



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras

**DA NOVELA AO FILME: PROCESSOS ADAPTATIVOS E
INTERMIDIÁTICOS NA ARTICULAÇÃO ENTRE HISTÓRIA DE
INICIAÇÃO E ESPAÇO EM *THE CEMENT GARDEN*.**

Lucas Neves Veras

João Pessoa – Paraíba

2021

Lucas Neves Veras

DA NOVELA AO FILME: PROCESSOS ADAPTATIVOS E INTERMIDIÁTICOS NA ARTICULAÇÃO ENTRE HISTÓRIA DE INICIAÇÃO E ESPAÇO EM *THE CEMENT GARDEN*.

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL –CCHLA – UFPB), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução. Linha de Pesquisa: Tradução e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Genilda Azerêdo.

João Pessoa – Paraíba

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

V476n Veras, Lucas Neves.

Da novela ao filme: processos adaptativos e intermediáticos na articulação entre história de iniciação e espaço em *The Cement Garden*. / Lucas Neves Veras. - João Pessoa, 2021.
87 f. : il.

Orientação: Genilda Azerêdo.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

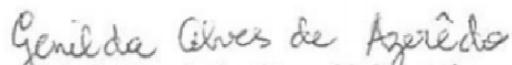
1. Novela. 2. Filme. 3. Adaptação. 4. Intermedialidade.
5. Ian McEwan. I. Azerêdo, Genilda. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-32(043)

Dissertação intitulada “Da novela ao filme: processos adaptativos e intermediáticos na articulação entre história de iniciação e espaço em *The cement garden*”, do mestrando Lucas Neves Veras, defendida em 11 de março de 2021, como condição para a obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Genilda Azerêdo – UFPB

(Orientadora)



Profa. Dra. Edvânia Maria da Silva – IFPE

(Examinadora)



Prof. Dr. Yuri Jivago Amorim Caribé – UFPE

(Examinador)

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre esteve e estará ao meu lado para qualquer tempestade que eu venha a encontrar em meus caminhos.

À Carol, que ao longo dos anos mostrou-se mais que uma namorada mas uma companheira para a vida toda.

À minha orientadora, Genilda, por ter me guiado ao longo dos caminhos acadêmicos desde a iniciação científica, e também por sua paciência, cuidado, preocupação e carinho.

Aos amigos e amigas que a vida me presenteou, e com quem sempre pude contar para dar boas gargalhadas e falar sobre a vida, como: Caian, Caio, Enrico, Jonas, João, Jéssica, Micael, Richard e Rodrigo.

Às pessoas que a academia me proporcionou conhecer, em especial, Isabor. Por toda ajuda, auxílio e também pelos momentos em que compartilhávamos as preocupações e dúvidas.

À professora Edvânea e ao professor Yuri, pela atenção, disponibilidade e pelas contribuições dadas na qualificação.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar a história de iniciação em articulação com o espaço na novela *The cement garden* (1978), de Ian McEwan, em comparação com sua adaptação fílmica, de mesmo nome, dirigida por Andrew Birkin, em 1993. Por estarmos investigando um texto literário em diálogo com sua adaptação fílmica é importante delinear como cada linguagem é utilizada para a construção da história de iniciação. Para tanto, levaremos em conta as potencialidades de ambas as linguagens audiovisual e literária à luz da teoria da adaptação e da intermedialidade, com textos de Rajewski (2012), Straumann (2015) e Gaudreault e Marion (2012). Por se tratar de um contexto de história de iniciação, em que subjetividades são questionadas e desconstruídas, em que também se faz presente a perda da inocência, Marcus (1976) e Lacan (1977) foram utilizados com o objetivo de compreender como se dá esse processo. Ambas as obras levantam questões sobre as consequências que a orfandade e o isolamento – quando presentes em um contexto de construção de identidade – podem trazer; por essa razão, também foi utilizado Culler (1999) a fim de complementar a discussão acerca da construção de identidade, bem como teóricos que tratam das noções de espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação; Intermidialidade; História de iniciação; Orfandade; Ian McEwan.

ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze the initiation story in articulation with space in the novel *The cement garden* (1978), by Ian McEwan, in comparison with its cinematographic adaptation, named after the same name, directed by Andrew Birkin in 1993. Since we are investigating a literary text in dialog with its filmic adaptation, it is important to outline how each language is used in order to build an initiation story. For this purpose, we will take in consideration the potentialities of both audiovisual and literary languages in the light of the adaptation and intermedial theories, with texts by Rajewski (2012), Straumman (2015) and Gaudreault e Marion (2012). Since we are dealing with a context of an initiation story, in which subjectivities are questioned and deconstructed, in which we can also see the loss of innocence, Marcus (1976) and Lacan (1977) will be used so as to help one to understand the process. Both works raise important issues about the consequences that orphanhood and isolation – when present in a context of an initiation story – might provoke; for this reason, we also draw on Culler (1999) to complement the discussion about the construction of an identity, as well as on theoreticians who discuss the issue of space.

KEYWORDS: Adaptation; Intermediality; Initiation story; Space; Orphanhood; Ian McEwan

SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo 1: Pressupostos Teórico-Críticos.....	7
1.1 Espaço, personagem e história de iniciação.....	17
1.2. Adaptação e intermedialidade.....	21
Capítulo 2: Uma jornada de transformações e descobertas.....	32
2.1. Personagem, espaço e história de iniciação na novela <i>The cement garden</i>	32
2.2. Reencarnações criativas na história de amadurecimento de Jack na adaptação de <i>The cement garden</i>	52
Considerações finais.....	74
Referências Bibliográficas.....	79

Introdução

A presente dissertação pretende analisar à luz das teorias da adaptação e da intermedialidade a novela *The cement garden*, de Ian McEwan¹, escrita em 1978, em diálogo com sua adaptação fílmica, de mesmo nome, dirigida por Andrew Birkin em 1993. O objetivo é discutir como uma história de iniciação, bem como a perda da inocência, desenvolvem-se quando inseridos em um contexto de isolamento e orfandade. A perda da inocência por parte de Jack (protagonista e narrador) ao longo da novela e da adaptação audiovisual é construída através de mecanismos particulares a essas mídias. A interação entre literatura e cinema também oferece conflitos que resultam em um melhor entendimento das especificidades dessas mídias, possibilitando discussões acerca do contexto, efeitos e desdobramentos de suas midialidades.

É importante destacar que as adaptações por muitas vezes são tidas como obras secundárias ou cópias desprovidas de originalidade. Contudo, com a teoria da adaptação ficou claro que adaptações têm o potencial de não somente fazer com que a obra (texto fonte) torne-se mais conhecida, mas também de potencializar elementos, questões ou problematizações presentes no texto fonte. No contexto de nosso *corpus* podemos perceber que ambas narrativas retratam a mesma família. Contudo, a forma como os diferentes elementos da história são utilizados e conectados demonstram as potencialidades diferentes das duas mídias.

A novela e o filme retratam uma família aparentemente de classe média, onde um pai autoritário, que se importa mais em construir seu jardim ao invés de manter uma relação real com sua família, vem a falecer após dois ataques cardíacos, e posteriormente, a mãe, por causas desconhecidas. Devido às mortes dos pais, os quatro irmãos – Julie, Jack, Tom e Sue – são deixados sozinhos e também decidem não contar a ninguém a respeito da morte de sua mãe com receio que sejam levados pelas autoridades para algum orfanato. Por isso, os filhos mais velhos, Jack e Julie, são obrigados a assumir os papéis de pai e mãe.

É importante salientar que o narrador e protagonista, Jack, encontra-se em um processo de amadurecimento físico, mental e sexual que é representado, ao longo da

¹ Durante o período de escrita de *The cement garden* e posteriormente, em 1981, com *The comfort of Strangers*, o autor recebeu o apelido de Ian Macabre, devido ao conteúdo supostamente “macabro” das obras.

novela, por meio de seu aniversário de quinze anos – uma fase que é caracterizada por questionamentos e descobertas físicas e morais – bem como através de alguns rituais característicos de um adolescente que se encontra em um processo de iniciação à vida adulta. Jack, juntamente com seu irmão e irmãs, encontram-se “ilhados” nesta casa onde devem se auto-gerir sem supervisão alguma – reverberando elementos presentes em *The Lord of the flies*, de William Golding. A novela, escrita em 1954, problematiza questões – a exemplo do fato de os garotos também estarem em um espaço isolado, e terem a responsabilidade de se autocomandar e proteger – que também estão presentes em *The cement garden*. Outro ponto em comum entre as duas obras é a importância dos espaços degradados na construção da subjetividade dos personagens, e como estes espaços podem potencializar a representação do seu estado psicológico. No contexto do nosso *corpus*, o espaço é um elemento crucial da história de iniciação; tendo em vista que todos os espaços, ao longo da novela, são narrados e filtrados por Jack, e a partir deles nós podemos construir uma relação com o seu amadurecimento.

O narrador e protagonista Jack também demonstra alguns hábitos – o quarto sujo, descuido com a higiene pessoal – que são geralmente de um adolescente que passa por uma fase de amadurecimento, evidenciando o dado de história de iniciação. Já na adaptação filmica, do diretor Andrew Birkin – conhecido por outras adaptações cinematográficas como *O nome da rosa*, de 1986 e *Perfume: a História de um assassino*, de 2007 – podemos observar a mesma família de classe média composta por um pai autoritário e perfeccionista, o qual dita ordens para os outros membros da casa e não se importa com nada além de *construir* seu jardim; aqui, assim como na novela, os espaços também reverberam as emoções dos personagens. Por exemplo, uma das sequências iniciais do longa-metragem constrói a relação do pai com seu jardim ao mostrar um plano geral *a plongée* de sua criação, enquanto caminha ao longo de um caminho de pedras como um engenheiro que checa cada detalhe de uma obra.

Tal sequência, além de mostrar a centralidade do pai, dialoga com outras sequências em plano geral que aparecem ao longo do filme, pois uma das problemáticas recorrentes ao longo da história é o isolamento espaço-temporal dos membros da família: Jack, com as longas horas de leitura do livro de ficção científica que ganhou de presente de sua irmã Sue, em seu aniversário de quinze anos; Sue que é totalmente imersa em suas leituras; o pai com o projeto do jardim; e o fato de a família não buscar contato com pessoas fora daquele espaço. No caso de Jack, seu isolamento é potencializado pelo diretor ao utilizar o recurso de *voice over* para representar um

narrador que narra o livro que o garoto está lendo, juntamente com planos gerais mostrando paisagens degradadas e acinzentadas.

Esses dados são importantes ao evidenciar as razões para investigar *The cement garden* do ponto de vista de uma história de iniciação à vida adulta e a consequente perda da inocência. Com efeito, a problematização central tanto do filme como da novela é a forma como se dá essa descoberta de novas subjetividades dentro de um contexto de isolamento que permeia cada membro da família. Ressaltamos que a adaptação filmica remedeia a história de iniciação através de elementos presentes na mídia cinema, como o som, cores, planos e a *mise-en-scène*; por outro lado, a literatura desempenha este papel por meio de repetições, símbolos, metáforas e antecipações.

Tendo em vista esses fatos e à luz da teoria da intermedialidade, nós temos o objetivo de demonstrar como o dado de história de iniciação e perda da inocência é evidenciado por meio de potencialidades narrativas diferentes. Para tanto, serão utilizados Gaudreault e Marion (2012), Gaudreault e Jost (2009), Rajewski (2012), Stam (2006) e Hutcheon (2012) para discutir as problematizações relacionadas à teoria intermediária. Por se tratar de mídias diferentes, consequentemente de linguagens diferentes, utilizamos Bordwell (2013) para complementar a discussão sobre a linguagem filmica e por fim Martin (2003) com a intenção de problematizar como o papel criador da câmera pode refletir um dos conflitos que o adaptador encontra no processo de adaptação, a exemplo da equação pessoal do observador, visto que no contexto do cinema, o diretor, juntamente com sua equipe, exercerão suas visões particulares – suas interpretações e transformações.

Além disso, não podemos perder de vista a categoria de narrador-personagem, pois Jack, o protagonista, narra todos os acontecimentos, atrelando a narração à sua subjetividade adolescente; isso demonstra a importância de utilizar Candido (1976) e Eagleton (2013), em suas discussões sobre personagem, a fim de compreender como a categoria pode oferecer elementos para problematizações a respeito do comportamento humano. Por tratar-se de uma narrativa de iniciação, os textos de Marcus (1976) e Culler (1999) oferecem embasamentos sobre a caracterização da iniciação e identidade, respectivamente, contribuindo, assim, para a compreensão da subjetividade de Jack. Além disso, por estarmos tratando de uma jornada relacionada à construção de subjetividades, foi utilizado Lacan (1977) em sua discussão a respeito de uma das fases de desenvolvimento psicológico de uma criança: a fase do espelho, em que o indivíduo, durante a infância, começa a compreender e a construir sua auto-imagem.

Apesar de a teoria tratar das fases iniciais da infância, Jack apresenta algumas atitudes que podem caracterizar a fase do espelho, como por exemplo, suas sessões de masturbação serem em frente ao espelho do banheiro, assim como sua constante necessidade em observar seu desenvolvimento físico em frente ao objeto, fazendo com que o espelho seja tido como um índice de subjetividade. Esse fato também dialoga com a utilização dos espaços para a construção das subjetividades de Jack; diante disso, foram utilizados Bland (1961), Lins (1976), Ryan, Marie-Laure, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016) sendo complementados com as discussões de Vasconcelos (2002) sobre o gótico com a intenção de compreender como *The cement garden* e outras obras podem levantar questões sobre a investigação do comportamento humano.

É importante observar que quando falamos em McEwan é inevitável não entrar em discussões acerca do comportamento humano. O autor, desde as suas primeiras obras – sendo *The cement garden* uma delas – trata da natureza humana em circunstâncias adversas, problematizando a vida comum por meio do macabro, e de temas considerados tabus como o incesto, presente em *The cement garden*. Talvez essa seja uma das razões para o fato de não existirem pesquisas sobre a obra no contexto brasileiro. Contudo, é importante destacar que fora do Brasil, a obra foi e é amplamente estudada, a exemplo do trabalho que será citado mais à frente.

A propósito, Gomes (2017), em sua dissertação, problematiza essa relação de oposição entre o macabro e a vida social que é comumente apontada pela crítica: o autor coloca que não existe uma relação de divergência, mas de convergência entre as duas esferas, e ao limitarmos a relação a uma mera oposição, perdemos de vista várias nuances de sentido da escrita de McEwan. Na mesma dissertação, também encontramos uma apresentação de todas as obras do autor inglês e isso demonstra o quanto as obras de McEwan ainda podem ser explorados por pesquisadores brasileiros.

Os fatos anteriores demonstram o alcance das temáticas abordadas por McEwan, assim como sua escrita milimetricamente construída. Gomes (2017) também aponta o dado intermediário do autor, pois, além de possuir uma extensa obra literária, McEwan também é autor de roteiros, como: *The ploughman's lunch* (1983), *Soursweet* (1988), *The good son* (1993), *On Chesil beach* (2017), *The children act* (2017) e *The cement garden* (1993); todavia, este último o autor escreveu em conjunto com o diretor Andrew Birkin. Além de ser um autor intermediário, McEwan também demonstra ser um escritor que faz largo uso da intertextualidade. Como discutido anteriormente, os dados de orfandade e isolamento em *The cement garden* fazem ressoar alguns elementos de *The*

lord of the flies. Gomes (2017), em um de seus capítulos discute justamente o dado cartográfico presente na produção literária de McEwan, demonstrando o quanto o autor se reinventou ao longo do tempo. Trata-se, também, com efeito, de um exemplo do que Stam (2006) elaborou acerca do dialogismo Bakhtiniano em que um texto é permeado pela textualidade de outros textos. O dado intertextual também ilustra a discussão de Straumann (2015) acerca das potencialidades das adaptações, em que a autora afirma que, principalmente na literatura, o processo em que textos se alimentam de outros textos a fim de gerar outros textos é fundamental para a prática e para o prazer em consumir literatura. Outro fato interessante que também corrobora o dado de intertextualidade presente nas obras de McEwan está ligado à proximidade que existe entre os nomes – na língua inglesa – *The secret garden* (obra de Frances Hodgson Burnett escrita em 1911) e *The cement garden*. Ainda podemos encontrar outras semelhanças: a protagonista em *The secret garden* também perde ambos os pais, contudo a garota é resgatada pelas autoridades e encontra uma nova família; em certo sentido, McEwan subverte todo o plot de *The secret garden*, ao utilizar um jardim cinza e artificial sem a magia, encantamento ou esperança do jardim secreto de Burnett. Os termos ‘secret’ e ‘cement’ já denotam as diferentes visões dos autores. Similar aos fatos anteriores, em seu artigo sobre a novela *Nutshell*, de McEwan, Caribé (2019) destaca como o autor faz uso do mote central de *Hamlet* na construção da história da novela. Todos esses aspectos provam como McEwan utiliza de sua bagagem cultural na construção de suas obras.

