), com a diferença que no livro

ele está de carro e é um menino revoltado, e no filme ele parece ser um bom garoto, não aparecendo qualquer coisa que sugira que Brian usa drogas ou que mora apartado da família. Isso irá perdurar por boa parte da narrativa cinematográfica.



Figura 10. Jesse ajuda Anna a encontrar Campbell
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Assim como no livro, no filme, a drama familiar começa a partir desse momento. Anna, então, decide que não quer mais se submeter a nenhum tipo de intervenção médico-cirúrgica e entra com um processo judicial contra os pais, reivindicando sua emancipação médica, o que significaria o pleno exercício do direito de liberdade sobre o próprio corpo.

Na Figura 10, por exemplo, observamos que Anna age em conformidade com o irmão Jesse. Não se sabe, até o momento se ambos planejaram o processo juntos, mas a cena, no filme, cria o efeito de sentido que o processo é resultado de um trabalho em equipe e os irmãos são mais unidos do que no livro. Cenas como essa fazem a personagem Anna se distanciar completamente da imagem de uma garota que se sente sem ligação nenhuma com a família.

Em ambas as narrativas, a cena em que Anna e Campbell se conhecem é descrita sob a perspectiva de Campbell e com diálogos diretos entremeados. As circunstâncias não são muito diferentes.

Os recursos estéticos do diretor e os poéticos da escritora se referem apenas aos detalhes, não especialmente no foco que ambos pretendem dar à cena. No entanto, obviamente, diferenças aparecem.

No livro, ainda que o tópico seja curto, a riqueza de detalhes é maior. No romance, logo de imediato, Campbell se mostra como um indivíduo metódico, rude,

com problemas de relacionamento com a mãe (veja a análise do Recorte 5 do livro) e membro de uma família tradicional.

No filme, por sua vez, ele mais aparenta ser um advogado que garante sucesso e está sempre na mídia fazendo propaganda disso. Inclusive, no filme, Anna expressamente diz que foram essas propagandas e a garantia de sucesso quase que absoluta que a levaram até seu escritório. Quando Sara, já citada do processo, procura Campbell, antes de aparecer a cena em que ela se apresenta como mãe de Kate e Anna e também advogando em causa própria, há uma imagem de um *outdoor* da propaganda de Campbell, reforçando a ideia da preocupação da personagem com sua imagem pública, no filme, que não é compartilhada no livro.



Figura 11. Propaganda de Campbell
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

No filme, o recurso estético é a sobreposição dos documentos que Anna levou para ele, que são inúmeros, e comprovam que Anna vem se submetendo a intervenções médicas desde o nascimento. Esses documentos são enfocados diversas vezes, com destaque em algumas palavras, enquanto, ao fundo, Campbell narra tais intervenções, com voz de espanto.

Seguindo a cena, no filme, Anna esclarece que irá remunerar o advogado, entregando-lhe US\$ 700,00 (setecentos dólares)³³ e dizendo saber não ser o suficiente, mas que dará um jeito de completar a quantia. Na narrativa literária, o recurso utilizado pela autora é semelhante, porém ela humaniza o Dr. Campbell quando ele aceita os US\$ 136,87 (cento e trinta e seis dólares e oitenta e sete

³³ Cabe ressaltar que no filme a protagonista parece ter ajuda de Jesse para conseguir o dinheiro, que entrega dinheiro à irmã na Figura 10.

centavos) (que é do que Anna dispõe naquela narrativa) e oferecendo que Anna termine de pagar seu preço polindo suas maçanetas.

Essa circunstância pode tanto humanizar quanto torná-lo mais arrogante, pois, a partir da perspectiva do leitor, o advogado pode parecer preocupado a ponto de ajudar, ainda que não receba; mas, também, pode parecer cruel, em não oferecer, de imediato, seus serviços de forma gratuita, dado ao drama que Anna está passando.

Para encerrar a cena, no filme, Campbell pergunta se Anna sabe o que acontecerá caso não doe o rim e se tem certeza que é isso que deseja fazer. Anna diz “sim” para as duas perguntas, demonstrando maturidade e até mesmo um pouco de crueldade: “Sei, ela morre!”, com a expressão da Figura 12:



Figura 12. Expressão de Anna ao dizer a Campbell que sabe que a irmã irá morrer
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Um ponto a ser destacado no filme é que o núcleo familiar se mantém unido até mesmo após Anna resolver processar os pais. Em contrapartida, no livro, essa aproximação afetiva ocorre apenas entre Anna e Brian. A forma em que as cenas são construídas no filme faz com o que o público passe a duvidar da possível crueldade da personagem Anna, uma vez que os irmãos demonstram compartilhar um forte sentimento em relação aos demais.

Nas Figuras 13 e 14, por exemplo, Brian, após concessão médica, mesmo contrariado pela esposa, leva os filhos à praia e Kate fica muito feliz em ver os irmãos brincarem.



Figura 13. Jesse e Anna brincando na praia
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).



Figura 14. Kate, ao lado do pai, sorrindo ao ver os irmãos brincarem
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Outro ponto a ser destacado é que a adaptação cinematográfica da literatura exige do filme maior concisão na apresentação dos fatos e alcance de um público maior, seguindo interesses mercadológicos do cinema. Para que o enredo seja apresentado em um pouco menos de duas horas, as tramas paralelas do romance, como a vida das personagens Julia e Campbell, são suprimidas no filme. Além disso, a complexidade de várias personagens é tecida por meio de outros recursos de focalização, como a edição cinematográfica e as expressões dos atores.

Outro ponto a ser destacado são as narrações da personagem Kate durante o enredo, no filme. Conforme discutido na seção anterior, no livro, o foco narrativo centrado no olhar de Kate ocorre apenas no desfecho da obra, na última seção. No filme, por outro lado, os pensamentos de Kate são conhecidos pelo público muito antes. Observe a Cena 3 e as Figura 15 e 16:

Cena 3: Eu sei que eu vou morrer. Acho que eu sempre soube. Eu só não sabia quando. Para mim, tudo bem. É sério... tudo bem se a doença me matar. Mas tá matando a minha família também. Enquanto eles se preocupavam com os meus exames, eles quase nem percebiam que o Jesse era disléxico. (UMA PROVA DE AMOR, 2009).



Figura 15. Expressão de Kate ao narrar que sabe que irá morrer
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).



Figura 16. Expressão de Kate ao narrar que a situação está matando sua família
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Assim como no livro, a utilização das escolhas lexicais como instrumento de focalização é muito importante. Na cena 3, por exemplo, há uma escala argumentativa que é intensificada por meio da conjunção adversativa, “mas”. Contudo, muito além dessas escolhas lexicais, a focalização é construída por meio do compartilhamento de emoções entre público e narradora-personagem, forma como a cena é editada e as expressões da atriz.