Levando em conta o repertório de McEwan, Gomes (2017) traça, criticamente, toda a trajetória literária do autor, e, ao passar por *The cement garden* (1978), o autor destaca o dado metaficcional da novela, onde existem dois níveis narrativos: a trama maior e o romance de ficção científica que Jack lê e relê. A partir destes dois níveis narrativos podemos observar como eles dialogam entre si e revelam um complexo labirinto metaficcional que sobrepõe os acontecimentos do romance de sci-fi e da rotina da família, evidenciando o recurso metaficcional chamado de *mise en abyme*: “Um planeta desconhecido, deserto e desolado de um romance de ficção científica, assim, acaba por ganhar os contornos, as fissuras de um jardim de cimento.” (Gomes, 2017, p. 33). Os níveis narrativos demonstram aspectos da subjetividade de Jack, pois o narrador começa a se comparar com o Comandante Hunt.

A mudança de hábito não parte somente de Jack; suas irmãs e seu irmão também passam a se relacionar de formas diferentes com o espaço social (casa) que habitam.

Koziol (2010), em seu artigo “Aspectos do espaço social em *The cement garden*, de McEwan ²”, detalha, discute e problematiza os diferentes aspectos do espaço social em *The cement garden*, mostrando como este espaço afeta e é afetado pelos desdobramentos dos acontecimentos da casa. Em sua discussão, o crítico demonstra que após a morte do pai, os filhos, as filhas e a mãe passam a modificar suas práticas sociais, consequentemente afetando, de uma forma diferente, o espaço social que habitam. Antes, as vontades do pai tomavam forma nas representações do espaço: um jardim construído milimetricamente, composto por flores e estátuas organizadas e espaçadas cirurgicamente. Após o pai falecer, os membros restantes da casa passam a habitar espaços, em especial o quarto da mãe, de forma diferente. Ou seja, o fato de a mãe vir a adoecer é determinante para que os filhos e as filhas passem a mudar a dinâmica da casa, tendo em vista que devido a esse fato a família passa a se reunir no quarto da mãe, tirando a centralidade do jardim e da mesa de jantar. Portanto, estes dados demonstram a importância dos espaços para problematizar o amadurecimento de Jack, visto que com as novas atitudes em relação à casa, podemos observar seu amadurecimento e sua tentativa em ser o Comandante Hunt de sua casa.

Ao longo da novela, McEwan aborda temáticas que, por muitos, podem ser tidas como macabras ou intocáveis. Contudo, especificamente em *The cement garden*, existem algumas das ansiedades que adolescentes da contemporaneidade enfrentam, e ao trazer essas tensões dentro de um espaço tão comum – uma casa de uma família de classe média – mas ao mesmo tempo tão incomum, temos a oportunidade de discutir os desdobramentos destes sentimentos em espaços atípicos. Ambos novela e filme fazem uso das temáticas de formas diferentes e tornam evidentes elementos variados a partir das duas mídias: o filme, com a sobreposição de imagens e toda *mise-en-scène*, e a novela com os elementos que a linguagem escrita carrega e remedeia de outras mídias. Portanto, nas duas mídias (literatura e cinema) vemos a combinação de outras mídias com a intenção de melhor utilizar as potencialidades inerentes a cada contexto midiático.

Como colocado anteriormente, *The cement garden* (novela e filme) demonstra os efeitos de um espaço hostil, sem regras e isolado em um processo de amadurecimento de um jovem. Portanto, é necessário discutir alguns conceitos relevantes às categorias analíticas que usaremos em nossa análise. No próximo capítulo iremos discutir e problematizar questões relevantes à história de iniciação à luz de autores como Marcus

² Aspects of social space in McEwan's *The cement garden*

(1976) e Culler (1999), os quais debatem e abordam questões do processo de iniciação. Também iremos considerar a categoria de espaço pelo fato de ambas as narrativas terem como “plano de fundo” um local hostil e que aos poucos degrada-se e degrada a todos que o habitam, e pelo fato de estarmos lidando com um narrador-personagem iremos mostrar e propor questões que a categoria pode oferecer em uma análise.

É importante lembrar que a nossa intenção não é analisar novela e filme em termos de fidelidade, mas demonstrar, à luz da teoria da intermedialidade como as mídias potencializam temas e aspectos diferentes. Para tanto, Rajewski (2012) e Hallet (2015) constroem pontes acerca da importância da intermedialidade para entender não somente os fenômenos intermediários – como as adaptações – mas através da intermedialidade nós temos a oportunidade de construir todo um entendimento das políticas, reverberações, potencialidades e consumo das mídias, e também pensar em como as mídias – no nosso caso uma novela e um filme – quando cruzam suas fronteiras através da “[...]tematização ou imitação no texto verbal literário necessariamente evoca o contraste entre as representações visual e verbal ou entre o sistema verbal monosemióticos do texto literário e a composição multisemiótica do filme.” (HALLET, 2012, p. 610). Isso prova a riqueza da teoria da intermedialidade, pois é através do entrelaçar das midialidades que nós conseguimos melhor compreender não somente as configurações em si, mas também os fenômenos.

Capítulo 1 – Pressupostos teórico-críticos

1.1. História de iniciação, espaço e personagem

Podemos considerar o termo “história de iniciação” como emprestado da antropologia. Em termos antropológicos, iniciação consiste na passagem da infância à adolescência, e por fim, à vida adulta. Marcus (1976) pontua que os antropólogos chamam os rituais presentes no processo de ‘rituais de iniciação’ ou ‘cerimônias de puberdade’. E “estas cerimônias geralmente envolvem tortura física, corte de várias partes do corpo, abstenção de comida e uso ritualístico de comida, isolamento, e doutrinação de crenças

secretas da tribo”³(MARCUS, 1976, p. 190). Esses rituais têm como função colocar à prova a resistência e a lealdade do jovem:

Pode-se afirmar que uma história de iniciação mostra seu jovem protagonista experienciando uma mudança significativa de conhecimento sobre o mundo ou sobre ele mesmo, ou uma mudança de carácter, ou de ambos, e essa mudança pode apontar ou levá-lo em direção ao mundo adulto. Pode conter ou não alguma forma de ritual, mas deve dar alguma evidência de que a mudança é no mínimo passível de ter efeitos permanentes.^{4/5}(MARCUS, 1976, p. 192)

Na literatura, percebemos a história de iniciação presente nas epopéias, onde temos um herói em sua jornada de descobertas, tentações, traumas e desafios. O que é interessante também observar, sobre processos de iniciação, é que muitas vezes vemos esses rituais como práticas pertencentes a povos tidos como selvagens. Por isso, existe uma certa dificuldade em definir o que é um ritual. Pois como colocado por Marcus (1976): “padrões comportamentais do dia-a-dia são reconhecidos como ritualísticos somente quando eles são exagerados ou deliberadamente fora do comum”⁶(MARCUS, 1976, p. 190). Todavia, a humanidade, ao longo de sua história, desenvolveu diversas formas comportamentais, e juntamente com elas processos de identificação e reprodução. Tendo isto em vista, segundo Marcus:

[...] o comportamento formalizado da tão chamada sociedade civilizada aparecerá ritualisticamente na ficção principalmente sob duas circunstâncias: quando envolve uma resposta a um contexto incomum e difícil onde a pessoa retrocede a um comportamento formalizado socialmente, ou quando o padrão comportamental do indivíduo resulta de uma poderosa compulsão psicológica. (MARCUS, 1976, p. 190)

Compreendemos que qualquer forma de ritual, de algum modo, envolve uma mudança comportamental. Seja ela por meio de um trauma, ou de algum problema que exija um certo esforço para que seja solucionado, levando o indivíduo rumo ao auto-conhecimento. Também identificamos que comportamentos ritualísticos que envolvem iniciação irão encontrar diversas definições. Para os antropólogos, é como se os rituais constituíssem evidências de que o jovem atingiu a maturidade. Porém, observamos que todos os exemplos elencados pelo teórico, até agora, derivam de provações que partem

³ These ceremonies involve physical torture, cutting of various parts of the body, abstention from and ritualistic use of food, isolation, and indoctrination in secret tribal beliefs.

⁴ An initiation story may be said to show its young protagonist experiencing a significant change of knowledge about the world or himself, or a change of character, or of both, and this change must point or lead him towards an adult world. It may or may not contain some form of ritual, but it should give some evidence that the change is at least likely to have permanent effects.

⁵ A tradução de trechos em inglês é do autor do texto.

⁶ Everyday patterns of behavior are recognized as ritualistic only when they are so exaggerated or deliberate as to appear out of the ordinary.

de uma sociedade adulta que doutrina uma figura mais jovem. Neste mesmo sentido, podemos construir um paralelo com Eliade (1992) quando o autor coloca “...que o rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude)” (ELIADE, 1992, p. 150). Percebemos que assim como Marcus (1976) o autor discute a importância da puberdade para o processo de iniciação à vida adulta. Para tanto, é também importante observar outro apontamento feito por Eliade (1992):

Quando acaba de nascer, a criança dispõe de uma existência física; não é ainda reconhecida pela família nem recebida pela comunidade. São os ritos realizados imediatamente após o parto que conferem ao recém nascido o estatuto de “vivo” propriamente dito; é somente graças a esses ritos que ele se integra à comunidade dos vivos. (ELIADE, 1992, p. 150)

É interessante observar a importância de o jovem ser reconhecido como “vivo” perante a comunidade, pois, neste sentido, o indivíduo que é iniciado precisa provar através de suas ações do dia a dia que sua existência é importante para o grupo. Podemos também problematizar como essa tentativa de aceitação pode aflorar na forma de ansiedades, hábitos e cuidados em um jovem que passa por esse processo, pelo fato de que “a iniciação comporta geralmente uma tripla revelação: a do sagrado, a da morte e a da sexualidade” (ELIADE, 1992, p. 153). A partir dessa tríplice conjugação o jovem inicia a construção de conceitos relacionados à ética, à vida e principalmente à sua construção identitária.

A literatura, ao longo da história, provou a existência de outros aspectos presentes na história de iniciação e com isso surgiram diversas formas para defini-la. Em seu texto, Marcus (1976) faz um apanhado geral das diversas definições sobre história de iniciação, mas, no geral, ele coloca que todas estas definições recaem em dois grupos: “o primeiro grupo descreve iniciação como uma passagem do jovem da ignorância sobre o mundo externo a algum conhecimento vital. O segundo descreve iniciação como uma importante auto-descoberta e ajuste considerável à vida ou sociedade” ⁷(MARCUS, 1976, p. 191). Portanto, embora as definições sejam múltiplas, há consenso em relação à aprendizagem e aquisição de conhecimento do jovem iniciado, seja em relação à vida ou ao grupo social em que se insere. No contexto de nosso *corpus*, Jack, o protagonista, experiencia uma situação incomum – ambos os pais vêm a falecer, há o medo de serem levados pelas

⁷ The first group describes initiation as a passage of the young from ignorance about the external world to some vital knowledge. The second describes initiation as an important self-discovery and a resulting adjustment to life or society.

autoridades e ainda a responsabilidade em assumir um papel a que não está habituado – através dessa responsabilidade o garoto passa por uma auto-descoberta.

De fato, apesar de as definições recaírem em dois grupos, Marcus (1976) sintetiza que ambas têm como papel primordial demonstrar a mudança de comportamento por parte do iniciado que leva o indivíduo a aprender a viver com seu novo conhecimento, ou seja, a educação vem por meio da experiência e não através de doutrinações. Podemos também encontrar alguma mudança em seu caráter que leva o jovem a atingir a vida adulta. Com efeito, o autor também traz tipos de histórias de iniciação levando em conta as diversas experiências existentes juntamente com seus efeitos:

Histórias de iniciação obviamente centram-se em uma variedade de experiências e essas iniciações variam em efeito. Será útil, portanto, dividir iniciações em tipos de acordo com suas potencialidades e efeitos. Primeiro, algumas iniciações levam somente ao limiar da maturidade e do entedimento, mas não o cruzam definitivamente. Tais histórias enfatizam o efeito chocante da experiência, e seus protagonistas tendem a ser nitidamente jovens. Segundo, algumas iniciações levam seus protagonistas através do limiar da maturidade e do entedimento, mas os deixam enredados em uma luta por certeza. Estas iniciações, às vezes, envolvem a auto-descoberta. Terceiro, as iniciações mais determinantes carregam seus protagonistas com firmeza à maturidade e ao entedimento, ou ao menos, mostram que eles definitivamente embarcaram rumo à maturidade. Estas iniciações centram na auto-descoberta. Por conveniência irei chamar estes tipos: inicial, incompleta e decisiva. ⁸(MARCUS, 1976, p. 192)

Com efeito, os três tipos de história de iniciação elencados pelo autor evidenciam o papel transformador e educativo da experiência – seja ela traumática ou não – vivenciada pelo jovem. Pois, os indivíduos que passam por essas experiências podem atingir o limiar da maturidade, contudo não o cruzam de fato; essas figuras demonstram um esforço para atingi-la, porém, elas ainda caminham por incertezas ou podem, de fato, embarcar em um processo cujo objetivo final é a maturidade. Isto se dá pela razão de essas figuras serem obrigadas a enfrentarem e a questionarem situações que fogem de suas vivências fazendo com que busquem a tomar atitudes – que demonstrem geralmente a uma figura ou a figuras adultas – uma certa maturidade que eles ainda não possuem.

⁸ Initiation stories obviously center on a variety of experiences and the initiations vary in effect. It will be useful, therefore, to divide initiations into types according to their power and effect. First, some initiations lead only to the threshold of maturity and understanding but do not definitely cross it. Such stories emphasize the shocking effect of experience, and their protagonists tend to be distinctly young. Second, some initiations take their protagonists across a threshold of maturity and understanding but leave enmeshed in a struggle for certainty. These initiations sometimes involve self-discovery. Third, the most decisive initiations carry their protagonists firmly into maturity and understanding, or at least show them decisively embarked toward maturity. These initiations usually center on self-discovery. For convenience, I will call these types tentative, uncompleted, and decisive initiations.

Portanto, é interessante também observar que neste processo iniciatório, o jovem, de uma certa forma, é obrigado a reconhecer-se dentro de um determinado círculo de adultos e ser reconhecido como um adulto por esses ou outros indivíduos. E uma das formas, como discutido anteriormente, para que de fato ocorra o reconhecimento, é por meio de rituais. Isto significa que junto ao processo de iniciação é necessário que ocorra um movimento de identificação identitária por parte do jovem. Acerca disto, podemos problematizar as seguintes questões: o que é uma identidade, como ela é construída, a partir do que e até que ponto o jovem tem o controle deste processo. Segundo Culler (1999), em sua discussão acerca de identidade, identificação e sujeito:

A questão do sujeito é “o que sou?” Sou feito o que sou pelas circunstâncias? Qual é a relação entre a individualidade do indivíduo e minha identidade como membro de um grupo? E em que medida o “eu” que sou, o “sujeito”, é um agente que faz escolhas ao invés de ter escolhas impostas a ele ou a ela? A palavra *sujeito* já encapsula esse problema teórico-chave: o sujeito é um ator ou agente, uma subjetividade livre que faz coisas, como no “sujeito de uma sentença”. Mas um sujeito também é *sujeitado*, determinado, “o leal súdito de sua Majestade, a Rainha”, ou o “sujeito de um experimento”. A teoria se inclina a argumentar que ser um sujeito é estar sujeito a vários regimes (psicossocial, sexual, linguístico). (CULLER, 1999, p. 108)

Com isso, percebemos que o processo de identificação não é somente algo que parte do indivíduo, mas também dar-se-á através de demandas externas ao jovem, que exigem desta figura que ressignifique seu passado, e, conseqüentemente seu presente. Ou seja, os desafios impostos a esses sujeitos demandam deles respostas provenientes das suas experiências a que foram submetidos e sujeitos ao longo de sua existência. Com esse raciocínio, podemos identificar uma das inúmeras potencialidades da literatura, que diz respeito a como o processo de formação identitária é um movimento complexo que inclui o indivíduo e diversas forças histórico-culturais:

A literatura sempre se preocupou com questões de identidade e as obras literárias esboçam respostas, implícita ou explicitamente, para essas questões. A literatura narrativa especialmente seguiu os destinos dos personagens à medida que eles se definem e são definidos por diversas combinações de seu passado, pelas escolhas que fazem e pelas forças sociais que agem sobre eles. Os personagens *fazem* seus destinos ou o *sofrem*? As histórias dão respostas diferentes e complexas. (CULLER, 1999, p. 108 e 109)

Ao chamar a atenção para a relação entre personagem e contextos sociais e temporais (históricos), Culler demonstra uma das características relevantes da literatura: o fato de ela possuir como matéria-prima também nossas inquietações, e, através delas, nos fazer identificarmos com os personagens e suas vivências. Portanto, à vista disso, é importante destacar um trecho da discussão de Candido (1976) sobre o papel do

personagem: “[...] a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)” (CANDIDO, 1976, p. 39).

O dado anterior a respeito da literatura demonstra o porquê de nos identificarmos com os personagens de obras ficcionais: assim como em nossas vidas “[...] os personagens mudam de acordo com as mudanças em seus destinos, ou então a identidade se baseia em qualidades pessoais que são reveladas durante as atribuições de uma vida.” (CULLER 1999, p. 109). E devido a este valor intrínseco, atribuído à literatura, muitos teóricos que problematizam o processo de formação identitária – aqui também podemos incluir psicanalistas – reconhecem o que há muito tempo já estava presente em textos literários: a identidade era discutida do ponto de vista de um processo de identificação, como dito por Culler (1999).

Podemos então construir uma ponte com a discussão sobre “sujeito” e identidade: “[...] a psicanálise trata o sujeito não como uma essência singular mas como o produto de mecanismos psíquicos, sexuais e linguísticos que se entrecruzam.” (CULLER, 1999, p. 108). À luz disto, podemos identificar uma das fases de desenvolvimento da criança discutida por Lacan que está inserida no processo de formação da identidade: o estágio do espelho. Segundo o psicanalista Jacques Lacan, a fase diz respeito ao momento inicial da vida do recém-nascido quando a criança começa a reconhecer sua imagem no espelho estabelecendo assim uma relação entre sua imagem e sua realidade.

Nós temos somente de entender o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise dá ao termo: mais propriamente, a transformação que toma lugar no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação a esta fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria analítica, com o termo antigo *imago*.⁹(LACAN, 1977, p. 2)

Neste sentido, a imagem que é almejada – o *imago* ou em outras palavras, a representação interna e inconsciente que é construída nas fases iniciais de desenvolvimento da criança – e que, aos poucos e inconscientemente é assumida pelo sujeito ao enfrentar seu reflexo, é determinante para suas relações psicossociais, pois é a partir da identificação com certos aspectos da vida social que o sujeito irá sujeitar-se aos

⁹ We have only to understand the mirror stage *as an identification*, in the full sense that analysis gives to the term: namely, the transformation that takes place in the subject when he assumes an image – whose predestination to this phase-effect is sufficiently by the use, in analytic theory, of the ancient term *imago*.

diversos regimes da vida. É importante destacar que apesar de a fase do espelho estar ligada a uma fase de desenvolvimento da criança, ela não finda. Lacan (1977) discute que ela tem um desfecho como uma parte do desenvolvimento da psique, porém, se perpetua por toda a existência do indivíduo, sendo determinante para a formação do indivíduo ao longo de sua história. E é justamente através dessa formação que o indivíduo irá entender quais são seus desejos. É interessante observar como estes mecanismos desenvolvidos pela psicologia podem nos auxiliar a entender a natureza humana, e como a literatura abriu portas para tais problematizações. A respeito disso Candido diz o seguinte:

Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência. Esta constatação, mesmo feita de maneira não sistemática, é fundamental em toda literatura moderna, onde se desenvolveu antes das investigações técnicas dos psicólogos, e depois se beneficiou dos resultados destas. (CANDIDO, 1977, p. 53 e 54)

Nós gostaríamos de destacar a importância que Candido atribui às teorias desenvolvidas por psicólogos – que tinham como um dos principais objetivos analisar os diversos laços da vida para que o entendimento acerca da subjetividade humana fosse melhor compreendido – para a literatura e vice-versa. Neste mesmo sentido, Eagleton (2013) traça as diversas mudanças que a palavra *character* – podemos traduzi-la ao português como personagem, carácter, características – sofreu ao longo do tempo e as repercussões dessas mudanças em nosso entendimento de individualidade e identidade.

Isso é mais do que um interesse meramente técnico. A mudança de *character* como sendo a marca peculiar de um indivíduo para *character* sendo o indivíduo em si está ligada a toda uma história social. Esta mudança pertence, em outras palavras, à ascensão do individualismo moderno. Indivíduos agora são definidos pelo que lhes é peculiar, como a sua assinatura ou sua inimitável personalidade. (EAGLETON, 2013, p. 48 e 49)¹⁰

O autor destaca os diversos usos da palavra, e como estas mudanças relacionam-se ao nosso contexto sócio-histórico. É interessante perceber que uma das definições que lança luz sobre a palavra é seu uso para determinar “personagem”. Desta forma, com a constatação anterior, podemos construir um paralelo com as diversas formas de

¹⁰ This is of more than merely technical interest. The shift from *character* as the peculiar mark of an individual to *character* as the individual himself is bound up with a whole social history. It belongs, in a word, to the rise of modern individualism. Individuals are now defined by what is peculiar to them, such as their signature or inimitable personality.

entendimento sobre o conceito de identidade e individualidade de personagens ou pessoas. Continuando o raciocínio de Eagleton: “o que temos em comum é o fato que nós somos todos incomuns[...] Nós compartilhamos uma quantidade enorme de traços em comum simplesmente pela virtude de sermos humanos, e isso é revelado pelos vocábulos que temos para discutir o carácter humano.”¹¹(EAGLETON, 2013, p. 54). Diante disto, constatamos que apesar de possuímos nossas individualidades, mesmo assim nós compartilhamos características com outros indivíduos, e até mesmo a construção de nossas individualidades é permeada por processos que outras pessoas também vivenciam ou vivenciaram. Neste sentido, podemos compreender melhor alguns dos apontamentos feitos acerca da teoria lacaniana, que argumenta que desde pequenos nós construímos uma imagem para que sirva como uma espécie de armadura para as outras individualidades, pois a partir de vivências – compartilhadas ou não – nós podemos conhecer o estranho que nos habita.

Portanto, à medida que adentramos na discussão acerca de identidade, percebemos sua complexidade. E apesar de as perspectivas teóricas serem diferentes, com levantamentos diferentes, ainda assim encontramos similaridades. E uma delas diz respeito ao contexto em que esses personagens estão inseridos; pois não podemos esquecer também da importância que a teoria psicanalítica lança sobre a relação que o indivíduo possui com o espaço. Já que, como colocado anteriormente, é através do estágio do espelho que a criança constrói a relação entre seu corpo e sua realidade. Com efeito, este eu-ideal, que servirá como um pilar para a sua vida social nunca é alcançado em sua totalidade. Isto se dá pelo fato de estarmos sempre em busca do nosso eu através do outro, em outras palavras, em busca de identificações com outros indivíduos. Portanto, levando em conta todos os dados levantados e problematizados até agora, nós podemos compreender melhor como se dá essa relação entre iniciação, indivíduo, identidade, formação de identidade e identificações. No contexto de nosso *corpus* podemos identificar tal comportamento nos momentos em que Jack encara sua figura de frente a um espelho, visto que ao fazer isso o garoto observa e reconhece seu crescimento físico ao mesmo tempo que constrói sua identidade ao refletir sobre esse crescimento. Além

¹¹ What we have in common is the fact that we are all uncommon[...] We share an enormous amount in common simply by virtue of being human, and this is revealed by the vocabularies we have for discussing human character.

disso, os diversos papéis que Jack assume na família também revelam as tensões de sua formação subjetiva.

Podemos utilizar como exemplo a passagem onde Jack não só reconhece seu crescimento físico ao olhar-se no espelho, mas utiliza a imagem do comandante Hunt – protagonista do romance que Jack ganha de presente de sua irmã Sue em seu aniversário – como sua imagem ideal: “Tranquei-me no banheiro e me postei diante do espelho. Eu não era o tipo de gente que o comandante Hunt desejaria ter a bordo de sua espaçonave”¹²(McEWAN, 2009, p. 33). Esta passagem, juntamente com outras que serão discutidas no próximo capítulo, lança luz sobre a importância da leitura e da literatura na formação identitária do indivíduo; sobre isso Eliade (1992) diz o seguinte:

Até a leitura comporta uma função mitológica – não somente porque substitui a narração dos mitos nas sociedades arcaicas e a literatura oral, viva ainda nas comunidades rurais da Europa, mas sobretudo porque, graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma “saída do Tempo” comparável à efetuada pelos mitos. Quer se “mate” o tempo com um romance policial, ou se penetre num universo temporal alheio representado por qualquer romance, a leitura projeta o homem moderno fora de seu tempo pessoal e o integra a outros ritmos, fazendo-o viver numa outra “história”. (ELIADE, 1992, p. 167)

A partir da leitura, Jack isola-se em seu quarto e constrói um paralelo entre sua jornada e a do protagonista (Comandante Hunt) do romance que lê. O jovem ressignifica sua leitura e isso demonstra uma das potencialidades inerentes à literatura, bem como prova o caráter educativo da experiência. Pois, ao “viver numa outra “história””, Jack pode “antecipar”, através da ressignificação do que é lido, certas crises que porventura venham a acontecer na situação incomum na qual ele e sua família se encontram.

Todavia, ainda não construímos, efetivamente, uma ponte com o espaço e suas diversas características e funções, uma categoria que muitas vezes é negligenciada nas discussões literárias e frequentemente colocada como somente sendo o recipiente de eventos ou secundária. Em sua discussão sobre o espaço, Ryan, Marie-Laure, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016) dizem o seguinte:

O espaço tem tradicionalmente sido visto como um pano de fundo para o enredo [...] Contra essa concepção tradicional, este livro argumenta que o espaço serve para outros papéis narrativos: pode ser o foco de atenção, um portador de significado simbólico, um objeto de investimento emocional, um meio de planejamento estratégico, um princípio de organização, e servir como uma mídia de suporte.

¹² I locked myself in the bathroom and stood in front of the mirror. I was not the kind Commander Hunt would have had on board his spaceship.

¹³(RYAN, MARIE-LAURE, KENNETH FOOTE e MAOZ AZARYAHU, 2016, p.1)

Não podemos perder de vista as inúmeras funções e valores que o espaço exerce no desenvolvimento de uma narrativa. O espaço não serve somente como um local para que a ação aconteça, mas também molda e é moldado pelas decisões dos personagens inseridos naquele determinado contexto. Osman Lins (1976) também ressalta as potencialidades do espaço no desenvolvimento da narrativa, quando diz o seguinte:

[...] dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem no “romance linear (o romântico, o realista ou o moderno), o cenário tende a funcionar como pano de funo, ou seja, *estático*, fora das *personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados* e opacos. (LINS, 1976, p. 72)

Olhando em retrospecto, podemos identificar que, segundo os autores, o espaço pode coisificar a figura humana (isto significa que os indivíduos que estão inseridos naquele contexto serão também tratados como coisas). Segundo os autores, o espaço, além de compor a ação focalizada, coloca em relação dialética personagens e os ambientes que compõem a ação focalizada. Isso irá resultar também na construção do cenário – ou *setting* – e da atmosfera do lugar. Portanto, quando falamos em cenário – *setting* – podemos compreendê-lo como sendo uma “[...]categoria geográfica sócio-histórica relativamente estável que abarca o texto por inteiro” ¹⁴(RYAN et al., 2016, p. 24), em outras palavras, a partir de sua análise, nós podemos compreender e delinear qual o contexto em que tudo aquilo está inserido; no contexto de nosso *corpus*, podemos dizer que seria o cenário de uma família de classe média inglesa do século XX.

Dando continuidade à discussão, podemos elencar os outros quatro níveis do espaço narrativo elaborados por Ryan et al: o primeiro nível está relacionado aos frames espaciais – aqui gostaríamos de destacar, novamente, mais uma alusão à linguagem cinematográfica, a palavra *frame* – os quais estão ligados aos entornos imediatos dos personagens. É importante lembrar que assim como um quadro, os frames carregam objetos em seu interior, bem como o desenrolar de uma ação na narrativa, é uma categoria

¹³ Space has traditionally been viewed as a backdrop to plot (...) Against this traditional conception, this book advances the argument that space serves other narrative roles: it can be a focus of attention, a bearer of symbolic meaning, an object of emotional investment, a means of strategic planning, a principle of organization, and even a supporting medium.

¹⁴ ...a relatively stable socio-historico-geographic category that embraces the entire text

que varia bastante ao longo do enredo; o segundo nível já citado anteriormente seria o *setting* – cenário; o terceiro está ligado ao espaço da história que “[...]consiste em todos os frames espaciais mais todos os locais mencionados pelo texto que não são as cenas onde realmente ocorrem os eventos” ¹⁵(RYAN et al., 2016, p. 24); o quarto nível está ligado ao mundo ficcional ou *storyworld*, que seria o espaço da história que é completado pela imaginação do leitor. É interessante comentar que diferente do espaço da história que é separado por lacunas, o mundo ficcional “[...]é concebido pela imaginação como uma entidade geográfica materialmente concreta, coerente, unificada e ontologicamente completa.” ¹⁶(RYAN et al., 2016, p. 24); o quinto e último nível está ligado ao universo narrativo, que seria o mundo onde a história se passa, assim como, os mundos que são construídos a partir de idealizações, ou seja, o produto de “[...] crenças, desejos, medos, especulações, pensamento hipotético, sonhos, fantasias e criações imaginárias. ¹⁷(RYAN et al., 2016, p. 25).

Os cinco níveis citados anteriormente, em nosso contexto de análise podem ser utilizados para demonstrar o dado de escrita cartográfica levantado por Gomes (2017), pois McEwan subverte o jardim (como comentado anteriormente sobre a semelhança entre *The secret garden* e *The cement garden*) e também o espaço “casa” pelo fato de ser, segundo Bachelard (1978), um espaço que remete à segurança, vida e tranquilidade, ou seja, seria supostamente um *storyworld* próximo àquele de *The secret garden*. Sobre a casa Bachelard diz o seguinte:

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção.[...] Evocando lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco de poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida. (BACHELARD, 1978, p. 201)

Por assim dizer, a casa é subvertida em *The cement garden* no sentido em que todo o valor de segurança e abrigo é minado. Neste mesmo sentido, também é interessante perceber como os cinco níveis comentados anteriormente abrem portas para uma análise

¹⁵ It consists of all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events.

¹⁶ [...]is conceived by the imagination as a coherent, unified, ontologically full, and materially existing geographical entity.

¹⁷ [...] beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, fantasies, and imaginative creations.

detalhada e completa do espaço narrativo de uma história. Pois, utilizando-os podemos compreender não somente a relação que existe entre eles, mas também analisar a influência que o espaço sofre e exerce na construção da história.

Com base nos princípios apresentados, utilizaremos o quinto nível narrativo para melhor ilustrar a importância dos níveis, pelo fato de ser um nível que abarca diversas características subjetivas dos personagens. Tendo isso em mente, podemos entender que a partir dos universos narrativos, mergulhamos nas subjetividades das figuras que compõem a narrativa, e com isso podemos construir uma melhor compreensão dos frames espaciais, do cenário e do espaço da história. Ainda assim, nós também podemos compreender o espaço a partir de outras características. Ryan et al. dizem o seguinte:

[...]O espaço pode ser importante em um sentido relativo – a posição dos personagens em relação a cada um presente em uma cena em particular ou em um cenário – e em um sentido absoluto – as verdadeiras posições, distanciamento, e direcionamentos em ambos o mundo real e o mundo ficcional. O espaço também pode carregar um significado alusivo, figurativo, e conotativo em uma determinada narrativa. Nós utilizamos lugar para nos referir ao modo como os ambientes e os cenários foram moldados pela ação humana e sua habitação, as qualidades que tornam os espaços distintos e únicos. Existe uma relação próxima entre lugar e o conceito de sentido de lugar; o último refere-se aos vínculos afetivo e emotivo, assim como às ligações que as pessoas desenvolvem ou experienciam em determinados lugares e ambientes em escalas variadas, da microescala do lar (ou de um quarto), à vizinhança, cidade, estado, ou nação. A escrita e as narrativas são frequentemente influenciadoras em moldar o sentimento de lugar das pessoas e um meio pelo qual autores expressam suas próprias ligações e as dos personagens com o lugar. ¹⁸¹⁹(RYAN et al., 2016, p. 7)

No trecho anterior, os autores discutem e elencam alguns dos usos dos conceitos de espaço e lugar nas narrativas. Pensando nisso, acreditamos ser pertinente destacar alguns aspectos relacionados a tais conceitos: partindo dos dados anteriores, notamos que a categoria de espaço possui uma função geográfica e também simbólica ou metafórica; por outro lado, lugar traz valores de ordem ontológica em sua construção, bem como a influência dos humanos. Por essa razão, além de lugar, os autores também comentam

¹⁸ [...]Space can be important in both a relative sense – the position of characters with respect to each other in a particular scene or setting – and an absolute sense – actual positions, distances, and directions in either the real world or the storyworld. Space might also have allusive, figurative, and connotative meaning in a given narrative. We use place to refer to the way environments and settings have been shaped by human action and habitation, the qualities that make space distinctive or unique. There is a close relationship between place and the concept of sense of place, the latter referring to the affective, emotive bonds and attachments people develop or experience in particular places and environments on a variety of scales, from the microscale of the home (or even room) to the neighborhood, city, state, or nation. Writing and narratives are often influential in shaping people’s sense of place and a means by which authors express their own or their characters’ attachments to place.