Ao dizer que “tudo bem” se morrer, Kate se demonstra corajosa ao público. Ela sorri segurando um álbum de fotografias da família e é apresentada de frente (ela está confiante em relação ao que afirma e não apresenta mágoas). Por meio da construção da cena, Kate demonstra se preocupar mais com a situação da família do que com a

própria saúde. Ao usar a conjunção adversativa, “mas” que indica contrariedade juntamente com a figura de linguagem “tá matando a minha família”, o foco da câmera apresenta a personagem (o rosto da Kate) de modo triste e reflexivo, talvez a única pessoa da família que consegue não se preocupar com ela mesma, e observa que os demais, devido a todo o esmero que ela necessita, negligenciam o comportamento com Jesse e Anna.

Por meio do comportamento de Kate, a produção cinematográfica apresenta pistas sobre uma possível participação da garota no plano de Anna. Diferentemente do livro, em que os leitores são surpreendidos pela transformação da personagem Anna no julgamento e sua revelação da verdade, a produção cinematográfica dá pistas da infantilidade de Anna e de sua incapacidade de agir completamente sozinha desde o início, apesar de, em ambos os casos, demonstrar-se corajosa e determinada. Durante o julgamento, por exemplo, Anna telefona à Kate e afirma não saber se conseguirá continuar com “isso”. (Figura 16).



Figura 16. Anna telefona para Kate durante o julgamento
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Por outro lado, a diferença fundamental entre o livro e o filme ocorre no desfecho de ambos os enredos. Em relação ao julgamento, no livro, a personagem Anna se sente pressionada pelo contexto de ser interrogada e conta que iniciou o processo a pedido de Kate (veja a análise do Recorte 15, na seção anterior). Além disso, a revelação ocorre sob interrogação de Campbell. Já no filme, Anna é interrogada pela mãe e, apesar do contexto de pressão e da personagem estar visivelmente emocionada, a revelação ocorre a partir da intervenção de Jesse:

Cena 4: Sara: – Então está aqui por emancipação médica.
Jesse: – É isso aí!

[Todos olham para Jesse aos fundos do tribunal, enquanto Anna está à frente, sendo interrogada por Sara]

Anna: – É!

Sara: – Só isso? É a única razão?

Anna: – A única razão.

[Jesse interrompe novamente] Jesse: – Tem certeza?

Juíza DeSalvo: – Espere, por favor, o senhor quer falar alguma coisa?

Jesse: – Não sei. Quero?

[O cachorro de Campbell começa a latir e a juíza solicita silêncio. Enquanto isso, Brian tenta conduzir o filho para fora do tribunal, mas o menino nega].

Anna: – Eu só quero ser dona do meu próprio corpo.

Jesse: – Não, não quer!

[O pai de Jesse faz com que ele se sente. Um policial pede à juíza se ela quer que ele tome providências. A juíza diz que não: [–“está interessante”]

Sara: – Então quer estar no comando.

Anna: É! É o meu corpo, eu quero tomar minhas próprias decisões sobre o que será feito dele.

Sara: – Não. Eu conheço você, Anna Fitzgerald, e não faz sentido! Há uma semana que você está evitando o assunto. E eu não posso dizer “desculpe” e “eu não quero falar disso”, e você anda por aí como se nada estivesse errado enquanto a sua irmã apodrece no hospital!

Anna: – Eu só não quero mais fazer isso!

Sara: – Eu não acredito em você, você está escondendo alguma coisa! As pessoas doam rins a estranhos! É melhor você começar a falar agora, mocinha! Comece a falar agora!

Anna: – Eu tô falando a verdade!

[Brian e Jesse se levantam e vão em direção de Anna e Sara]

Sara: – Não está! Porque, se estiver, eu não conheço mais você!

Jesse: – Pelo amor de Deus, Anna! Conte a eles!

Anna: – Cale a boca!

Jesse: – Diga porque estamos aqui!

Anna: – Você me prometeu que não iria fazer isso!

Jesse: Deus! Vocês são muito estúpidos!

Anna: – Você prometeu!

Jesse: – Ela quer morrer! Ela obrigou a Anna a fazer tudo isso porque ela não vai sobreviver a outra operação.

Sara: – É mentira!

Jesse: – Não é não, mãe. Kate está morrendo e todo mundo sabe. É que você a ama tanto que não quer deixa-la partir. Tá na hora, mãe. Kate está pronta!

Sara: – Isso não é verdade! Kate teria me dito!

Campbell: – Excelência! Excelência...

Jesse: – Mas ela disse, mãe.

Brian: – Ela disse um milhão de vezes, mas você não quis ouvir. (UMA PROVA DE AMOR, 2009).



Figura 17. O policial, a juíza DeSalve, Anna, Sara e Campbell durante a Cena 4
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).



Figura 18. Intervenção de Jesse
Fonte: Filme “Uma prova de amor” (2009).

Na Cena 4 e nas Figuras 17 e 18, destacamos a determinação de Anna em garantir que a promessa feita à irmã, Kate, fosse cumprida. Em termos de focalização, a cena não é amparada por narrações, como ocorre no livro. No livro, a personagem Anna, pouco a pouco, relata o que sente, seus pensamentos. No filme, além de o desfecho não ser o mesmo e de ter a participação de outras personagens, a focalização ocorre, principalmente, a partir da atuação dos atores que representam as personagens, da escolha na composição das cenas, da edição do vídeo e da trilha sonora.

No filme, Anna, sabendo que não é mais obrigada a submeter-se a nenhum procedimento contra sua vontade, e pelo efeito catártico passa de anti-herói para herói ao se fazer conhecer que o desejo era da irmã e não dela, “decide” não doar seu rim e Kate morre. Existe uma cena de funeral, narrado na voz de Anna, em que o final se fecha numa viagem que todos fazem anualmente, no aniversário de Kate, juntos, ao

seu lugar preferido. Em contrapartida, no livro, Anna morre acidentalmente, servindo de expiação para Kate que, a partir de sua vida e morte, pode sobreviver e viver saudavelmente.

A título de análise conclusiva desta seção, comparando o romance com o filme, é possível observar que existem diferenças entre a narrativa escrita do livro e a cinematográfica do filme. Como exemplo: o livro se passa em outra cidade, a idade das personagens é diferente e, sem falar do final, que é completamente outro e dá outro sentido para a obra. A história se constrói fragmentada no universo de cada personagem e no filme muitos detalhes se perdem.

De todo o exposto, constatamos que a focalização é o que dá o ápice na mudança do final. No livro, humaniza-se mais Anna, ainda que exista essa dúvida sobre sua possível crueldade. A mãe parece se assemelhar muito mais a um deus cruel, que pune aqueles que não compartilham a sua opinião, do que a uma mãe desesperada, que não sabe que escolha fazer, como ocorre no filme.

Outro fator importante que diferencia livro e filme é a situação de Jesse. A existência de problemas com ele é sugerida no filme, quando supostamente, ele teria que ir para um colégio especial para se tratar por ser disléxico (cena presente no filme). Apesar disso, quando aparece na trama cinematográfica, ele é um menino tranquilo, que participa de todas as atividades da família, subserviente e compreensivo, agindo quando deve agir, como o fez no tribunal ao contar que a ideia de que se emancipar medicamente era desejo de Kate, transferido para Anna.