¹⁹ Tradução de nossa autoria.

sobre o sentimento de lugar, que demonstra como a influência física, por parte das figuras que ocupam ou ocuparam determinados lugares, faz com que esses indivíduos construam laços afetivos com esses locais:

Isso significa que sentimento de lugar pode referir-se aos vínculos positivos de conforto, segurança e bem estar engendrados pelo lugar, lar e habitação, assim como sentimentos negativos de medo, desorientação e aversão. Neste uso do termo, sentimento de lugar está relacionado ao processo de formulação de lugar através do qual indivíduos bem como grupos sociais moldam o ambiente e investem o espaço com sentidos. ²⁰(RYAN et al., 2016, p. 7)

Este dado lança luz aos valores simbólicos, emocionais, estratégicos e organizacionais também levantados anteriormente, pelo fato de os lugares, além de estarem em perfeita harmonia com os espaços e com a ação focalizada, também terem sido inseridos ali por um propósito, pois “a narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros.” (LINS, 1976, p. 63). Contudo, é importante frisar que apesar de a literatura lidar com um sistema de mecanismos, ainda assim podemos isolá-los e analisá-los de forma independente, porém, sem esquecer a influência de um fio sobre o outro.

Concomitante com os dados anteriores, observamos que a literatura possui um caráter multidisciplinar e multimidiático pelo fato de várias técnicas e construções narrativas terem aspectos em comum com outras mídias. Por exemplo, quando falamos em focalização e ponto de vista pensamos rapidamente em técnicas cinematográficas. Convém dizer que ambos possuem usos bem parecidos dentro das mídias literatura e cinema, pelo fato de o primeiro estar relacionado a tudo aquilo que nos é mostrado, ou seja, os acontecimentos que estão inseridos na consciência de quem narra. Por outro lado, o segundo é somente relacionado a uma posição espacial de onde a ação é vista.

E tendo em vista os dois mecanismos narrativos comentados anteriormente podemos compreender a influência do “movimento” dentro da narrativa. Pois “um efeito da técnica de focalização é criar uma distinção entre eventos que acontecem naquela cena (na narrativa aqui e agora) e os eventos que acontecem fora da cena (em um espaço localizado em outro lugar, mediado pela consciência do personagem focalizador).”

²⁰ This means that sense of place can refer to positive bonds of comfort, safety, and well-being engendered by place, home, and dwelling, as well as negative feelings of fear, disorientation, and dislike. In this use of the term, sense of place is related to the process of place making, through which individuals as well as social groups shape the environment and invest space with meanings.

²¹(RYAN et al., 2016, p. 20). Neste sentido, podemos compreender também a presença do movimento proveniente da focalização, pois, ao movimentar-se pelo espaço, o personagem focalizador constrói uma relação a partir de uma rede espacial construída entre os lugares:

Os movimentos que conectam os locais de uma rede narrativa não são somente físicos mas mentais; o pensamento de um personagem de um lugar pode fazer deste lugar uma parte significativa de uma história, mesmo que não seja fisicamente acessível aos personagens. É portanto possível ter enredos sem movimentos reais. (RYAN et al., 2016, p. 21)

Tanto na novela como no filme, Jack constrói relações afetivas com os espaços que são narrados e mostrados: um exemplo é o jardim o qual Jack odeia, pelo fato de ser uma representação da organização, apatia e mesquinhez de seu pai. Portanto, como comentado anteriormente, os movimentos dentro de uma narrativa literária ou filmica podem ser tanto físicos como mentais, e isso evidencia os valores simbólicos que podemos encontrar nas descrições dos locais, assim como, a função do espaço onírico de um personagem. A relação desses locais, com os outros fios da rede da narrativa, comunicam-se e demonstram as potencialidades inerentes à categoria de espaço.

Podemos ilustrar outra potencialidade do espaço utilizando as considerações de Lacan a respeito da importância do reconhecimento da figura do corpo na construção da relação entre nosso corpo e o espaço que habitamos. Também podemos relacionar os princípios discutidos até agora com o que teóricos como Jurij Lotman – semiótico e historiador cultural – teorizaram sobre enredo considerando aspectos das categorias espaciais. Segundo RYAN et al. (2016), o autor foi responsável por observar as relações de significação da linguagem com o espaço. Por exemplo, esquerda/direita, perto/longe, fechado/aberto; Lotman diz que é a forma mais básica que o ser humano encontrou para compreender sua realidade:

A mente humana opera associando esses pares conceituais com idéias não-espaciais, usando-os como significantes vazios capazes de serem preenchidos por uma ampla variedade de significados. O contraste “alto-baixo” pode, por exemplo, significar bem vs. mal, perto vs. longe, movimento vs. Imobilidade, liberdade vs. escravidão, cultura vs. natureza, harmonia vs. discordância. ²²(RYAN et al., 2016, p. 35)

²¹ An effect of focalization is to create a distinction between events that take place on stage (in the narrative here and now) and events that take place off stage (in a space located elsewhere, mediated by the consciousness of the focalizing character)

²² The human mind operates by associating these conceptual pairs with nonspatial ideas, using them as empty signifiers capable of being filled with a wide variety of meanings. The contrast “high-low” can, for instance, stand for good vs. evil, far vs. near, movement vs. immobility, freedom vs. slavery, culture vs. nature, or harmony vs. strife.

Através da espacialidade podemos construir nossa relação com o mundo externo e com isso construir diversos significados. Além disso, também entendemos e aprendemos a reconhecer os limites, ou seja, as fronteiras. Com essas ideais, Lotman também discutiu as características relacionadas ao conceito de fronteiras “[...] que estruturam os mundos ficcionais em zonas diferenciadas por obedecerem regras diferentes”²³(RYAN et al., 2016, p. 36). É importante lembrar que a idéia de fronteiras não se aplica somente aos limites físicos (fronteiras literalmente espaciais), elas também podem ser de ordem ontológica, social, histórica, psicológica, emocional. Tal consideração faz-se relevante para a análise da história de iniciação em articulação com os diferentes espaços;

Podemos, portanto, compreender o espaço como um termo guarda-chuva, o qual abarca outras categorias, de ordem física e emocional. Com isso em mente, podemos analisar e entender as relações construídas através do espaço, pois ao relacionarmos as discussões anteriores sobre fronteiras, espaço e suas diversas categorias, juntamente com os dados problematizados acerca de história de iniciação, identidade, formação identitária e personagem, observamos a influência de todos esses fatores na construção do personagem e de sua subjetividade. Pois Jack, narrador e protagonista, constrói a sua relação com os diversos locais da casa, e isso faz com que o espaço sofra modificações à medida que o sentido de lugar do protagonista sofre mudanças devido às suas inquietações.

1.2 Adaptação e intermedialidade

Mesmo nos dias atuais quando críticos e teóricos já desmistificaram a fidelidade e originalidade, as adaptações ainda são consideradas por parte do público como textos menores, identificados através de termos como “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, e tantos outros “ções” listados por Stam (2006). Contudo, podemos perceber o movimento de desmistificação dessa perspectiva negativa através de diversas

²³ [...] which structures storyworlds into differentiated zones obeying different rules.

abordagens desenvolvidas pelos Estudos de adaptação. Straumann (2015), destaca que por meio dessas novas abordagens a relação binária entre o texto fonte literário e a adaptação cinematográfica, em que o texto literário é quase sempre visto como o melhor ou “mais completo”, está sendo deixada de lado. Com efeito, adaptações cinematográficas também são obras de arte, uma vez que “[...] talvez não seja necessário conhecer *Heart of darkness*, de Joseph Conrad para apreciar *Apocalypse now* (1979) de Francis Coppola, ou *Emma*, de Jane Austen, para admirar *Clueless*, de Amy Heckerling.”²⁴(STRAUMANN, 2015, p. 252). Neste caso, as adaptações são apreciadas não em diálogo com o texto-fonte, mas como filmes, como artefatos artísticos.

É interessante perceber como o cinema adquiriu essa característica de ser uma mídia que abocanha os textos-fonte e desmembra-os para que possam caber em sua configuração midiática. Neste mesmo sentido, Linda Hutcheon argumenta que “[...] uma adaptação é uma derivação que não é derivativa – um trabalho que é segundo sem ser secundário. É o seu próprio palimpsesto.” (HUTCHEON, 2012, p. 09)²⁵. Ou seja, a adaptação é reescrita sobre o “texto fantasma” do texto original, porém sem perder de vista o valor da criação artística empregado para aquela obra. Tal argumento remete à noção de Martin (2003) acerca da *equação pessoal do observador*:

ou seja, a visão particular de cada um, suas deformações e suas interpretações, mesmo que inconscientes. Com muito mais razão, quando o diretor pretende fazer uma obra de arte, sua influência sobre a coisa filmada é determinante [...]” (MARTIN, 2003, p. 24)

E é interessante perceber como este processo não se dá somente quando falamos de adaptações; o processo de reciclagem e a criação de uma obra a partir de outra também podem ser observados na literatura, pois, segundo Straumann (2015), a literatura alimenta-se de textos já feitos para que surjam novos textos. A autora também destaca que a prática de obras literárias alimentarem-se de outras obras literárias era comum na época de Shakespeare, e que essa prática deixou de ser valorizada após o desenvolvimento de noções de direitos autorais. O fato anterior demonstra o repertório criativo que as adaptações proporcionavam ao artista na época de Shakespeare, bem como o fato de as obras estarem em um constante movimento simbiótico. Portanto, a idéia de originalidade não se sustenta, pois as novas obras não existem em isolamento, elas dependem de

²⁴ It may not be necessary to know Joseph Conrad’s *Heart of Darkness* in order to appreciate Francis Ford Coppola’s *Apocalypse Now* (1979), or Jane Austen’s *Emma* in order to enjoy Amy Heckerling’s *Clueless* (1985).

²⁵ Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative - a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing.

interpretações e reinterpretções de obras passadas – o que alguns chamam de inspiração. E neste sentido, podemos observar como as adaptações podem assumir diferentes posições frente à obra adaptada:

Na realidade, existem muitas atitudes diferentes que adaptações adotam em relação a seus textos-fonte, podendo abranger de tributos e homenagens, ilustração e tradução até apropriação e transformação, reescrita e crítica, re-visão e subversão[...] Além disso, Stam (2005, 3) descreve as adaptações como “mutações” que ajudam seus textos-fonte a “sobreviver” ao adaptá-los aos contextos em mutação. De fato, a sobrevivência cultural desses textos pode ser alimentada pelas formas através das quais as adaptações reimaginam-nos em (e para) um diferente contexto sócio-histórico e sistema midiático. Afinal, o verbo “adaptar” significa “adequar”, “ajustar”, “alterar”, “fazer com que seja adequado a um novo propósito ou a um contexto ou ambiente diferente, seja uma mídia diferente, um momento sócio-histórico diferente ou a uma cultura diferente.”²⁶(STRAUMANN, 2015, p. 250 e 251)

Tal argumento demonstra que as adaptações não são somente obras de arte por si só, mas, também são importantes no papel que desempenham no sentido de manter viva a memória dos textos-fonte. Acreditamos que se não fossem as inúmeras adaptações de Jorge Amado ou de qualquer outro autor canônico não teríamos tanto acesso a tais autores até hoje em dia. Portanto, as idéias de Straumann (2015) também demonstram que as adaptações têm uma importante função na construção cultural, visto que adaptar também é interpretar e recontar, ou seja, através da releitura e reinterpretação, os sujeitos podem recontar histórias por meio de outras perspectivas ou fatos que porventura foram omitidos ou esquecidos.

Nesse mesmo sentido, a partir das adaptações, também temos a oportunidade de compreender e sistematizar as potencialidades e especificidades das configurações midiáticas, uma vez que, como colocado por Stam (2005), adaptar é “ajustar”, “adequar”, “alterar”. Isto resulta em uma necessidade de problematizar os aspectos da história adaptada, bem como as ferramentas das configurações midiáticas já que serão dois sistemas midiáticos diferentes – texto fonte e texto adaptado, em que o primeiro irá configurar o texto adaptado e conseqüentemente irá reconfigurar o fonte pois “[...] o que define mídia não são suas distintas especificidades formais ou técnicas mas o fato de que

²⁶ In fact, there are many different attitudes that adaptations can adopt towards their source texts, ranging from tribute and homage, illustration and translation to appropriation and transformation, rewriting and critique, re-vision and subversion[...] Furthermore, Stam (2005, 3) describes adaptations as “mutations” that help their source texts “survive” by adapting them to changing environments. Indeed, the cultural survival of texts can be nourished by the ways in which adaptations reimagine them in and for a different historico-cultural context and media system. After all, the verb ‘to adapt’ means ‘to make fit’, ‘to adjust’, ‘to alter’, ‘to make suitable for a new purpose or to a different context or environments’, be this a different medium, a different historical moment or a different culture.

elas adaptam, remodelam e transcodificam as formas e práticas de outras mídias”²⁷(STRAUMANN, 2015, p. 254). Straumann também observa as similaridades e diferenças entre o cinema, o teatro e a literatura: “enquanto textos narrativos descrevem personagens puramente por meios verbais, a caracterização nos filmes e no teatro pode recorrer a uma gama de elementos extraverbais como os movimentos do corpo, estilos de atuação, gestos, sotaques[...]”²⁸(STRAUMANN, 2015, p. 251).

Isso demonstra como as mídias estão em um constante processo de reconhecimento de suas diferentes midialidades e, a partir disso, remedeiam as ferramentas de outras configurações midiáticas, a exemplo do teatro e do cinema, que compartilham muitos aspectos em comum, mas também possuem suas diferenças. Para ilustrar uma das diferenças, podemos utilizar a fase de pós-produção de um filme que envolve vários processos como: construção de sequências para convencionar a passagem de tempos e espaço, inserção de sons e etc. Cinema e teatro também possuem suas semelhanças, no sentido que ambos compartilham da ação dos atores e atrizes que ocupam um quadro ou um palco.

O dado de remediação, observado anteriormente, demonstra como as mídias não existem por si só, mas estão em constante reinvenção. Além disto, é importante destacar que quando entramos no terreno da remediação é crucial distinguir como a intermidialidade se faz presente. Até agora discutimos e abordamos os diferentes aspectos presentes no fenômeno intermediário da adaptação. Segundo Rajewski (2012), o termo “intermidialidade” é utilizado como um termo guarda-chuva que abarca os fenômenos como adaptações fílmicas, écfrases ou musicalização da literatura. A autora também enfatiza o seguinte:

[...] intermidialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediário”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com o cruzamento de fronteiras entre as mídias [...] (RAJEWSKI, 2012, p. 18)

A autora destaca a importância do cruzamento de fronteiras para que de fato ocorra um fenômeno intermediário, e isso é importante quando buscamos compreender como as configurações midiáticas operam, prestam homenagem ou rivalizam-se entre si

²⁷ [...] what defines media is not their distinct formal or technical specificity but the fact that they adapt, remodel and transcode the forms and practices of other media.

²⁸ While narrative texts describe characters through purely verbal means, characterisation in film and drama can draw on a range of extraverbal elements such as body movements, acting, styles, gestures, accents[...]

procurando remodelar suas práticas representacionais através de outras configurações midiáticas, o que Straumann (2015) define como remediação. Tendo isso em vista, podemos facilmente ilustrar essa relação entre as mídias através da realidade virtual. Segundo Straumann (2015), existe a remediação tanto das técnicas do cinema como também de técnicas de perspectiva relacionadas à pintura; a partir dela, o pintor constrói a tridimensionalidade da pintura.

Dessa forma, podemos compreender não somente a configuração midiática concreta, mas também suas qualidades intermediárias. Como elencadas por Rajewski (2012) em três subcategorias: intermedialidade como *transposição*, *combinação* e *referências intermediárias*; a primeira está relacionada ao modo de criação de um produto, ou seja, na transformação de um determinado texto-fonte em outra mídia; nesta subcategoria podemos incluir as adaptações cinematográficas; a segunda podemos compreender a partir da constelação midiática que envolve sua constituição; aqui podemos utilizar como exemplo as óperas, os filmes, quadrinhos, teatro; a terceira e última subcategoria está relacionada às evocações ou imitações de técnicas de outras mídias em uma determinada mídia, que podemos ilustrar com as referências que a literatura faz às técnicas cinematográficas como o zoom ou a justaposição de fatos. Sobre esta última categoria, é interessante destacar o seguinte:

As referências intermediárias devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia (o que na tradição alemã se chama *Einzelreferenz*, “referência individual”) seja para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme), ou a outra mídia como sistema (*Systemreferenz*, “referência a um sistema”). (RAJEWSKI, 2012, p. 25)

Podemos observar que a intermedialidade acontece em diferentes níveis, como ilustrado por Rajewski a partir das três subcategorias. E também percebemos que a intermedialidade não ocorre somente em forma de fenômenos (adaptações, ecfrases, romancizações e etc). A problematização da autora revela que na construção dos mecanismos de significação de determinada mídia, a intermedialidade pode ter um papel primordial. Contudo, é recorrente nas discussões acerca das referências intermediárias, a distinção entre as referências intermediárias e referências intertextuais, mas as “[...] distinções se devem ao fato de que as referências intermediárias, por definição, implicam um cruzamento das fronteiras das mídias, e, assim, uma diferença midiática” (RAJEWSKI, 2012, p. 28). Neste sentido, a autora também destaca o potencial que as

referências intermediáticas possuem ao fazer surgir o caráter “como se”. Tal característica, observada por Rajewski, refere-se ao momento em que através de um mecanismo midiático uma mídia replica, imita, ou evoca um outro mecanismo de outra configuração midiática. A autora utiliza o seguinte exemplo para ilustrá-lo:

Esse caráter “como se” e a qualidade de formação de ilusão podem ser ilustrados pelos exemplos de referências literárias a filmes: “O autor literário escreve”, como Heinz B.Heller explica, “como se ele tivesse instrumentos do filme à sua disposição, o que na realidade não acontece”. Usando os meios específicos das mídias a sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer um zoom, editar, dissolver imagens ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece em sua própria mídia verbal, isto é, textual. (Rajewski, 2012, p. 28).