Em contrapartida, no livro, ele se mostra bastante rebelde, usuário de drogas, praticante de atos infracionais e extremamente inteligente (constrói, por exemplo, uma espécie de “laboratório” em seu quarto). O desfecho de Jesse no filme é estudar arte (o que leva a impressão de que sua dislexia fora superada), e no livro ele torna-se policial (combatendo aquilo que ele praticara durante sua rebeldia).

De todo o exposto, pode-se compreender que, apesar das aproximações e distanciamentos, ambas as narrativas se mantiveram fiéis a si próprias, conduzindo a construção das personagens e a utilização da focalização no sentido de legitimarem a si mesmas.

Por fim, o arquétipo cênico final é o próprio final das narrativas, que são extremamente opostos, mas que se justificam em todo o curso das obras, se pensarmos na focalização dada em cada uma delas. Em ambas as narrativas, Anna é medicamente emancipada e adquire o direito de exercício da liberdade sobre o próprio

corpo. No entanto, a forma como esse direito se exerce em cada uma das narrativas é completamente diferente.

Nesse contexto, compararmos a narrativa escrita com a cinematográfica, vemos que a perspectiva muda completamente o significado da história, não apenas a diferença substancial do final. Fica evidente como o olhar dado a cada personagem conduz à aceitação do final que se apresenta que, sendo eles completamente opostos, é construído diferente no curso de cada narrativa, ainda que preservadas algumas características do texto e das personagens em si.

Sobre isso, Gomes (2002, p. 107) afirma que “a estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens”.

Compreendemos ser essa mudança na adaptação motivada pelo fato de a sociedade norte-americana ser uma sociedade naturalmente multifacetada, de modo que o contexto de produção do livro pode ter sido diferente do de produção do filme, sendo que esse processo construtivo buscou atender aos anseios da sociedade contemporânea às respectivas produções.

3.4 LIBERDADE DE EXERCÍCIO DO DIREITO DE MORRER: DIÁLOGO ENTRE LITERATURA, CINEMA E DIREITO

Parece-nos importante que iniciemos esta subseção com as considerações de Lukács (2000) sobre a potência do romance, pois é essa perspectiva que norteará as reflexões sobre o direito à boa morte e forma como tal tema, na obra em análise, estabelece o diálogo entre a literatura e o direito, que buscamos desenvolver. Para ele:

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade. (LUKÁCS, 2000, p. 90).

Não são recentes as discussões ao redor do mundo sobre o direito a uma morte consciente. Para isso se tem usado diversas formas de mídia, estando entre elas a

literatura e o cinema. Há vários países³⁴ que já permitem a prática da eutanásia (ativa e passiva), inclusive infantil, e o suicídio assistido, desde que haja o consentimento do paciente.

No Uruguai, ainda que não seja uma prática legalizada, desde a década de 30, os médicos que praticam eutanásia são isentos de punição, desde que com motivos justificáveis.

A Holanda, por sua vez, regulamentou a eutanásia e o suicídio assistido em 2011, porém a prática já vinha sendo debatida nos tribunais desde os anos de 1970.

Seu país vizinho, Bélgica, autoriza a eutanásia inclusive para menores de 18 anos (como seria o caso da obra em análise), desde que haja consentimento do paciente, o que provoca, até hoje, severas discussões.

A Colômbia não possui lei autorizadora, porém a jurisprudência tem isentado profissionais da saúde que tenham realizado a prática da eutanásia em pacientes terminais que tenham exarado seu consentimento.

Nos EUA não é permitida a eutanásia, sendo que apenas em Oregon, Washington e Vermont tem-se autorizado o suicídio assistido. Em Montana e Texas já houve precedentes para a ortotanásia³⁵.

A Suíça, por fim, libera o suicídio assistido realizado em clínicas especializadas. Esses são alguns exemplos de países cujo exercício do direito de morrer tem se desenvolvido e regulamentado. Isso demonstra, ainda, de forma meramente exemplificativa (já que o foco da pesquisa é outro), que essa é uma tendência mundial e que os países, como o Brasil, no qual a eutanásia ainda é crime, precisam refletir sobre o tema e sobre ele legislar.

Outro aspecto interessante é a vertente que tem utilizado da literatura e do cinema para levantar tais discussões. Podemos citar diversos livros e filmes³⁶, produzidos em países diferentes, alguns até histórias reais e autobiográficas, que tratam do assunto, assim como a obra em análise, a exemplo de: *Mar adentro* (espanhol), *Menina de ouro* (norte-americano), *Amor* (francês), *Você não conhece o*

³⁴ https://www.vix.com/pt/bbr/ciencia/5385/quais-sao-os-tipos-de-eutanasia-e-onde-ela-e-permitida-no-mundo?utm_source=internal_link

³⁵ Em Sociologia o termo ortotanásia quer significar o processo pelo qual se opta por não submeter um paciente terminal a procedimentos invasivos que adiam sua morte, mas, ao mesmo tempo, comprometem sua qualidade de vida. Assim, a ortotanásia foca na adoção de procedimentos paliativos, buscando o controle da dor e de outros. IN: <https://brasilecola.uol.com.br/sociologia/ortotanasia.htm> - consulta em 10 janeiro de 2019.

³⁶ <https://www.vix.com/pt/bbr/cinema/5621/7-filmes-mostram-eutanasia-cinema>

Jack (também norte-americano), *O Escafandro e a borboleta* (também francês), *A bela que dorme* (italiano). Todas estas narrativas, sejam ou não adaptadas, trazem como tema central o direito de não viver com dor e todos os aspectos emocionais, éticos, familiares e sociais que o adornam.

Nesse despertar se destaca, pois, além de aspectos filosóficos, o fato de a morte ser, também, um evento civil, portanto ele possui regulamentação jurídica, razão pela qual qualquer alteração em *status* quo exige reflexão. Eis para que obras com a que aqui analisamos são de tamanha importância.

Falar sobre morte não é apenas falar de um fenômeno comum a todos nós. Falar sobre a morte é falar sobre deixar de viver. Deixar de viver, segundo Quintana, é bem mais assustador do que morrer, pois nos faz pensar sobre o que nos é tirado com a morte. Por isso, falar do direito de morrer beira a morbidez e é um tabu que pode assombrar a muitos humanos.

No entanto, seja como for, assim como viver é um imperativo, sob o qual, supostamente, não temos controle, morrer também o é, e se não podemos, por motivo próprio ou alheio, colocar fim a nossa vida ou de outrem, chega o dia em que não dispomos mais desse poder e a morte cantará sua vitória, ainda que as religiões proclamem o contrário³⁷.

De acordo com o que diz Allan Kellehear (2016), no fragmento da obra *Uma história social do morrer*,

[...] estudar o morrer é como olhar para uma poça de água. Nela vemos o reflexo do tipo de gente que viemos a ser. Por trás das imagens frágeis e transitórias do nosso eu individual que aparecem na superfície, existem sugestões de companhia menos familiar: estranhas marés de história, ressacas culturais que fluem e refluem abruptamente na vida. As ondulações dessas forças tangem e trabalham a nossa identidade, primeiro para criá-la, e depois para testá-la antes da sua destituição final na morte. (KELLEHEAR, 2016, p. 13).