Ao observar essa potencialidade das referências intermediáticas, a autora demonstra como as diversas configurações midiáticas estão em um constante diálogo. Este argumento também corrobora o fato de que mídias diferentes podem alcançar efeitos diferentes. Isto porque as mídias podem optar por caminhos diferentes na construção de símbolos, metáforas, descrições, ambiguidade. Como colocado por Gaudreault e Marion (2012), “cada mídia, de acordo com os modos como explora, combina e multiplica materiais de expressão “familiares” – ritmo, movimento, gestos, música, discurso, imagem, escrita –, cada mídia, para recapitular possui sua própria energética comunicativa” (GAUDREULT E MARION, 2012, p. 120). Tal argumento dialoga com Hutcheon (2012) – como colocado anteriormente – quando ela discute a importância da materialidade da mídia e de seu modo de engajamento durante a criação e recepção do produto midiático. Um bom exemplo para ilustrar tais questões é a prática de “[...] adaptadores, [os quais] a fim de encontrar ressonância contemporânea para seus públicos, lidam com essa realidade de recepção atualizando temporalmente a história” (HUTCHEON, 2012, p.192). Neste sentido, o contexto cultural influencia na produção da adaptação mas também “[...]a materialidade envolvida na mídia e no modo de engajamento da adaptação – o tipo de impressão do livro, o tamanho da televisão, a plataforma na qual um jogo é jogado – é parte do contexto de recepção e, muitas vezes, também do contexto de criação” (HUTCHEON, 2012, p.193). Uma obra cinematográfica que pode ser utilizadas para ilustrar esses pontos é o filme Avatar, de James Cameron, gravado em 2009 utilizando tecnologia de captura de movimento e próprio para salas de cinema com tecnologia em 3D.

Estas características, inerentes a qualquer mídia, também podem ser utilizadas para demonstrar as potencialidades de significado construídas ao levarmos em consideração o dado de intermedialidade presente no processo de adaptação. Podemos relacionar tal princípio com as observações de Gaudreault e Marion (2012) a respeito do encontro físico entre a idéia e a materialidade; neste caso, entre a história (*fabula*) e a mídia. Para ilustrarmos melhor, vejamos a reflexão dos autores:

Quando o artista como “sujeito”, e aqui usamos “sujeito” de um modo específico, no sentido do artista que se expressa, quando esse “sujeito” decide expressar-se, ele é, invariavelmente, confrontado com uma espécie de resistência advinda do meio de expressão escolhido. O pensamento humano, no momento em que se “materializa”, sempre se defronta com o mundo da contingência. Não há verbo que se faça sem conflito no processo da encarnação. (GAUDREULT E MARION, 2012, p. 108)

A passagem mostra a resistência e o conflito provenientes do encontro entre a idéia e o suporte midiático. Contudo, estas dificuldades não demonstram uma incapacidade ou defeito por parte do artista. Muito pelo contrário, como destacado pelos autores: através da resistência dos recursos de expressão construídos pelos seres humanos – com a intenção de compreender e ressignificar o mundo – o sujeito pode motivar-se a buscar formas e meios para que possa construir seu produto artístico, que pode resultar em inúmeras possibilidades de criatividade. O dado de criatividade também pode ser deslocado para qualquer processo de adaptação, pois permite entender, de fato, como essa simbiose acrescenta ao produto final: “[...] se presume que qualquer processo de adaptação deve levar em conta as “encarnações” inerentes nesse encontro em termos de materialidade das mídias” (GAUDREULT E MARION, 2012, p. 112). Neste sentido, ao compreendermos as “encarnações”, nós temos a oportunidade de melhor entender os mecanismos midiáticos das mídias.

Essas “encarnações” também oferecem uma rica oportunidade para que possamos problematizar os desdobramentos oriundos do conflito entre a história e a configuração midiática. Com isso, já que estamos tratando de questões relevantes à recriação criativa da novela *The cement garden*, acreditamos ser importante chamar atenção para o entendimento compreendido pela narratologia, e que foi desenvolvido pelos formalistas russos por exemplo, a *fabula e syuzhet*, a partir da definição de Tomashevsky, ressaltada por Gaudreault e Marion; os autores definem como *fabula* a ordem cronológica ou casual dos eventos que é comunicada por meio de um trabalho artístico. É importante enfatizar que “[...] para os formalistas russos, a *fabula* existe em absoluta independência em relação

a qualquer mídia específica. Ela é, segundo sua definição exterior a toda e qualquer obra materializada; ela não é, em absoluto, encarnada.” (GAUDREAULT e MARION, 2012, p. 113). Um exercício simples para, com efeito, ilustrar as discussões anteriores é apontado pelos autores:

A questão da independência da *fabula*, para um adepto da narratologia, pode ser esclarecida por meio da famosa formulação de Bremond, que preconiza que a narrativa é uma “camada de significação autônoma, cuja estrutura pode ser isolada da mensagem como um todo”; e que a estrutura da história recontada é independente “das técnicas que são usadas para expressá-la”. Parece possível e legítimo, ao primeiro olhar, extrair da obra narrativa um ponto central de ações dissociado das mídias de expressão, por meio do qual esse âmago das ações é reordenado. O processo pedagógico e canônico da sinopse, ou o sumário narrativo, é baseado exatamente nessa idéia. (GAUDREAULT e MARION, 2012, p. 113)

Essa discussão mostra-se muito prolífica no campo das adaptações pelo fato de demonstrar não somente a polissemia que habita a *fabula*, mas também o fato que ela pode ser uma “camada de significação autônoma”, isto é, sua existência pode habitar diferentes configurações midiáticas e ainda assim não cessará de existir. Essa discussão também faz ressoar as idéias do início deste subcapítulo quando Stam (2006) lista as diversas palavras negativas que acompanham as adaptações cinematográficas, e a partir disto podemos levantar a seguinte questão: se a *fabula* – ou de uma forma mais simples, o assunto da história – existe independentemente de seu suporte midiático, como podem as adaptações cinematográficas serem uma violação, deformação, vulgarização, traição ou uma profanação, já que a idéia separada de sua materialização ainda assim existirá? É um questionamento que também demonstra algo que Hutcheon chama de “energia cultural” – apesar de a autora levantar essa discussão para problematizar a relação entre adaptação e cultura, podemos articular um diálogo entre as discussões já que, em ambos os contextos, estamos falando sobre adaptações – no momento em que a autora discute sobre o alcance que as adaptações das obras de Shakespeare podem atingir.

A energia cultural acumulada nas obras de Shakespeare pode ser adaptada e adotada pelos britânicos em nome do patriotismo e da cultura nacional. Mas para americanos, australianos, neozelandeses, indianos, sul-africanos, ou canadenses, essa energia deve ser adaptada para diferentes contextos historicamente colonizados antes de ser transformada em algo novo. (HUTCHEON, 2012, p. 203)

Tal exemplo pode facilmente ser utilizado para diversas obras que habitam o nosso imaginário coletivo. A propósito, é importante destacar o fato observado por Gaudreault e Marion (2012) sobre obras que são compartilhadas por todos nós. Os autores defendem que para compartilharmos com outro sujeito a nossa experiência de *fabulação*, ainda

assim é necessário nos apoiarmos em uma mídia, seja ela a linguagem verbal ou a mímica que, conseqüentemente, irá deformar qualquer *fabula*. Gaudreault e Marion também destacam que até para pensarmos ou expressarmos sobre qualquer *fabula* é necessário expressá-la ou pensá-la em relação a alguma mídia, que majoritariamente será a linguagem verbal. Tendo isto em vista, podemos levantar alguns pontos sobre a *syuzhet*, pois apesar de ser colocada como distinta da *fabula*, elas ainda possuem um certo grau de semelhança:

Seria possível sugerir que a *syuzhet* inclui a *fabula*, mas somente após ter passado pelo processo do que poderíamos chamar de *mise-en-syuzhet*, ou usando um neologismo um tanto bárbaro, um processo de *syuzheticização* [...] então a *syuzhet* é, de certa maneira, o texto como se encontra encarnado em uma mídia específica [...] Conseqüentemente, a *syuzhet* seria o equivalente da fábula após o processo da midiatização. Em outras palavras, a mesma *fabula*, o mesmo substrato anedótico, é passível de sofrer várias *syuzhetizações*. Assim, “Chapeuzinho vermelho” poderia passar por uma *syuzhetização* escrita, uma *syuzhetização* oral, uma *syuzhetização* filmica, e assim por diante, sendo que todas elas seriam muito diferentes entre si. (GAUDREAULT e MARION, 2012, p. 114 e 115)

Consideramos que *syuzhet* e adaptação dialogam no sentido de que a primeira está ligada às transformações que a *fabula* sofre ao encontrar a sua configuração midiática. Por outro lado, a adaptação estaria ligada ao processo de transcodificar um romance em um filme, por exemplo, ao estabelecermos uma relação entre as duas, podemos evidenciar que independente de quantas adaptações cinematográficas um determinado romance tenha, todas elas apresentarão diferenças entre si. Isto se dá pelo fato de que as “*syuzhetizações*”, como colocado anteriormente, podem ser diferentes umas das outras.

O fato anterior demonstra uma das características provenientes da relação entre a *fabula*, a mídia e a *syuzhet*. Ou seja, o encontro da *fabula* com a mídia é intermediado pela *syuzhet*, o qual irá originar “[...] um produto resultante da encarnação de um substrato narrativo em mídia.” (GAUDREAULT e MARION, 2012, p. 117). Além disso, os autores também destacam que essa nova *syuzhet* pode acontecer em dois níveis: a *syuzhet*-texto e a *syuzhet*-estrutura. Isto está ligado, segundo os autores, aos “níveis de realização” de uma obra de ficção enumerados por Thierry Groensteen (1991), que coloca que uma ficção é o resultado do esforço de invenção, que irá produzir um tema; de organização que irá resultar em uma estrutura de expressão, para enfim produzir um texto, isso quer dizer que podemos ser fieis ao tema, contudo os outros níveis podem ser modificados. Portanto, adaptações como fenômenos podem ocorrer tanto no nível estrutural como no nível do texto, em outras palavras, as adaptações podem modificar – já que quando

falamos em adaptações enfatizamos as modificações que um texto sofre devido às restrições das configurações midiáticas – a estrutura ou o texto e manter-se fiel ou não à *fabula*. Tendo isso em vista, os autores elencam três tipos de intervenção artística que demonstram a importância em considerarmos os pontos anteriores ao entender os conflitos provenientes do diálogo entre a idéia narrativa e as restrições de uma determinada configuração midiática:

Uma ficção, portanto, é o resultado de três tipos de intervenção criativa: (1) uma intervenção em termos de invenção, o famoso *inventio* da retórica clássica, que gera os diversos elementos da história sendo contada; (2) uma intervenção que tem a ver com a organização, tendo ligação com a estruturação da história, que pode ser identificada com a *dispositio* da retórica clássica; e finalmente (3) uma intervenção no nível de expressão, por meio de uma mídia, dos elementos narrativos já “inventados” e “ordenados”[...] a relação entre uma história e uma dada mídia já carrega um significado determinado que confirma, pelo menos parcialmente, nossa intuição básica de que cada *fabula* é intrinsecamente dotada de configuração própria que seria sempre já compatível com as várias mídias e, então, pré-programa, por assim dizer, cada processo de adaptação. (GAUDREULT e MARION, 2012, p. 118 e 119)

Através destes três tipos de intervenção podemos observar como as adaptações podem potencializar de diferentes formas e níveis uma dada *fabula*. Os autores também destacam o papel da *fabula* na construção dessas potencialidades, pelo fato de que algumas obras “casam” melhor com certas configurações midiáticas devido às demandas de sua *fabula*. E isto se dá em diversas adaptações cinematográficas criadas até os dias atuais: algumas realmente não são realizáveis pelo simples fato da impossibilidade de sua materialização, talvez, encontrando espaço em outra configuração midiática, como por exemplo a tentativa do diretor Alejandro Jodorowsky, nos anos 70 em adaptar o romance *Duna* de Frank Herbert. À época, o cinema ainda não possuía certos avanços tecnológicos, que hoje são amplamente utilizados em filmes sci-fi, a tentativa falha do diretor resultou em um documentário lançado em 2013 relatando a empreitada. Este fato também corrobora as discussões de remediação, pois lança luz aos malabarismos que as mídias precisam performar para que a configuração midiática adapte-se ao efeito almejado. Neste sentido, também podemos falar da narratividade intrínseca de uma mídia, que, segundo Gaudreault e Marion relatam, tem a ver com o potencial ontológico que uma mídia possui em função de sua configuração midiática. E essa característica pode ser demonstrada ao observarmos os contrastes entre cinema e literatura.

Como sabido, e como discutido até aqui, tanto a literatura como o cinema possuem suas potencialidades e limitações. Todavia, ao longo da história, ambas as mídias

encontraram meios e formas para que seus horizontes críticos fossem ampliados. E quando falamos em literatura e cinema existe um aspecto que é inerente às duas mídias, o qual exerce um papel primordial na construção da história: a ubiquidade, a sensação ou ilusão que faz com que o leitor ou o espectador tenha a impressão de poder se fazer presente em todos os espaços da história. Segundo Gaudreault e Jost (2009), através da mobilidade que a câmera proporciona, assim como a passagem de um plano para o outro, o cineasta pode remediar um valor que somente pertencia aos romancistas e isso fez com que surgissem diversas possibilidades criativas, bem como novas formas de leitura e interpretação:

A pluripontualidade do cinema pode, em termos narrativos, ser considerada um tipo de “linguagem”, uma linguagem de ordem ao mesmo tempo espacial e temporal. É, de fato, por intermédio dela que o grande imagista exprime os diversos tipos de articulação espacial e temporal que fundam a narrativa que ele oferece ao espectador. A ubiquidade da câmera é um parâmetro que dá à pluripontualidade o coeficiente da distância. Com a pluripontualidade surge, então, uma certa forma de diversidade espacial que coloca, ao espectador, o problema da relação a se estabelecer entre dois espaços (e, eventualmente, dois tempos) mostrados por dois planos que se seguem imediatamente. Diante de uma sequência o espectador deve saber ler o sentido dos cortes que lhe transportam alternativamente de um lugar para o outro. (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 117)

Diante da pluripontualidade do cinema, ele pode remediar em sua forma a ubiquidade que antes só era presente na literatura e isso demonstra como, dentro de suas limitações, as mídias podem construir diálogos e demonstrar o potencial de suas configurações midiáticas. Diante disso, e também olhando em retrospecto, fica evidente que de fato as mídias estão em constante conflito e diálogo, pois constroem uma relação de trocas ao remediar os mecanismos midiáticos de outras mídias, do mesmo modo, construindo efeitos que adaptam-se ao contexto em que estão inseridos. Isto resulta em uma gama de possibilidades criativas para as configurações midiáticas e abre portas para diversas oportunidades de ressignificar nossas experiências. E, similar ao nosso movimento de adaptação e ressignificação, as mídias demonstram seu potencial ao construir efeitos diferentes para *fabulas* parecidas ou iguais.

No contexto de *The cement garden* – novela e filme –, podemos observar como as ansiedades de um jovem, que passa por um processo de iniciação, podem ser potencializadas através de configurações midiáticas diferentes. No caso da literatura, os questionamentos manifestam-se a partir dos fatos narrados pelo protagonista, e também por meio de suas reflexões que, pelo fato de se tratar de um narrador e personagem, temos

acesso a todo momento; além disso, temos o dado metaficcional, nos momentos em que Jack (protagonista) reconhece seus desafios na jornada do Comandante Hunt. Por outro lado, na adaptação, isso pode ser observado por meio dos recursos audiovisuais como o figurino, luz, sons diegéticos e extradiegéticos. Contudo, podemos observar que o dado intermediário está presente mesmo analisando as obras separadas (como faremos no próximo capítulo) pelo fato de a intermedialidade proporcionar uma troca simbiótica entre as mídias. Isto prova como o espaço que é narrado – no contexto da novela – pode nos oferecer caminhos para compreender o desgaste emocional do protagonista. Já no cinema, os mesmos espaços são mostrados e constroem um diálogo não somente com as subjetividades dos personagens, mas também com todos os elementos que compõem a cena.