Morrer é um acontecimento inescapável a toda forma de vida no universo, onde houver vida, a morte ronda à espreita. A única certeza dos vivos é a de que irão morrer.

³⁷ Vide Bíblia na primeira carta de Paulo aos Coríntios, capítulo 15: versículo 55. “A morte foi absorvida na vitória. 55 Morte, onde está a tua vitória? Morte, onde está o teu aguilhão? ” Nesse discurso Paulo cita o verso do profeta Isaías: “a morte foi tragada pela vitória” (Isaías: 25,8) e cita também o verso do profeta Oséias: “onde está, ó morte, a tua vitória? Onde está, ó morte, o teu aguilhão” (Oséias: 13,14.) BÍBLIA - Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

Tal obviedade, pura, seca, chega a ser um pouco inocente. Deixar de viver independe de como vivemos. Mas a quem cabe o arbítrio da vida ou da morte? Quem de fato tem essa resposta? Existe idade para a consciência da vida ou desejo consciente da morte? A obra em análise desperta essas inquietações, que necessitam de regulamentação jurídica.

O paradoxo entre a morte como desejo e temor, como libertadora e carcereira, assustadora e reconfortante, permite pensar a morte consciente conforme despertada pela obra. Para o indivíduo, morrer, assim como viver, é um dos temas mais polêmicos da existência, pois a morte é a própria dialética do atemporal com o temporal, o próprio ser da temporalidade, das mitologias, retomando e realocando sociedades e culturas. Muitos filósofos trataram do tema e cada um deles desenvolveu sobre essa temática uma perspectiva própria.

Pensando sob a perspectiva de Epicuro,³⁸ faz bem à saúde satisfazer os desejos espontâneos do corpo e da alma, simultaneamente, desde que equilibrados pelo uso ponderado da razão. Tal percepção liberta o indivíduo do medo – sobretudo - da morte, pois, ao considerarmos o ser humano como uma entidade coesa, formada por um conjunto de átomos em movimento, a morte passa a ser um fato natural e inevitável, dissolvendo e religando-se, dando origem a outros seres. Para este filósofo: "A morte nada significa para nós".

Sócrates e Platão, por sua vez, entendiam que "a morte é uma quimera: porque enquanto eu existo, ela não existe; e quando ela existe, eu já não existo." Essa é uma perspectiva bastante metafísica da morte, vale observar.

Schopenhauer (2000), por sua vez, entende que a ignorância da morte permite ao homem viver de forma tranquila. No entanto, somos os únicos mortais com consciência da morte. A ciência de estar vivo traz consigo a certeza da morte.

Friedrich Nietzsche entende que a morte pode ser experienciada pelo homem de duas maneiras, de forma covarde ou voluntária: na covarde se deseja morrer porque se sabe que vai morrer; a voluntária é motivada pela raiva da ciência da finitude. (NASSER, 2008, p. 105/106)

Para Heidegger (1989), o homem está especialmente mediado por seu passado: o ser do homem é um "ser que caminha para a morte" e sua relação com o

³⁸ <https://novaescola.org.br/conteudo/263/a-morte-na-visao-de-seis-filosofos>

mundo concretiza-se a partir dos conceitos de preocupação, angústia, conhecimento e complexo de culpa.

Por fim, para Montaigne (2002), morrer não tem problema:

Ora, essa morte que alguns chamam de a mais horrível das coisas horríveis, quem não sabe que outros a denominam o único porto contra os tormentos desta vida? O soberano bem da natureza? O único esteio de nossa liberdade? E receita comum e imediata contra todos os males? E enquanto alguns a esperam trêmulos e apavorados, outros suportam-na mais facilmente que a vida. (MONTAIGNE, 2002, p. 74).

Esta, especificamente, é uma visão de morte na qual nos alicerçamos ao falar do direito de disposição sobre a vida e o exercício da liberdade sobre o próprio corpo, pois nela se pensa a morte como resgate do sofrimento inevitável. Uma espécie de antecipação da dor da perda, aos que ficam, em troca do alívio da dor de quem parte. É o drama que a obra em análise nos coloca quando pensamos sobre o desejo de morte da personagem Kate; o desespero pela vida dela por parte da personagem Sara; e a expiação da personagem Anna.

Sendo assim, a obra nos desperta a pensar sobre o exercício do direito de morrer a partir daquilo que poderia ser considerada uma vida prolongável ou não, dado o sofrimento instalado, sob o ponto de vista individual e social e, a partir disso, analisar o perfil do indivíduo que teria e o que não teria condições de dispor da própria vida, como é o caso das personagens Kate e Anna.

O fato da narrativa tratar-se de uma morte na infância torna ainda mais inquietante a reflexão, como dito na introdução. A morte na infância parece ser injusta, ainda que natural. Pensá-la como escolha, em detrimento de uma vida com dor cria um dilema, pois parece que a vida jovem deve ser capaz de resistir à morte.

Temos, ainda, a figura dos que ficam (representada na obra pelas personagens Sara, Jesse, Kate, Brian) que, por não sentir a dor física e por amor, inundam-se nessa esperança, ainda que, por vezes, invasivas em outras vidas (como o que se fez com Anna). Nesse contexto, para quem fica, a vida é anestesia à ideia da dor da perda e, para quem vai, a morte é anestesia à própria dor física.

Todas essas reflexões filosóficas impõe importância à proteção da vida, especialmente a proteção jurídica, uma vez que ao Estado cabe a proteção dos seus (ou ao menos deveria). É por essa razão que o diálogo entre a literatura e o direito

mostra-se importante, ao passo que a morte permite diversas experimentações, já que são, também, diversas as formas de viver.

Quem vive sem dor, via de regra, não deseja morrer. Mas para quem vive com dor, sabendo-se mortal, é justo exigir-lhe a prorrogação compulsória da vida, sendo a antecipação de sua morte seu real desejo? É uma pergunta cuja resposta (ainda que latente para alguns, assustadora para outros e sem fundamento para tantos outros), é limitada e limitante, o que pode ser bom, pois nos impede tratar a vida de foma leviana e a morte como, pura e simplesmente libertadora. Morrer não é apenas morrer. É deixar viver. Quintada sabiamente percebeu isso.³⁹

³⁹ Um dia...Pronto!...Me acabo. / Pois seja o que tem de ser. / Morrer: Que me importa? /O diabo é deixar de viver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O romance *corpus* desta dissertação é composto por uma narrativa ágil e evolvente, o que é próprio, como mencionado, de obras de cariz mercadológico. É essa agilidade e envolvimento despertados pelo romance que o tornam acessível a um grande público.

Existem muitos autores que, com suas obras, ganharam as graças do público por essas razões, a exemplo das tramas de Dan Brown (*Código Da Vinci, Anjos e Demônios, Verdade por trás do símbolo perdido*); Joanne Rowling (saga *Harry Potter*); George R. R. Martin (*Game of Thrones*); Khaled Hosseini (*O caçador de pipas*); Stephen Hawking (*A teoria de tudo*); Jojo Moyes (*Como eu era antes de você*); entre tantos outros. Todos esses relatos foram adaptados para o cinema, alguns, inclusive, roteirizados pelo próprio escritor, como é o caso de *Como eu era antes de você*.

No entanto, algumas das obras citadas, mais do que ficcionais, são de natureza fantástica, ao contrário da obra analisada. Destacamos tal ponto, mesclando obras de cunho fantástico e real para percebermos como a literatura e o cinema não são engessados.

Aqui estamos tratando de uma obra de cariz mercadológico, mas há inúmeras adaptações de clássicos para o cinema. Tal fato só vem a contribuir para a vertente que busca compreender que a transposição de uma forma narrativa para outra enriquece tanto a obra adaptada, quanto a obra paradigma, ao passo que é possível que cada uma ressignifique, sem perder sua essência.

A partir dessa vertente, a obra escolhida para análise, como estudado, tem em seu enredo uma narrativa linear, não fantasiosa (ainda que ficcional) e que, por isso, estabelece um diálogo com a realidade a partir da construção de cada personagem, os quais são definidos pelas próprias vozes e pela voz do outro, ao passo que ambas as narrativas têm como característica identificar o local de fala de cada personagem, sem calar os demais.

Ao partirmos dessa característica das narrativas – e tomando como fundamento não apenas a intertextualidade como metodologia, mas a focalização e seus recursos expressivos, podemos ver como elas contribuíram para a construção dos sentidos dentro das narrativas, tanto escrita quanto a cinematográfica – analisamos os efeitos de sentido produzidos para compreender a forma como cada uma delas pretende

significar para, então, estabelecer pontes com outras áreas do conhecimento, tais como a filosofia e o direito.

Sendo assim, foi possível observar como cada forma narrativa significa de maneiras diferentes, não apenas em razão de possuírem recursos linguísticos diversos, mas também intencionalidades. O texto escrito, ainda que de massa, conta com recursos e receptores diferentes dos que conta a narrativa cinematográfica. Por essa razão e por contextos de produção as obras se aproximam em alguns aspectos e se afastam em outros.

O livro, por meio de sua narrativa fluida e linguagem simples, mostra-se acessível à grande massa sem ser simplório. A temática da morte levantada na narrativa é feita de maneira muito subjetiva, pois permite ao leitor conhecer cada personagem individualmente, suas angústias, seus medos, suas percepções, seus anseios, perspectivas e frustrações em relação ao tema.

Tal fato facilita para o leitor identificar-se com uma ou outra personagem, sem que isso comprometa a sua capacidade de experimentar o sentimento daquelas com as quais não se identifica. Esse aspecto da narrativa torna ainda mais acessível o alcance da dimensão social da reflexão da temática proposta.

A obra permite ao leitor, por meio da voz dada a cada personagem, experimentar tais sentimentos de maneira diferente, de modo que possa compreender, não apenas a amplitude do tema proposto, mas as peculiaridades que cada ponto de referência pode nele despertar.

A personagem Anna parece ver a morte e a vida de maneira diferente das personagens Kate, Jesse, Sara Brian. Todas elas, entre si, divergem. Ao dar voz a cada uma delas, individualmente, sem calar as demais, a estrutura narrativa utilizada, tanto na escrita quanto na cinematográfica, abre espaço para o leitor/expectador, o qual dá o seu sentido à morte, de acordo com suas convicções.

Isso porque, falar da morte ainda é um tabu. Por sermos os únicos seres vivos e mortais que sabemos da efemeridade da vida, falar sobre ela é sempre uma dificuldade, ao passo que não sabemos o que acontecerá depois, se que é acontecerá algo.

A estrutura narrativa, na forma como foi composta, busca desmistificar esse tabu, ao passo que, antes de referenciar a morte como fim de tudo, problematiza a vida como algo que pode não ter sido desejado, mas imposto pela vontade de outrem. A fala inicial da personagem Anna, ao reconhecer-se mais produto, do que indivíduo

e a fala final da personagem Kate, ao saber-se viva apenas porque o produto inicial está, literalmente, implantado nela, permite compreender como a construção narrativa, suas nuances e ponto de vista utilizados criam tais efeitos de sentido e significações para a vida e a morte.

A intertextualidade de Bakhtin, segundo a qual um discurso remete e faz referência a outro discurso e leva em consideração o receptor, corrobora com as teorias dos processos adaptativos para além das teorias próprias da adaptação, pois, ao compararmos o texto adaptado com o paradigma, percebemos a existência de diferenças e semelhanças significativas.

Por intermédio da análise comparativa entre as obras, pudemos observar pontos semelhantes e divergentes entre ambas, as quais geram efeitos de sentido diferentes em cada momento de enunciação. Tanto na narrativa escrita quanto na cinematográfica, o enredo principal, até vias do final da obra, permaneceu semelhante, com algumas diferentes representações relacionadas às personagens.

No entanto, como visto, a voz dada a cada narrador, e como a sequência narrativa se operou, fizeram com que efeitos de sentidos diversos fossem gerados. Eis porque, como explicitado na análise, na obra escrita a personagem Sara mostra-se diferente do que na obra fílmica. O que também acontece com outras, como Jesse, Anna, Kate, Campbell e Brian. Essas diferenças, acreditamos, não estão apenas a serviço da adaptação, enquanto processo modificativo da obra paradigma, como o intuito de ressignificá-la, mas consideram o contexto social dos espectadores que receberão a nova obra.

A personagem Anna, inicialmente, é mostrada como uma menina corajosa. Usamos o termo “é mostrada”, pois ela, em seus momentos de fala, mostra-se mais como filha relegada e membro não pertencente ao núcleo familiar. Sua coragem é mais enunciada pela voz dos outros narradores-personagens, cuja onisciência seletiva múltipla permite tal percepção, do que pela sua própria voz, a qual ela utiliza, quase que de modo catártico, para se permitir ser algo que não apenas um material genético precioso.

Essa postura da personagem Anna é uma constante na narrativa escrita, porém, na narrativa cinematográfica, por meio dos recursos de linguagem utilizados, Anna se mostra mais forte e convicta, menos vítima das circunstâncias.

A personagem Kate, por sua vez, em ambas as narrativas, se mostra instável. Por vezes até egoísta. No entanto, essa instabilidade pode ser reflexo da certeza iminente da morte e do cansaço da vida, medicamente sofrida, que tivera até então.

Já a personagem Brian, em ambas as narrativas, ainda que em proporções diferentes, mostra-se numa constância não combativa, o que pode gerar no leitor/expectador, uma ideia de que ele era, absolutamente, passivo e manipulável.

A construção da personagem Sara, por sua vez, é demonstrada como uma mãe que não mede esforços para proteger sua cria, a frágil.

Com mais ou menos proporção, em cada uma das obras, outras características dela são demonstradas, como fragilidade diante da *alea* da vida, vaidade feminina, postura profissional, esposa, etc. A representação dela como mãe protetora da cria frágil e capaz de qualquer coisa para mantê-la viva é coincidente em ambas as narrativas, porém as demais características, são apresentadas em proporções diferentes.