Todos esses fatores contribuem para a construção de efeitos diferentes para as mesmas categorias, o que evidencia que com a mesma *fabula* podemos obscurecer ou evidenciar características diferentes da mesma história e com isso ampliar os horizontes de compreensão das configurações midiáticas e também da mesma história.

Capítulo 2 – Uma jornada de transformações e descobertas

2.1. Personagem, espaço e história de iniciação na novela *The cement garden*

Em *The cement garden*, como colocado anteriormente, é apresentada a história de uma família de classe média, que conta com uma estrutura patriarcal, em que a mãe não possui poder de decisão algum, juntamente com seus quatro filhos: Julie, a mais velha; Jack, o segundo mais velho e o narrador ao longo de toda a novela; Sue, a terceira na linha e Tom sendo o mais novo.

Jack, desde as primeiras páginas da novela, demonstra uma certa insegurança em relacionar-se com as figuras adultas, bem como a necessidade de habitar o mundo adulto.

Isto se dá por meio de sua busca pela aprovação por parte desses indivíduos. Podemos exemplificar esse dado com as primeiras páginas da novela no momento em que o narrador recebe os entregadores de cimento junto com seu pai: “assoviavam com estridência duas melodias totalmente distintas. Fiquei de pé e escondi a revista. Gostaria de estar lendo a página de turfe do jornal de meu pai ou os resultados do futebol.”²⁹(McEWAN, 2009, p. 6). O protagonista acredita que ler histórias em quadrinhos demonstra imaturidade, pois adultos – como seu pai – leem revistas de esporte. Outro exemplo é o seguinte trecho sobre o trabalho que era feito naquele ambiente:

Eu não sabia para que iria servir o cimento, mas não queria ser excluído daquele intenso trabalho coletivo caso demonstrasse minha ignorância. Também contei os sacos e, quando tudo acabou, me postei junto ao cotovelo de meu pai enquanto ele assinava o recibo de entrega. Então, sem dizer uma única palavra, ele voltou para dentro de casa.³⁰(McEWAN, 2009, p. 7)

A necessidade demonstrada por Jack em ter seu comportamento aprovado por figuras mais velhas ilustra o que Marcus (1976) elabora acerca das histórias de iniciação e seus rituais, em que o processo de construção identitária carrega a necessidade de encenação e reprodução de certas experiências a fim de atingir a maturidade; porém, como esse processo pode ser concluído sem a presença de figuras adultas em um ambiente auto gerido por crianças e adolescentes? De fato, mesmo nos momentos em que o pai de Jack ainda encontra-se vivo ele não manifesta carinho ou cuidado algum para com seus filhos e filhas. Na verdade, o pai só demonstra ter um grande carinho e cuidado por seu jardim, assim como, seu desejo em mantê-lo sempre cirurgicamente organizado. Desta forma, podemos construir uma relação entre este espaço que é habitado pelo pai e a figura paterna. Pois como colocado no capítulo anterior: os espaços também podem coisificar os habitantes de um determinado espaço. Sobre a relação de seu pai com o jardim, Jack diz o seguinte:

Ele não havia cultivado seu jardim, e sim o construído segundo planos que certas noites abria sobre a mesa da cozinha enquanto nós espiávamos por cima de seus ombros. Caminhos estreitos de lajes faziam curvas intrincadas para visitar o canteiro de rosas que ficavam a poucos metros de distância. Uma trilha subia em espiral um morrinho de pedras como se fosse uma estrada alpina. Certo dia, ele se irritou ao ver Tom subir em linha reta o morrinho usando a trilha como degraus

²⁹ They were both whistling shrilly completely different tunes. I stood up and held the comic out of sight. I wished I had been reading the racing page of my father’s paper or the football results.

³⁰ I did not know what the cement was for, and I did not wish to be placed outside this intense community of work by showing ignorance. I counted the sacks too, and when they were all done I stood at my father’s elbow while he signed the delivery note. Then without a word he returned indoors.

de uma pequena escada.³¹(McEWAN, 2009, p. 11).

Uma simples brincadeira de Tom ao não utilizar o jardim da “maneira correta” causa irritação em seu pai que demonstra sua postura autoritária. Também podemos observar o contraste entre os verbos “construir” e “cultivar”, para referir-se a jardim; tal contraste não apenas remete ao título da novela – *O jardim de cimento* – mas reflete toda a artificialidade do jardim, algo que encontrará ressonância nos significados posteriores entre o “jardim de cimento” e o próprio título. Uma vez que o jardim, além de tudo, é o espaço perfeito e idealizado pelo pai, de todos os locais da casa, esse é onde ele pode, de fato, manipular tudo e todos que ali habitam. Esta característica pode ser ilustrada com a seguinte passagem:

No topo de uma pilha de pedras, que não media mais de um metro de altura, havia um gramado do tamanho de uma mesa de jogo em volta do qual havia espaço para uma única fileira de cravos-de-defunto. Só ele chamava aquilo de jardim suspenso. Em seu centro erguia-se uma estátua de plástico de Pã dançando[...] Havia também um laguinho com fundo de plástico azul[...] Os caminhos eram tão estreitos que se corria o risco de perder o equilíbrio e cair nos canteiros de flores. Ele escolhia flores mais simples e simétricas. Preferia as tulipas, que plantava com grande espaçamento. Não gostava de arbustos, heras ou roseiras. Não admitia nada que se entrelaçasse[...] Antes de sofrer o primeiro ataque cardíaco, ele tencionava construir um alto muro em torno de seu mundinho especial.³²(McEWAN, 2009, p. 11 e 12)

Podemos observar a repetição da palavra “plástico” e também a ironia de Jack quando refere-se ao jardim suspenso que somente seu pai reconhecia como tal. Além disso, o garoto demonstra seu incômodo a respeito da organização daquele local, onde até as flores que escolhia eram restritas ao fato de não entrelaçarem-se com outras, pois ele prefere aquelas que não se misturam, que permanecem isoladas no espaço que ele determinou; diferente dos arbustos que nascem e expandem-se para todos os lados. Essas características do espaço demonstram aspectos da subjetividade do pai: sua necessidade em ditar regras e controlar os diversos espaços da casa, a artificialidade de seu

³¹ He had constructed rather than cultivated his garden according to plans he sometimes spread out on the kitchen table in the evenings while we peered over his shoulder. There were narrow flagstone paths which made elaborate curves to visit flower beds that were only a few feet away. One path spiraled up round a rockery as though it were a mountain pass. It annoyed him once to see Tom walking straight up the side of the rockery, using the path like a short flight of stairs.

³² There was a lawn the size of a card table raised a couple of feet on a pile of rocks. Round the edge of the lawn there was just space for a single row of marigolds. He alone called it the hanging garden. In the very center of the hanging garden was a plaster statue of a dancing Pan. Here and there were sudden flights of steps, down, then up. There was a pond with a blue plastic bottom[...] The paths were so narrow it was possible to lose your balance and fall into the flower beds. He chose flowers for their neatness and symmetry. He liked tulips best of all and planted them well apart. He did not like bushes or ivy or roses. He would have nothing that tangled[...] Before his first heart attack he had intended to build a high wall round his special world.

relacionamento com seus filhos e filhas e também o isolamento que a família vivencia em relação a outras pessoas, como descrito por Jack:

Ninguém nunca vinha nos visitar. Nem mamãe nem papai, quando vivo, tinha amigos reais fora do círculo familiar. Ambos eram filhos únicos e todos os meus avós já haviam morrido. Minha mãe tinha parentes distantes na Irlanda, que ela não via desde criança. Tom possuía uns dois amiguinhos com quem às vezes brincava na rua, porém nunca deixamos que os trouxesse para dentro de casa. Agora nem o leiteiro passava mais em nossa rua. Pelo que eu me lembrei, as últimas pessoas a visitar a casa tinham sido os enfermeiros da ambulância que levou meu pai. ³³(McEWAN, 2009, p. 20)

Até os outros membros da família já eram habituados com o fato de viverem isolados de outras pessoas, pois nem levar os amigos para casa ao pequeno Tom era permitido. É interessante destacar que o patriarca da família nunca finaliza a construção do jardim, pois está constantemente modificando os planos de sua criação, e justamente em uma de suas *reformas*, após decidir que irá destruí-lo com o cimento que recebe dos entregadores, vem a falecer, e posteriormente a mãe. Desta forma, as crianças são deixadas sozinhas com um pouco de dinheiro, e passam a conviver com o temor de as autoridades descobrirem a respeito do falecimento de seus pais, o que poderia resultar na sua internação em algum orfanato.

De modo surpreendente, o momento da morte do pai é antecipado logo nas páginas iniciais da novela, onde Jack diz o seguinte: “Não matei meu pai, mas às vezes tinha a impressão de que o havia ajudado a ir desta para melhor. E, não fosse por ter coincidido com um evento marcante em minha evolução física, sua morte pareceu insignificante quando comparada ao que veio depois. ³⁴(McEWAN, 2009, p. 6). É importante perceber que esta introdução pode caracterizar uma antecipação (*foreshadowing*) por parte de Jack, pois o narrador inicia a novela relatando uma mudança – crescimento físico – dentre outras mudanças que acontecerão com o jovem. Além disto, na passagem correspondente em inglês o próprio termo “landmark” (que significa “evento marcante” ou “marco”) introduz a noção de mudança pela qual o garoto passa.

³³ No one ever came to visit us. Neither my mother nor my father when he was alive had any real friends outside the family. They were both only children, and all my grandparents were dead. My mother had distant relatives in Ireland whom she had not seen since she was a child. Tom had a couple of friends he sometimes played with in the street, but we never let him bring them in the house. There was not even a milkman in our road now. As far as I could remember, the last people to visit the house had been the ambulance who took my father away.

³⁴ I did not kill my father, but I sometimes felt I had helped him on his way. And but for the fact that it coincided with a landmark in my own physical growth, his death seemed insignificant compared to what followed.

O reconhecimento desse crescimento físico por parte de Jack dialoga com a morte do seu pai no sentido que acontece no momento em que o jovem ajudava seu pai a misturar o cimento para cobrir o jardim, pois como dito anteriormente, aquele local seria destruído. Ao ausentar-se brevemente enquanto ajudava seu pai, Jack dirige-se ao banheiro para masturbar-se, e seu primeiro orgasmo coincide justamente com a morte de seu pai. Também é interessante observar que este trecho corrobora outras passagens para reforçar o dado de história de iniciação.

No andar de cima, sabendo de sua impaciência, me masturbei rapidamente. Como de hábito, tinha diante de mim a imagem da mão de Julie entre as pernas de Sue. Lá de baixo chegava o som da pá raspando no chão. Papai estava misturando o cimento. E então, aconteceu, de repente a coisa espirrou no meu pulso e, embora eu soubesse daquilo por causa das piadas e dos livros de biologia na escola, e viesse aguardando que acontecesse havia muitos meses na esperança de não ser diferente dos outros, naquele momento me senti surpreso e emocionado. Contra os cabelinhos macios, junto a uma mancha acinzentada de concreto, brilhava uma pequena quantidade de líquido, não leitoso como eu havia imaginado, mas incolor.³⁵(McEwan, 2009, p. 15)

Diante do trecho anterior, fica claro que o garoto já possui uma certa curiosidade em conhecer mais sobre o seu corpo e as mudanças que o mesmo sofre. Também demonstra dois rituais que corroboram o dado de história de iniciação: masturbação e a sua primeira ejaculação. À vista disso, a mesma passagem constrói uma relação primordial com o seguinte trecho: “minha cabeça estava totalmente vazia de pensamentos quando peguei a tábua e cuidadosamente alisei a marca que ele havia deixado no concreto fresco e macio”³⁶(McEwan, 2009, p. 16). A relação construída entre a primeira ejaculação de Jack com a morte de seu pai demonstra que o filho, simbolicamente, enterra seu pai. Pois, constrói-se um paralelismo entre o orgasmo – *la petite mort* na tradução do francês – de Jack e a morte de seu pai.

A orfandade e o isolamento têm papéis primordiais ao longo da novela no que diz respeito à construção identitária das crianças; no contexto de *The cement garden*, as crianças mais novas logo buscam um equivalente às imagens do pai e da mãe em Jack

³⁵ Upstairs, aware of his impatience, I worked on myself rapidly. As usual, the image before me was Julie’s hand between Sue’s legs. From downstairs I could hear the scrape of the shovel. My father was mixing the cement himself. Then it happened, it appeared quite suddenly on the back of my wrist, and though I knew about it from jokes and school biology books, and had been waiting for many months, hoping that I was no different from any other, now I was astonished and moved. Against downy hairs, lying across the edge of a gray concrete stain, glistened a little patch of liquid, not milky as I had thought, but colorless.

³⁶ I did not have a thought in my head as I picked up the plank and carefully smoothed away his impression in the soft, fresh concrete.

e Julie. Considerando a caracterização de Jack ao longo da história, é evidente que o garoto está passando por uma fase bastante atribulada em sua vida. O jovem encontra-se na adolescência, ou seja, na fase de transição entre a infância e a idade adulta, caracterizada por dúvidas, perguntas e conflitos. E uma das características desta fase diz respeito ao descaso com a higiene pessoal, bem como a necessidade em subverter regras ou figuras que remetam a alguma tipo de autoridade.

Nós podemos ilustrar esses aspectos ao analisarmos os espaços habitados pelo jovem e focalizados pelo mesmo. Toda a ambientação aparentemente decadente e sem vida é construída através da focalização do narrador e protagonista, Jack. Portanto, é interessante considerar o que Bland (1961) discute a respeito da articulação entre personagem e espaço: “[...]os espaços estão em perfeito acordo com a crise emocional da história. Em novelas com maior qualidade estética essa manipulação é elevada ao nível do símbolo.”³⁷(BLAND, 1961, p. 320). O espaço é um elemento importante para a história de iniciação, pois, no contexto da novela, as descrições desses espaços carregam o olhar de Jack. Isso prova que nós podemos construir uma relação com o seu amadurecimento; como no trecho seguinte, onde Jack sente-se orgulhoso pelo fato de sua mãe não ter autoridade alguma em relação aos seus rituais de higiene pessoal, bem como a organização de seu quarto:

[...] Deixei de escovar os dentes. Com seu jeito tranquilo, minha mãe me censurava o tempo todo, mas agora eu me sentia orgulhosamente fora de seu controle[...] De manhã cedinho, mamãe entrava no meu quarto e deixava roupas limpas no lugar das sujas. Nos fins de semana, eu ficava na cama até à tarde, saindo para longos passeios solitários.
³⁸(McEwan, 2009, p. 18.)

O garoto, mesmo antes da morte de seu pai, incomodava-se bastante com qualquer tipo de postura autoritária, não somente quando era assumida por seu pai, mas também demonstra uma certa perturbação em ser “censurado” por sua mãe, como ele próprio coloca. Com efeito, a articulação construída entre os personagens e o espaço é de grande importância, pois, os espaços – o jardim e a casa – ao longo da novela irão traduzir a condição em que a família se encontra e também revelar características do processo de amadurecimento pelo qual Jack está passando. As diferenças elencadas por Ryan, Marie-Laurie, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016) entre *space* (espaço), *place* (lugar), *sense*

³⁷ ...the settings are in perfect accord with the emotional crises of the story. In better novels this manipulation rises to the level of symbol.

³⁸ [...] I gave up brushing my teeth. In her quiet way my mother reproved me continuously, but I now felt proudly beyond her control[...] In the early morning my mother came into my bedroom and exchanged my dirty clothes for clean ones. On weekends I lay in bed till afternoon and then took long solitary walks.

of place (sentido de lugar) são pertinentes para a análise, já que os autores descrevem a importância e a diferença do uso de cada conceito nos estudos literários. Como vimos, esses termos podem sistematizar e diferenciar o que cada lugar da casa pode representar em relação ao espaço, bem como, influenciar no sentido de lugar. Ao deslocarmos esses termos para o contexto da novela *The cement garden* podemos perceber que as ações pertinentes para a análise da história de iniciação são as seguintes: o jardim, os quartos, o banheiro, a cozinha, a sala e o porão – local onde Jack, juntamente com sua irmã, Julie, irão depositar a mãe em um armário de ferro e cobri-la com o cimento restante.