Jesse, por sua vez, é a personagem que mais discrepância apresenta entre uma e outra narrativa. Na narrativa escrita é revoltado, faz uso de drogas e álcool, pratica atos infracionais, é inconsequente e mantém um vínculo mínimo com a família, apenas para não perder o conforto de estar sob o sustento desta; ao passo que na versão cinematográfica ele é mostrado como disléxico, calado, carente, apartado, porém participativo das atividades familiares, quando oportunizadas.

A personagem do Juiz DeSalvo, que na narrativa escrita é do sexo masculino e na cinematográfica é do sexo feminino, mostra-se detentora do poder apenas no exercício de sua jurisdição, pois sua fragilidade, apresentada em maior ou menor proporção em cada uma das narrativas, é evidenciada pelo fato de viver o luto constante da perda inesperada de sua filha, também em um acidente.

Campbell, por sua vez, na narrativa escrita é uma personagem que se mostra como profissional bem-sucedido, que busca não estar na sombra do pai, também profissional da área jurídica, mantendo uma postura reta e socialmente intacta, ainda que seu viés cafajeste apareça com a aparição da personagem Julia, a qual é redimida e não aparece na adaptação. Na narrativa cinematográfica, por sua vez, seu caráter é mais definido como um personagem midiático com 98% de sucesso, quase beirando ao charlatanismo.

Todas essas percepções de intertextualidades são, de fato, possíveis, apenas se considerado aquilo que Camarero (2008) defende: a intertextualidade só se

estabelece, de fato, pelo leitor/espectador, pois, se esse não conhece uma das versões, seja a literária ou a cinematográfica, essas relações não são possíveis de se estabelecer na recepção da obra.

Como cada personagem tem local de fala específico e, nem por isso, faz calar as demais. Verificar as diferenças e aproximações entre as personagens, em cada uma das narrativas, permite a percepção dos efeitos de sentido pretendidos pelo autor e pelo diretor, cada um no uso das suas próprias formas de linguagem.

Ainda que a narrativa escrita seja de linguagem acessível, o cinema, por sua capacidade de condensação e por meio dos recursos de som e imagem que possui, permite que o espectador desenvolva percepções mais imediatas sobre o drama.

Isso é reflexo da forma como cada estrutura narrativa se opera. Nesse sentido, foi possível verificar que, ainda que o enredo tenha se mantido semelhante, as formas de linguagem de cada estrutura narrativa criaram efeitos de sentido diferentes em relação a cada personagem, refletindo na percepção de cada uma acerca da temática levantada: a boa morte. A morte, por representar o “não mais viver”, pode ser vista como obstáculo limitante. No entanto, sob a perspectiva da libertação, ela pode significar um rito de passagem desejado⁴⁰.

Tendo o foco narrativo como elemento central, foi possível observar que, em cada uma das obras, manteve-se uma constante, até o desfecho, que em cada uma das obras é extremamente diferente.

Considera-se que foi mantida uma constante ao passo que, ao dar-se voz a cada personagem, foi possível que cada uma delas, à sua maneira, significasse a situação vivida, ainda que, por vezes, fosse permeada pelos apontamentos de outras personagens.

Nesse sentido, desde o início, em ambas as narrativas, a personagem Anna se mostra como aquela que foi criada para servir de material genético para a irmã e, por isso, não sente possuir um lugar próprio no mundo. Em contrapartida, a irmã Kate mostra-se uma personagem como alguém consciente do sofrimento que causa à família, por conta de sua doença, agindo de forma mais ou menos egoísta, por vezes até mimada, até mostrar-se de fato cansada.

⁴⁰ Importante destacar que estamos apenas a analisar a obra em si, o que ela pode significar. Não se trata de um juízo de valor e tão pouco da banalização do morrer, especialmente por se tratar de um ato que merece ser vivido em plenitude.

Foi interessante notar que o drama fraterno vivido entre as irmãs ultrapassa a temática da morte na forma como ela é levantada, sendo esse, inclusive, o mote que dá nome a obra, ao passo que, ao se descobrir que ambas estão “advogando” para o mesmo fim, não se sabe quem é guardiã de quem: se Kate, ao desejar morrer e libertar a irmã; ou se Anna, quando aceita a luta de permitir que a irmã exerça sua vontade de morrer, expondo-se ao tribunal.

Todavia, independente disso, a temática da liberdade de exercício do direito de morrer é o elemento fundamental em ambas as narrativas, sendo o foco narrativo o que permite ao leitor/espectador construir um ou outro efeito de sentido, a partir da voz de cada personagem.

O caráter aleatório próprio da condição humana de se estar vivo e sujeito ao imprevisto da sorte/alea é outra característica que aparece nas obras, desde o começo, diferenciando-se ao final. O primeiro acidente que aparece no enredo é a doença da personagem Kate, que parece poder ser solucionado pela possibilidade genética de criação de um doador constante. Nesse sentido, *alea/fatum* da vida humana pode parecer superado pela ciência. No entanto, não é o que acontece, a inexorabilidade do *fatum/destino/sorte* impõe sua potência quanto a personagem Anna não é capaz de curar Kate e é invadida medicamente, seguida e constantemente, para tentar criar uma sobrevida para a irmã, que descobrimos ao final, não desejar mais sobreviver.

Esse *fatum* é problematizado em cada uma das narrativas, de forma diferente, mas em ambas o conceito do *Deus ex machina* mostra-se elementar. Na narrativa escrita, quando a personagem Anna morre, sua morte por meio do acidente promove, enfim, a vida da personagem Kate, que se cura. No filme, ao contrário, a morte de Kate devolve à Anna o direito de ser um indivíduo e viver por si, não para sua irmã.

A diferença entre os finais é um elemento que demonstra o quanto a sociedade é plural e mutável. O direito norte-americano tem base culturalista, diferente do brasileiro, que é positivista. Nesse viés, podemos compreender que o contexto de produção do livro é diferente do contexto de produção do filme, ainda que ambas as narrativas despertem a reflexão para a liberdade do exercício do direito de morrer, demonstrando como a cultura estadunidense é heterogênea.

A personagem Anna, ao morrer na narrativa escrita, é completamente dada em expiação para a vida de Kate, assemelhando-se, inclusive, à expiação cristã de Jesus. Em contrapartida, no filme, a morte da personagem Kate não expia a vida de Anna,

pelo contrário, permite que ela viva como indivíduo dotado de vontades, não apenas como uma fonte inesgotável de células boas promotoras de sobrevida para a irmã.

Na narrativa escrita, o *Deus ex machina* mostra-se constante desde o início, ao dar a doença e ser redentor com surpresa da morte da personagem Anna e do milagre da cura de Kate, a partir de sua morte. Na narrativa cinematográfica, a trama parece tomar mais o controle sobre a *alea* do destino, ao passo que a personagem Anna decide não mais gerar sobrevida à irmã, fazendo valer sua vontade no tribunal. Ainda que, ao final, se descubra que a vontade era mais da personagem Kate de morrer que de Anna de não ser submetida a procedimentos médicos. Essa tomada de condução das rédeas da vida parece mais presente no filme que no livro.