Os espaços em *The cement garden* carregam subjetividades em suas representações que dizem bastante acerca dos personagens e principalmente do narrador, pois é importante lembrar que todos os lugares são focalizados, filtrados e descritos por Jack. Assim sendo, esses ambientes representam e demonstram aspectos dos estágios de descoberta do protagonista e também de sua relação com seu pai e seus irmãos. Os espaços da casa (principalmente a cozinha e posteriormente outros cômodos da casa) degradam-se à medida que Jack, seu irmão e suas irmãs ganham mais liberdade: a casa passa a ficar mais suja, tomada por moscas, pelo mal cheiro e os irmãos passam a se alimentar muito mal. Todos estes elementos apontam para uma ambientação que, aos poucos, é dominada pela falta de regras dos membros da casa, e isto pode ser utilizado para identificarmos um dos ³⁹aspectos do gótico dentro da novela e do filme. Em Vasconcelos (2002), podemos encontrar alguns pontos acerca do potencial das representações que o aparato gótico pode proporcionar. A discussão é pertinente pelo fato de as obras abordarem a construção de subjetividades em meio a um ambiente familiar de classe média, que aos poucos é barbarizado. Segundo Vasconcelos (2002):

Sua oposição à estética realista contribui para que ele abale as certezas sobre o mundo “natural”, dê voz ao medo do “bárbaro”, do “não-civilizado”, e abra espaço para áreas da vida sociopsíquica que, se não cuidadosamente reprimidas, podem colocar em risco o equilíbrio dos indivíduos e da sociedade. (VASCONCELOS, 2002, p. 133)

Portanto, o gótico abre portas para tais representações, projetando em seu mecanismo as ansiedades sócio-históricas do período que é representado. No contexto do *corpus*, isso se faz presente através dos seguintes aspectos: uma ambientação mesclada entre natural e artificial, um jardim totalmente planejado e inacabado em meio a uma cidade tomada por prédios e viadutos, o isolamento familiar dentro desse espaço urbano,

³⁹ É importante afirmar que uma análise dos elementos relacionados ao gótico foge ao propósito desta pesquisa. Contudo, acreditamos ser pertinente levantar este ponto para uma futura pesquisa.

a relação incestuosa entre Jack e Julie e o dado de orfandade que resulta em toda uma mudança na estrutura familiar da casa.

Como dito na passagem anterior, os locais da casa são importantes para a construção de história de iniciação, pois, o dado de isolamento, juntamente com o dado de orfandade, são utilizados para demonstrar como os novos responsáveis por aquele espaço, e conseqüentemente, pelos locais daquele espaço, irão administrá-los e alterá-los de acordo com suas decisões e sentimentos. Se retornarmos ao exemplo do pai, iremos observar que o jardim funciona como uma materialidade de sua postura autoritária e desprovida de vida. Como consequência, considerando o fato anterior que a morte do pai de Jack coincide com um marco em seu crescimento físico e também os locais onde essa ação ocorre, podemos perceber que cria-se, portanto, um paralelismo entre morte e vida, algo representado pelo amadurecimento do narrador, já que agora o garoto “renasce” para uma nova fase de sua vida.

Além disso, as brincadeiras – as quais acontecem nos quartos – são um outro elemento que demonstra a curiosidade por parte do narrador, assim como o papel da educação no processo de amadurecimento. Relembremos que no momento da morte de seu pai, Jack ausenta-se por um breve instante para ir ao banheiro masturbar-se lembrando da brincadeira em que ele e sua irmã Julie examinavam Sue fazendo de conta que sua irmã mais nova era um animal raro e selvagem: “Na brincadeira, Julie e eu éramos cientistas examinando uma espécie extraterrestre. De um lado e do outro do corpo nu, trocávamos breves comentários com sotaque alemão”⁴⁰(McEWAN, 2009, p. 8).

A brincadeira demonstra que Jack, juntamente com suas irmãs, estão passando por uma fase de amadurecimento e descobertas, pois jogos e brincadeiras são utilizados por crianças e adolescentes para que aprendam de uma forma lúdica. Este dado é reforçado através da descrição de Jack a respeito da brincadeira: “passamos as unhas por suas costas e coxas. Com uma lanterna, olhamos dentro da sua boca e entre as pernas, lá encontrando a florzinha feita de pele”⁴¹(McEWAN, 2009, p. 8). A falta de conhecimento a respeito do corpo alheio é evidente quando o narrador opta por descrever o órgão sexual de Sue como sendo uma “flor feita de carne”, assim como, na mesma brincadeira quando “[...] Julie e eu nos entreolhamos com ar de sabidos, sem saber nada.”⁴²(McEWAN, 2009, p. 9).

⁴⁰ The game was that Julie and I were scientists examining a specimen from outer space. We spoke in clipped Germanic voices as we faced each other across the naked body.

⁴¹ We stroked her back and thighs with our fingernails. We looked into her mouth and between her legs with a torch and found the little flower made of flesh.

⁴² Julie and I looked at each other knowingly, knowing nothing.

Portanto, podemos perceber uma certa mudança ou ao menos uma tentativa de mudança de conhecimento – pois a história de iniciação também é uma história de transformações – inerente à história de iniciação que é pertinente para nosso contexto.

Neste sentido, também podemos comparar o amadurecimento não somente físico, mas também intelectual de Jack; no início da novela, o garoto envergonhava-se por ler histórias em quadrinhos, porém, em seu aniversário de 15 anos, o jovem é presenteado por sua irmã com um romance de ficção científica, cujo protagonista, Comandante Hunt, lê e relê os clássicos da literatura mundial; e assim como o Comandante, Jack lê e relê o romance de ficção científica, que resulta em uma mudança de hábitos por parte de Jack: ao comparar-se com o Comandante, o narrador passa a tentar replicar alguns hábitos do protagonista do romance. E ao considerarmos as brincadeiras, como também algumas palavras utilizadas por Jack, percebemos uma contaminação da linguagem do narrador com elementos do universo *sci-fi* a exemplo, na passagem a seguir quando Jack descreve as características do rosto sua irmã como sendo de outro planeta: “Certa vez vi em seu quarto uma loção que ela comprara para “dissolver” as sardas[...] Com sua testa alta e cabelos muito finos, às vezes realmente parecia ter vindo de outro planeta” ⁴³(McEWAN, 2009, p. 22). O dado metaficcional encontra uma relação com o seguinte apontamento de Bernardo (2010):

[...] só podemos passear no parque da realidade se e somente se entrarmos no parque da ficção. Ou: de que nós só podemos conhecer a realidade através da ficção. A metaficção representa esse conhecimento e constitui assim uma espécie de metáfora da própria consciência, que não será jamais linear, mas sempre labiríntica [...] (BERNARDO, 2010, p. 38)

A discussão anterior corrobora a função do dado metaficcional na novela, por ilustrar a importância da figura ficcional que Jack lê para que construa sua nova compreensão de mundo. Outro exemplo onde também podemos observar a influência da linguagem do universo de ficção científica encontra-se no momento em que os irmãos evitam a porta do quarto de sua mãe após seu falecimento: “Paramos no primeiro patamar e nos agrupamos antes de passar em frente ao quarto de mamãe” ⁴⁴(McEWAN, 2009, p. 52). Aqui vemos a construção de uma idéia de que os membros da casa são uma tripulação e que viaja pelo espaço (a passagem em inglês é mais evidente deste fato). Jack ainda

⁴³ Once I saw in her bedroom a lotion she had bought to “dissolve” her freckles...With her high forehead and wispy hair she sometimes really did look like a girl from another planet.

⁴⁴ On the first landing we stopped and huddled together before passing Mother’s door.

continua, mais à frente, com a mesma idéia de que se encontra viajando pelo espaço ao descrever sua rotina: “Eu me masturbava todas as manhãs e todas as tardes. Perambulava pela casa, de uma aposento para outro, às vezes surpreendido ao ver-me em meu quarto, deitado na cama e olhando para o teto”⁴⁵(McEWAN, 2009, p.67). O uso da palavra *drifted* ou “perambulava” demonstra outra característica desse universo em que Jack agora mergulhou devido ao romance que lê; a palavra constrói um paralelismo com a idéia de vagar sem rumo como se estivesse em uma nave. As passagens anteriores demonstram não somente o dado metaficcional; elas também podem ser compreendidas a partir da discussão no capítulo anterior sobre intermedialidade à luz de Rajewski (2015) e Hallet (2012). No sentido que a referência intermediária tanto pode ser implícita como explícita:

[...] será visível na superfície do texto por nomeação, menção, tematização ou referenciando a uma peça de arte não literária ou a outra mídia explicitamente. Em contrapartida, uma referência implícita a outra mídia ou forma de arte deixa mais ou menos para o leitor a responsabilidade de reconhecer ou detectar a mídia ou referência desde que sua interconectividade à outra mídia não é tematizada ou diretamente abordada no texto.⁴⁶(HALLET, 2012, p. 606).

Neste sentido, podemos compreender os exemplos nos parágrafos anteriores como referências intermediárias implícitas ao universo *sci-fi*. Pois a linguagem do narrador é pouco a pouco contaminada por elementos desse universo. Além disso, essas referências também reafirmam o dado de amadurecimento por parte de Jack, pois o garoto demonstra que consegue ressignificar experiências à sua realidade. Outro fato importante que foi levantado no capítulo anterior sobre a intermedialidade é que as configurações midiáticas carregam diferentes potencialidades e formas de construção. Neste caso, podemos demonstrar como a novela reconstrói o universo das histórias de ficção científica e também a “[...] novela encena o mundo constituindo e significando poder à palavra que nela confia, e assim evoca as reflexões do leitor sobre a qualidade midiática e mediadora da linguagem verbal”⁴⁷(HALLET, 2012, p. 615. Em outras palavras, a novela confia na palavra, ou seja, a sua medialidade é construída por meio dela, e a contaminação de sua linguagem pelo universo *sci-fi* é o reflexo disso. No próximo subcapítulo iremos ter a

⁴⁵ I masturbated each morning and afternoon and drifted through the house, from one room to another, sometimes surprised to find myself in my bedroom, lying on my back, staring at the ceiling.

⁴⁶ [...] will be visible at the surface of the text by naming, mentioning, thematizing or referencing a non-literary piece of art or another medium explicitly. By contrast, an implicit reference to another medium or art form leaves it more or less to the reader to recognize or detect the medium of reference since its interconnectedness is not thematized or addressed directly in the text.

⁴⁷ [...]novel stages the world constituting and signifying power of the word on which itself relies, and thus evokes the reader’s reflections on the medial and mediating quality of the verbal language[...]

oportunidade de ver as mesmas referências intermediáticas em outro contexto midiático, desta forma, podemos construir um melhor entendimento sobre as mídias, o que corrobora ao argumento que adaptações são fenômenos intermediáticos que constituem um novo artefato artístico.

O livro também serve como uma válvula de escape para Jack, pois o garoto passa horas a fio lendo o romance; e também podemos perceber como a voz do narrador na narrativa maior de *The cement garden* é contaminada pela voz narrativa do livro que Jack está lendo:

Fiquei deitado na cama a manhã toda lendo o livro que Sue me havia dado. Era o primeiro romance que lia para valer. Minúsculos esporos portadores de vida, que flutuavam em nuvens através das galáxias, tinham sido atingidos pelos raios especiais de uma estrela moribunda e, depois disso, geraram um monstro colossal que se alimentava de raios X e passara a aterrorizar o tráfego regular entre a Terra e Marte. Coube ao comandante Hunt a missão de destruir a monstruosa criatura e também fazer desaparecer seu corpo gigantesco. ⁴⁸(McEWAN, 2009, p. 33)

A contaminação da linguagem de Jack reforça seu isolamento, pelo fato de o protagonista ressignificar todo o universo *sci-fi* para a sua realidade, evidenciando sua introspecção e questionamentos a respeito de sua subjetividade, também é um paralelismo potente com o que Jack e sua irmã terão que fazer com o corpo da mãe. Isso encontra ressonância no dado levantado sobre a metaficção observado por Bernardo (2010). Outra passagem em que podemos observar seus questionamentos está situada em seu aniversário de 15 anos, quando o protagonista compara-se ao Comandante Hunt.

De tarde Tom e Sue carregaram o bolo e as xícaras para cima. Tranquei-me no banheiro e postei diante do espelho. Eu não era o tipo de gente que o comandante Hunt desejaria ter a bordo de sua espaçonave. Embora estivesse tentando deixar crescer a barba para esconder minha pele, cada um dos fios esparsos conduzia o olhar, como se fosse um dedo em riste, para a espinha que ficava na sua base. ⁴⁹(McEWAN, 2009, p. 33)

À medida que Jack lê e relê o romance, o garoto encontra na imagem do Comandante a idealização do seu eu ideal. Além disso, é interessante observar a presença do espelho nos questionamentos a respeito de sua subjetividade, como se o objeto fosse

⁴⁸ All morning I lay on my bed reading the book Sue had given me. It was the first novel I had ever read all the way through. Minute life-bearing spores drifting in clouds across galaxies had been touched by special rays from a dying sun and had hatched into a colossal monster who fed off x-rays and who was now terrorizing regular space traffic between Earth and Mars. It was Commander Hunt's task not only to destroy this beast but to dispose its gigantic corpse.

⁴⁹ In the afternoon Tom and Sue carried the cake and cups upstairs. I locked myself in the bathroom and stood in front of the mirror. I was not the kind Commander Hunt would have had on board his spaceship. I was trying to grow a beard to conceal my skin, yet each of the sparse hairs led the eye like a pointing finger to the spot of its base.

algo que obriga o narrador e protagonista a encarar suas dúvidas e tentar entender todo o momento conturbado de mudanças e dúvidas. Com efeito, os momentos que podem ser encarados como passagens que remetem a um certo tipo de amadurecimento são seguidos destes gestos de enfrentamento em frente a um espelho:

Olhava-me com frequência nos espelhos, às vezes por uma hora. Certa manhã, pouco antes de completar quinze anos, estava procurando por meus sapatos no imenso e escuro hall de entrada quando me vi no espelho de corpo inteiro encostado à parede. Papai falava sempre em pendurá-lo. Raios de luz coloridos pelo vitral no alto da porta da frente iluminavam alguns fios desgarrados de meus cabelos. A semiescuridão amarelada obscurecia os caroços e buracos na pele do meu rosto. Senti-me nobre e especial. Olhei fixamente pra minha própria imagem até que ela começou a dissociar de mim e paralisar-me com seu olhar. Ela se afastava e se aproximava de mim a cada batida do meu coração, um halo sombrio pulsava acima de sua cabeça e de seus ombros. “É duro”, ela me disse. “Duro.” E então, em voz mais alta: “Merda...mijo...cu”.⁵⁰(McEWAN, 2009, p. 18)

O espelho, ao longo da novela, demonstra ter uma função primordial para observarmos a manifestação das vontades e questionamentos do protagonista, pela razão de servir como um índice de subjetividade e também como um índice de narcisismo de adolescentes em geral, e de Jack, de modo específico. Observemos que na passagem anterior e em outros momentos de confronto com o espelho, o garoto procura por sua imagem ideal, ou seja, como ele almeja ser visto por outros, dado que sua imagem dissocia-se de seu corpo, demonstrando uma idealização. Aqui podemos observar os aspectos que Lacan (1977) demonstra em sua discussão sobre o estágio do espelho comentados no capítulo anterior, quando o autor discute a importância deste estágio não somente para a construção identitária da criança, mas também irá ditar as relações psicossociais ao longo de toda sua existência: “[...] levado, assim, a considerar a função do estágio-espelho como um caso específico da função do *imago*, que é estabelecer uma relação entre o organismo e sua realidade[...].”⁵¹(LACAN, 1977, p. 4). A partir de seus enfrentamentos com sua imagem refletida, Jack demonstra características de sua subjetividade, passando a observar uma imagem que, devido a luz, faz com que as marcas

⁵⁰ I frequently stared myself in mirrors, sometimes for as long as an hour. One morning, shortly before my fifteenth birthday, I was searching in the gloom of our huge hallway for my shoes when I glimpsed myself in a full-length mirror which leaned against the wall. My father had always intended to secure it. Colored light through the stained glass above the front door illuminated from behind stray fibers of my hair. The yellowish semidarkness obscured the humps and pits of my complexion. I felt noble and unique. I stared at my own image till it began to dissociate itself and paralyze me with its look. It receded and returned to me with each beat of my pulse, and a dark halo throbbed above its head and shoulders. “Tough,” it said to me. “Tough.” And then louder, “shit...piss...arse.”

⁵¹ I am led, therefore, to regard the function of the mirror-stage as a particular case of the function of the *imago*, which is to establish a relation between the organism and its reality[...]

de seu rosto sejam obscurecidas, fazendo com que o garoto sinta-se “nobre e especial”, como se as marcas que são comuns em jovens que passam por essa fase de crescimento, fossem algo feio, o que também reforça o dado de narcisismo. Contudo, sua imagem que é refletida mostra o modelo que é almejado por Jack.