Nesse sentido, notamos que ambas as narrativas, por meio da focalização, da voz dada a cada personagem e do caminho tomado, despertam a reflexão para a temática da liberdade do exercício do direito sobre o próprio corpo, ainda que na infância ou adolescência. Tal despertar cria a ponte elementar entre o direito e a literatura, nos moldes discutidos, fazendo da literatura um discurso de reflexão acerca de temáticas polêmicas que, talvez, não fossem pensadas ou tão bem refletidas, caso não houvesse essa liberdade que a ficção dá e os espaços que a linguagem escrita e cinematográfica abrem à reflexão, cada um à sua maneira.

Por fim, compreendemos que nesses 50 mil anos de homens de Neandertal e de Cro-Magnon, ou seja, quando entramos na esfera da cultura, volta e meia a humanidade se viu diante de aporias éticas, mas com a alta velocidade do desenvolvimento científico-tecnológico parece que as aporias se agudizaram ou ampliaram de proporções. Por outro lado, essas aporias são valores para testar e quiçá dilatar a nossa humanidade. Ainda que não se restrinja a isso e nas narrativas estudadas o final seja oposto, tanto o romance quanto o filme despertam reflexão acerca da ação de dar ao ser humano o direito de morrer com dignidade, escolhendo a forma como deseja encerrar a vida diante de doenças terminais.

A conclusão que obtemos com a presente pesquisa é que os processos adaptativos da narrativa escrita para a cinematográfica enriquecem ambas as narrativas, ao passo que ampliam as formas de linguagem e, a partir do conceito de intertextualidade, ressignificam uma e outra obra.

Paralelamente, observamos que o direito pode dialogar com a literatura para refletir sobre questões que, ainda que não fáticas, mas que são latentes e merecem atenção, de modo a desenvolver-se uma conscientização sobre elas.

No mesmo viés, a literatura, ao usar de temáticas socialmente relevantes para construir seu enredo, contribui para o desenvolvimento social, gerando progresso no pensamento social. Fica ainda a reflexão filosófica acerca da morte, a qual, ainda que inevitável ou iminente, não nos permite aceitar uma vida circunstancial, ainda que sejamos obrigados a lidar com a *alea* do destino.

Por fim, de acordo com a pesquisa, a literatura comparada mostra-se como um estudo promissor para as análises e leituras intersemióticas entre as diferentes formas de construir narrativas, estabelecendo diálogos entre distintas áreas do conhecimento de modo que, não fosse sua característica caleidoscópica, não seria possível estabelecer tais vínculos.

REFERÊNCIAS:

ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: Tendências e perspectivas. *Revista Ângulo 130 - Literatura Comparada* v. I, p. 07-12, 2012b. Disponível em: <<http://www.publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/1007/787>>. Acesso em 09 out. 2018.

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. *Revista Organon*, v. 27, n. 52, 2012a. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33469/21342>>. Acesso em: 08 out. 2018.

ALÓS, Anselmo Peres. Texto literário, texto cultural, intertextualidade. *Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL*, v. 4, n. 6, 2006. Disponível em: <http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_texto_literario.pdf>. Acesso em: 14 out. 2018.

ANDRADE, Maria Bevenuta Sales de; PONTE, Charles Albuquerque. A focalização como elemento configurador da aridez relacional em *Vidas Secas*. *Anuário de Literatura*, v. 17, n. 1, p. 77-91, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/23972>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

ARÁN, Márcia; PEIXOTO JÚNIOR, Carlos A. *Vulnerabilidade e vida nua: bioética e biopolítica na atualidade*. Saúde Pública, São Paulo, n. 41, p. 849-857, 2007.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUMONT e MARIE. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. 2. Ed. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2006.

AVELLAR, José Carlos. *O Chão das Palavras* (Cinema e Literatura no Brasil). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8. ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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

BULHÕES, Marcelo. A questão do narrador na ficção midiática. *ALCEU*, v. 9. n. 18, p. 48-55, 2009. Disponível em: <[http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%203%20\(pp48%20a%2055\).pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu%2018_artigo%203%20(pp48%20a%2055).pdf)>. Acesso em: 02 jan. 2019.

CABRERA, Ana Paula; ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada e outras mídias: uma visão de luz e sombras na poética interartes de William Blake. In: *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 13, n. 2, ano XIII, 2016. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF38/Artigo_3_%20secao_livre_Ana_Paula_Cabrera_e_Anselmo_Peres_Alos_Fenix_Jul_Dez_2016.pdf>. Acesso em: 08 out. 2018.

CAIEIRO, Alberto. Heterônimo de Fernando Pessoa. *Poemas Inconjuntos*. Portugal: Lusolivros. s.d.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARERO, Jesús. *Intertextualidad – redes de textos y literaturas transversales en dinámica cultural*. Barcelona: Antrophos, 2008.

CAMPOS, Haroldo. *O arco íris branco: ensaios de Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARDOSO, Afonso Ligório. Focalizador e narrador em Genette. *Acta Científica*, Engenheiro Coelho, v. 22, n. 2, p. 59-66, 2013. Disponível em: <<https://revistas.unasp.edu.br/actacientifica/article/view/48>>. Acesso em: 02 de jan. 2019.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. A Literatura comparada como instrumental para o cumprimento das leis 10.639 e 11.645. *Revista Australirica*, v. 1, n.1, 2015. Disponível em: <<https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=2ahUKEwjLvaWJj8feAhWqs1kKHateCOKQFjAHegQIAhAC&url=http%3A%2F%2Frevistascientificas.ifrj.edu.br%3A8080%2Frevista%2Findex.php%2Faustralirica%2Farticle%2Fdownload%2F440%2F290&usg=AOvVaw1sj4O9--jck0lI9vINkLb1>>. Acesso em 05 out. 2018.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. Série Princípios. 4.ed. revisada e ampliada São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Rev. Bras. de Lit. Comparada*, 112 1 - 03/91. 2017. Disponível em: <<http://abralic.org.br/revista/index.php/revista/article/download/1/1>>. Acesso em: 07 out. 2018.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Introdução à história da filosofia*. Volume I. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

COIMBRA, Jorge. *O que é um plano?* 01 abr. 2016. Disponível em: <https://cinemarte.wordpress.com/2016/04/01/cinema-tecnico-1/> Acesso em 12 de jul. 2019

COSTA, Dilvanir José. *Curso de Hermenêutica Jurídica*. Belo Horizonte: Del Rey, 1997.

COUTINHO, Eduardo. *Criação e crítica: reflexões sobre o papel do crítico literário*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada. Reflexões*. São Paulo: Annablume, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ECO, Umberto. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. de Giovanni Cutolo, São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. *Os limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

EPSTEIN, Jean. *Le Cinéma du Diable*. Paris: Jacques Melot, 1947. Disponível em: <<http://classiques.uqac.ca/classiques/>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

ÉSQUILO. ORÉSTIA: *Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Seção Arquivo, n. 53, 2002. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/n53/>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. *Direito e Literatura: ensaio de Síntese Teórica*. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GUILLÉM, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.

GUSMÃO, Paulo Dourado de. *Filosofia do Direito*. Rio de Janeiro: Forense, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo, Nova Cultural, Coleção Os Pensadores, 1989.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York, Routledge, 2006.

JUNQUEIRA, Camila. 7 filmes que mostraram a eutanásia no cinema. Disponível em: <<https://www.vix.com/pt/bbr/cinema/5621/7-filmes-mostram-eutanasia-cinema>>. Acesso em 10 jul. 2019.

KRISTEVA, J. *Introdução à semiótica*. 2.ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KELLEHEAR, Allan. *Uma história social do morrer*. Trad. Luiz Antônio Oliveira de Araújo. São Paulo: UNESP, 2016.

LANDOWSKI, Eric. *Aquém ou além das estratégias – a presença contagiosa*. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas – 3. São Paulo: Edições CPS, 2005.

LANDOWSKI, Eric. *Interações arriscadas*. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014a.

LANDOWSKI, Eric. *Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido*. Galáxia, São Paulo, online, n. 27, p. 10-20, 2014b.

LEITE, Lígia Chiapinni Moraes. *O foco narrativo*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1989.

LIMA, Luiz Augusto. *Direito para morrer: conheça os 6 países que permitem a eutanásia*. Disponível em: https://www.vix.com/pt/bbr/ciencia/5385/quais-sao-os-tipos-de-eutanasia-e-onde-ela-e-permitida-no-mundo?utm_source=internal_link. Acesso em 10 jul. 2019.

LOPES, Gabriela Hoffmann. *Entre assombrações e fantasminhas: estudo do sobrenatural em narrativas infanto-juvenis*. Dissertação (Mestrado em Letras) apresentada Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/148625/000820910.pdf?sequence=1>> Acesso em 02 jan. 2019.

LORENA FILHO Dimas Tadeu de; ALVARENGA, Nilson Assunção. Matrizes da Linguagem Cinematográfica, Tecnologias Digitais e o Cinema como Fenômeno Pragmático. INTERCOM, 2009. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1203-1.pdf>>. Acesso em 09 jul. 2019.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico- filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. As três palavras divinas: narração, focalização e isotopias no programa de TV Cena Aberta. *Revista Alaic*. v. 13, n. 24, 2016. Disponível em: <<https://www.alaic.org/revista/index.php/alaic/article/view/666>>. Acesso em: 23 dez. 2018.

MARCONDES, Danilo. *Introdução à História da Filosofia: Dos Filósofos Pré-socráticos a Wittgenstein*. 11.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARTIN, Macel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico. *Revista Anuário de Literatura*, v. 17, n. 1, p. 9-28, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/2175-7917.2012v17n1p9/22479>>. Acesso em: 18 out. 2018.

MENDOZA FILLOLA, A. *Literatura Comparada e Intertextualidad*. Madrid, Editorial La Muralla, 1994.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura portuguesa*. 32. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.

MONTAIGNE, Michel de. *Os Ensaios*. 2. ed. Tradução de Rosemary Costhek Abilio. São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2002.

NASSER, Eduardo. *Cadernos de filosofia alemã*. Nº 11, p. 99-110, São Paulo, USP, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra moral (1873). In: NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*, São Paulo: Editora Nova Cultura, 2000.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

NITRINI, Sandra. Teoria literária e literatura comparada. *Revista Estudos Avançados USP*, São Paulo, v. 8, n. 22, 1994. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/issue/view/729>>. Acesso em: 20 out. 2018.

NORTHROP FRYE, Herman. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton U. Press, 1957.

NOVA ESCOLA. *A morte na visão de seis filósofos*. 2018. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/263/a-morte-na-visao-de-seis-filosofos>> Acesso em: 05 jan. 2019./

OLIVEIRA, Maria de Lourdes Abreu de. Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista. In: *Revista verbo de Minas: letras*. Juiz de Fora, 2006. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/747/599>>. Acesso em: 13 out. 2018.

PEREIRA, Lucia Miguel. *A Escritora e Seus Personagens*. Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

PICOULT, Josi. *A guardiã da minha irmã*. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Versus, 2011.

PLATÃO. *A República*. 6 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1990.

POVO. Gazeta do. *Onde o Direito e a Literatura se encontram*. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/justica-direito/onde-o-direito-e-a-literatura-se-encontram-b2yn714yocf2hz62cladr6p1q/>> Acesso em: 10 out. 2018.

REBELLO, Lúcia Sá. Literatura Comparada, Tradução e Cinema. *Revista Organon*, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/33475/21348>>. Acesso em: 16 out. 2018.

REHM, Andréa de Cássia Jardim. Estudo comparado entre literatura e cinema: análise comparatista entre *Pride and prejudice* de Jane Austen e o filme homônimo de Joe Wright. In: *Cadernos do IL*, n. 41, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/article/view/24948/15025>>. Acesso em: 13 out. 2018.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Maria. Focalização. In: *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/96902544/Dicionario-de-Teoria-da-Narrativa>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

REIS, Marina. *Narrativa do cinema*. Disponível em: <<https://narrativadocinema.wordpress.com/glossario/>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

SÁ, Alexandre Machado de. *Focalização Narrativa nos Videogames*. In: Universidade Anhembi Morumbi, Departamento de Design, São Paulo Brasil. 2012. Disponível em: <<http://projeto.unisinos.br/sbgames/anais/arteedesign/fullpapers/34797.pdf>>. Acesso em: 31 dez. 2018.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. Focalização e tempo na perspectiva de uma (nova) visão de mundo: Machado de Assis e Michel Laub. *Revista DLCV*, João Pessoa, v. esp., n.1, 2015. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/dclv/article/viewFile/19432/17018>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Porquoi la fiction?* Paris: Éditions Seuil, 1999.

SHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução de J. Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli de Siqueira. *Notas Sobre Direito e Literatura: O Absurdo do Direito em Albert Camus*. Florianópolis: Ed. da UFSC/ Fundação Boiteux, 2011.

SODRÉ, Muniz. *Best Seller: A Literatura de Mercado*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1997.

SOTTA, Cleomar Pinheiro. A literatura e o cinema: convergências e divergências. In: *Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/x97jh/pdf/sotta-9788579837104-05.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2018.

TRINDADE, Andre Karam; GUBERT, Roberta Magalhaes. Direito e Literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito. In: TRINDADE, André Karam et al (org.) *Direito e Literatura: reflexões teóricas*. Porto Alegre: Livraria do advogado, 2008.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILLEY, Michel. *A Formação do Pensamento Jurídico Moderno*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

WELLEK, Renné. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINHO, Eduardo de Faria; CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

XAVIER, Ismail. *Modernismo e Cinema*. In: XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno. O idealismo estético e o cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ZILBERBERG, Claude. Louvando o acontecimento. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, jun. 2007.