O trecho citado anteriormente é seguido por sua festa de aniversário de 15 anos, quando a família encontra-se no quarto de sua mãe, já acamada. Nesta passagem, todos os irmãos contribuem com algo para a festa: Sue conta uma piada e prepara o suco, Tom diverte a família com uma dança; e porém, Julie solicita a Jack que ele cante a música *Greensleeves*, uma música folclórica que remete à expressão *green gown*, um “vestido sujo de grama”, resultado das carícias de um casal em um jardim ou algo do tipo; a música contribui não somente para a construção de um suspense entre os dois, como se existisse um segredo em comum, mas também demonstra o dado de intermedialidade pois “[...] em uma novela, um pedaço de uma música pode ser mencionada por um dos personagens ou pelo narrador e irá, naquele sentido, ser uma parte mais ou menos importante para o mundo ficcional.” (HALLET, 2012, p. 607). No caso da novela, a música não é transcrita, mas temos a descrição da recepção de Jack de toda aquela cena e que resulta nele cantando-a quase inebriado pela imagem de sua irmã. É interessante perceber no próximo subcapítulo como a mesma passagem e a música são reencarnadas através de outras ferramentas midiáticas. Neste caso o protagonista, de início, não quer cantar a música, e até irrita-se com os pedidos de sua irmã e manda Julie também fazer algo:

Sem dizer uma palavra Julie pulou no espaço aberto para as cambalhotas de Tom e, de repente, se pôs de pernas para o ar apoiada apenas nas mãos, o corpo retesado, enxuto e totalmente imóvel. A saia cobriu seu rosto. As calcinhas, de um branco reluzente, contrastavam com o moreno das pernas, e eu podia ver as pequenas pregas do tecido em volta do elástico que cingia sua barriga lisa e musculosa. Alguns cabelinhos negros e encaracolados escapavam da superfície branca entre as coxas. Unidas de início, as pernas começaram a se separar lentamente como os braços de um gigante. Julie juntou-as de novo e, deixando que tombassem no solo, pôs-se de pé outra vez. Num momento confuso, muito agitado, me dei conta de haver levantado da cadeira para cantar “Greensleeves” numa voz trêmula e apaixonada de tenor. Quando terminei todos aplaudiram e Julie apertou minha mão.⁵²(McEWAN, 2009, p. 35)

⁵² Without a word Julie launched herself into the space cleared for Tom’s cartwheels, and suddenly her body was upside down, supported only by her hands, taut and lean and perfectly still. Her skirt fell down over her head. Her knickers showed a brilliant white against the pale brown skin of her legs, and I could see how the material bunched in little pleats around the elastic that clung to her flat, muscular belly. A few black hairs curled out from the white crotch. Her legs, which were together at first, now moved slowly

É interessante observar a descrição passional de Jack dos movimentos de sua irmã. Ele observa cada detalhe de seu corpo, bem como os detalhes da roupa. É importante lembrar que a irmã toma essa atitude devido à irritação de Jack, e quase como um jogo de sedução, ela performa o movimento vagorosamente, resultando numa atitude inesperada de Jack. Pois como o próprio garoto coloca, ele se pega de pé e cantando a música. O momento revela que Jack e Julie possuem algum segredo em comum, pois Julie não precisa se esforçar muito para convencer seu irmão a cantar. O fato de a festa de Jack ter ocorrido no quarto de sua mãe, demonstra duas coisas: a saúde da mãe já encontra-se bastante debilitada e os membros da casa passam a habitar e a relacionar-se com os espaços da casa de uma forma diferente após a morte do pai, tendo em vista a seguinte colocação do narrador:

O quarto dela tornou-se o centro da casa. Lá ficávamos conversando entre nós ou ouvindo seu rádio enquanto ela cochilava. Às vezes a ouvia dando instruções a Julie sobre as compras ou as roupas de Tom, sempre em voz baixa e falando rápido. “Quando mamãe ficar boa” passou a representar um tempo vago e duvidoso no futuro próximo, quando os velhos hábitos seriam restaurados. Julie se comportava de modo sério e eficiente, mas eu suspeitava que se aproveitava da situação, que tinha prazer em me dar ordens.⁵³(McEWAN, 2009, p. 38)

Antes a família reunia-se à mesa, com a tutela do pai na ponta da mesma, porém ao mudar a centralidade da casa para o quarto de sua mãe horizontaliza a relação entre os membros da casa, pois todos se reúnem em sua cama, construindo um vínculo mais forte entre a família. Jack também mostra não estar muito otimista com a melhora de sua mãe pelo fato de já estar habituado aos seus novos hábitos e a sua nova rotina. E segundo Jack, a melhora da sua mãe significaria um retorno à velha ordem da casa, o que faria com que o garoto voltasse a receber ordens de sua mãe. Jack também incomoda-se com o fato de sua mãe delegar algumas tarefas da casa à Julie, mesmo ele sendo uma pessoa que não gosta de cumprir obrigações ou ordens. Além do mais, essa postura de Jack também reforça o dado de história de iniciação pelo fato de mostrar como o garoto não sabe lidar com figuras que representam algum tipo de autoridade, ainda mais no novo contexto em que o garoto está inserido, onde ele já tem um certo poder sobre a casa. Para completar,

apart like giant arms. Julie brought her legs together again and, dropping them to the floor, stood up. In a confused, wild moment I found myself on my feet singing “Greensleeves” in a trembling passionate tenor. When I finished they all clapped and Julie squeezed my hand.

⁵³ Her bedroom became the centre of the house. We would be there talking among ourselves or listening to her radio, while she dozed. Sometimes I heard her giving Julie instructions about the shopping or Tom’s clothes always in a soft and rapid undertone. “When mother gets up” became a vague, unsought-for time in the near future when the old patterns would be reestablished. Julie appeared serious and efficient, but I suspected she was exploiting the position, that she enjoyed ordering me about.

mais à frente na história, sua mãe o chama para uma conversa em particular para dar a notícia de que iria embora para o hospital por um tempo indeterminado. E segundo sua mãe esta decisão foi tomada com a intenção de entender melhor sua condição, porém, Jack aparenta se preocupar mais com quem vai ficar responsável pela casa do que com o fato de que talvez sua mãe passe um longo tempo internada:

“Pode ser por muito tempo. É por isso que quero falar com você.” Eu estava mais interessado em saber o que ela entendia por muito tempo, um sentimento de liberdade se misturava à minha preocupação. Mas ela continuou: “Isso significa que você e Julie vão ter que assumir o controle”.

“Você quer dizer que Julie vai assumir o controle”, comentei emburrado.

“Vocês dois”, ela disse com firmeza. “Não é justo deixar toda a carga em cima dela.”

“Então diga isso a ela, diga que eu também estou no controle.”

“A casa tem que ser administrada, Jack, e é preciso cuidar do Tom. As coisas têm de ser mantidas limpas e arrumadas porque, se não for assim, você sabe o que vai acontecer.”⁵⁴(McEWAN, 2009, p. 46)

Jack não demonstra estar muito preocupado com o fato de que sua mãe ficará internada por um tempo indeterminado. Em vez disso, o rapaz está ansioso e preocupado em relação a como funcionará a nova hierarquia da casa. Pois, junto com o fato de ter responsabilidades e mais liberdade, Jack preocupa-se, principalmente, se teria que atender às ordens de sua irmã. Sua mãe também fala da importância em manter a ordem da casa, uma vez que ela alerta a Jack da possível consequência, caso a limpeza e a arrumação da casa não sejam mantidas: as autoridades podem ser acionadas e tomarem a guarda de Tom e de suas irmãs. Essa conversa é interessante no sentido que demonstra como a mãe já estava ciente da seriedade de sua condição: três dias depois, quando Julie retorna da escola, ela encontra sua mãe já falecida.

Ao levarmos em consideração o falecimento da mãe e o fato de Jack ler e ressignificar o romance de sci-fi que ganhou em seu aniversário, podemos destacar como o efeito do dado metaficcional reafirma o dado de isolamento – pois é necessário lembrar

⁵⁴ “It might be quite a long time. That’s why I want to talk to you.” I was more interested in how long she really meant; a sense of freedom was tugging at my concern. But she was saying, “ It really means that Julie and you will have to be in charge”.

“You mean Julie will.” I was sullen.

“Both of you,” she said firmly. “It’s not fair to leave it all to her.”

“You tell her then.” I said, “that I’m in charge too.”

“The house must be run properly, Jack, and Tom has to be looked after. You’ve got to keep things clean and tidy; otherwise you know what will happen.”

que a voz narrativa de Jack é contaminada pela voz narrativa do romance – porque é através da leitura que Jack isola-se da convivência de seu irmão e suas irmãs. Além disso, através dessa contaminação de linguagem e midialidade, constrói-se uma alegoria com a família, no sentido de que todos da casa agora são uma equipe que possui um inimigo em comum. E no caso desta família, que vive em um ambiente onde a ordem já é permeada por moscas e pela sujeira, o inimigo mora fora da casa.

O dado de isolamento também reafirma o sentimento de comunidade entre os membros restantes da casa, que antes do falecimento do pai não existia. Esse sentimento pode ser ilustrado por meio do momento em que Jack, Julie e Sue devem decidir o que fazer com o corpo de sua mãe. A urgência do momento, junto com o isolamento, obriga-os a chegarem a uma solução em comum, que é “enterrá-la” em um baú do porão. Tal decisão se justifica porque a única certeza que eles possuem é que caso as autoridades descubram sobre a morte de sua mãe, eles correm um grande risco de serem levados para algum orfanato. Além de tudo isso, também existe outra preocupação observada por Julie: “Não podemos deixá-la no quarto porque vai começar a cheirar” ⁵⁵(McEWAN, 2009, p. 53). O cadáver da mãe, que pode começar a feder e infectar todos ao redor, precisa ser enterrado, constituindo-se paralelo metafórico com o monstro espacial que o Comandante Hunt também precisa combater e descartar. Assim como a equipe do Comandante, Jack e Julie trabalham em equipe durante a mistura do cimento, e também juntos, eles depositam sua mãe dentro do baú que transborda de cimento. A partir daqui todos os membros da casa estão, de fato, sem supervisão alguma; o “enterro” também evidencia o início de uma nova fase na vida de Jack, seu irmão e suas irmãs. E isto é reforçado pelo fato de que logo após o ⁵⁶“enterro” de sua mãe, nós entramos na segunda parte da história.

Consideramos importante mencionar que a novela é organizada de modo equilibrado; dividida em duas partes onde cada parte possui cinco capítulos. Isso é interessante pois demonstra o dado relacionado à materialidade da mídia no contexto de produção e no modo de engajamento – discutido no capítulo anterior – que Hutcheon (2012) aponta. No caso de *The cement garden*, a organização da novela representa justamente um processo, uma jornada, onde existe o início (a primeira parte com cinco capítulos) com momentos da vida de Jack que demonstram sua inocência e imaturidade,

⁵⁵ “We can’t leave her in the bedroom or she’ll start to smell.”

⁵⁶ Este fato é um dado que também pode ajudar na interpretação do gótico.

mas logo após seu aniversário de 15 anos nós temos a segunda parte, como se, de fato, demonstrasse Jack entrando em uma nova fase de sua vida.

A divisão da novela em duas partes também reforça o dado de história de iniciação, como se aos poucos, Jack deixasse para trás as figuras materna e paterna. Além disso, o garoto pode desfrutar da liberdade que ele tanto busca. Porém, não é somente Jack que tem a oportunidade de tirar proveito da ausência de supervisão, visto que Julie também aproveita o momento para conhecer seu namorado, Derek. Evidentemente, Jack não gosta do rapaz e desdenha de sua roupa e principalmente de seu carro, diferente de Sue e Tom, que ficam bastante ansiosos em conhecê-lo, até mesmo a casa é arrumada para receber o “invasor”. E justamente o descontentamento de Jack pode ser utilizado para ilustrar sua necessidade em afirmar e ser legitimado como a figura paterna da casa, pois logo após conhecer Derek, Jack tem a seguinte conversa com Sue:

“Aposto que você não adivinha a idade dele.” Não respondi nada.

“Vinte e três, disse Sue, orgulhosa, sorrindo para mim. Tive vontade de bater nela.

“E o que há de tão especial nisso?”

Sue secou as mãos. “É a idade perfeita para um sujeito.” Sue hesitou. “Foi Julie que falou.”

Bufei e tratei de sair da cozinha. Parei na sala para procurar o comandante Hunt. Na arrumação, ele havia sido relegado a uma estante. Corri até meu quarto com o livro, bati a porta com força e me deitei na cama.⁵⁷(McEWAN, 2009, p. 86)

Ao referir-se ao livro utilizando o nome do personagem não apenas constrói um processo metonímico, mas demonstra como, para Jack, o Comandante representa um guia, um modelo a ser seguido. Outro ponto é que mais uma vez o dado de isolamento é reforçado pela leitura do romance. Neste caso, demonstra como Jack utiliza os seus momentos com o livro para fechar-se de seus descontentamentos, bem como, em suas frustrações. Pois, como problematizado anteriormente: constroi-se um paralelismo entre as vidas do Comandante e de Jack. Com isso, o garoto passa a enxergar-se como sendo o comandante da casa: até mesmo antes do encontro com Derek, Jack compara-se

⁵⁷ “I bet you don’t know how old he is.” I made no reply. “Twenty-three.” Sue said proudly and smiled at me. I wanted to hit her.

“What’s so amazing about that?”

Sue dried her hands. “It’s a perfect age for a bloke.” I said, “What are you talking about? Who said?” Sue hesitated. “Julie said.”

I gasped and ran out of the kitchen. In the living room I paused to look for Commander Hunt. He had been tidied away into a bookshelf. I ran upstairs with the book to the bedroom, slammed the door hard and lay down on the bed.

diretamente ao Comandante Hunt: “[...] enquanto eu caminhava da sala para a cozinha e da cozinha para a sala como o Comandante Hunt inspecionando o refeitório [...]”⁵⁸(McEWAN, 2009, p. 79). Jack acredita que possui um poder absoluto sobre tudo e todos, exceto sobre sua irmã Julie, o que o irrita profundamente. Pois Jack quer ser reconhecido como aquele que dita as regras da casa. E apesar de Jack querer demonstrar que está perdendo sua inocência, bem como, iniciando-se como adulto, ele ainda demonstra ser bastante influenciado pela figura de sua mãe, e uma das formas pelas quais o garoto manifesta essa ligação no nível simbólico é em seus sonhos:

Vi o canto da cama e algumas das minhas roupas. Sentada numa grande poltrona, ao lado da cama, mamãe cravava em mim seus olhos vazios e grandes. É porque ela está morta, pensei. Ela parecia pequena, seus pés mal tocavam o chão. Quando falou, a voz era tão familiar que não pude entender como a havia esquecido com tanta facilidade. Mas não fui capaz de compreender exatamente o que ela dizia. Usou uma palavra estranha, *musbatar* ou *masbutar*.

“Você não pode parar de se *musbatar*”, ela perguntou, “nem enquanto fala comigo?”

“Não estou fazendo nada”. Respondi – e então notei,[...] que eu estava nu, masturbando-me na frente dela. Minha mãe se movia automaticamente para cima e para baixo. “Não posso parar”, eu lhe disse, “é independente de mim.”

“O que diria seu pai?”, ela comentou em voz triste, “se estivesse vivo?” Quando acordei, me vi dizendo em voz alta: “Mas vocês dois estão mortos!”.⁵⁹(McEWAN, 2009, p. 87 e 88)

Apesar de o sonho se passar em um espaço que é bem conhecido de Jack, sua mãe não parece ser muito familiar a ele, talvez pelo fato de o garoto ter se livrado de sua presença física. Todavia, mesmo assim, ele ainda se lembra de alguns de seus traços. Também é importante destacar como o espaço, neste caso onírico, é utilizado para mostrar aspectos da subjetividade do indivíduo. No caso de Jack, nós podemos debater como ele ainda está ligado à sua mãe, e como ela ainda o influencia inconscientemente. Com efeito, ele ainda sente-se culpado pelo fato de não conseguir controlar e conhecer seus impulsos

⁵⁸ [...] and I walked backward and forward between the kitchen and the living room like Commander Hunt inspecting the messroom.

⁵⁹ I saw the corner of my bed and some of my clothes. In a large armchair at the side of my bed sat my mother, staring at me with huge, hollow eyes. That’s because she’s dead, I thought. She was tiny and her feet hardly touched the floor. When she spoke her voice was so familiar that I could not imagine how I could have forgotten it so easily. But I could not understand exactly what she was saying. She used a strange word, “drubbing” or “brudding.”

“Can’t you stop drubbing,” she said, “even while I’m talking to you?”

“I’m not doing anything,” I said, and noticed [...] that I was naked and masturbating in front of her. My hand flew backward and forward like a shuttle on a loom. I told her, “I can’t stop, it’s nothing to do with me.”

“What would your father say,” she said sadly, “if he was alive?”
As I woke up I was saying out loud, “But you’re both dead.”

sexuais. Seu pai e sua mãe podem estar fisicamente mortos, mas ainda estão vivos no nível simbólico, algo que é até reforçado por Jack quando ele retruca uma resposta de Sue:

“Você nunca entendeu nada sobre ela. Foi sempre horrível com ela”, disse Sue com emoção[...] “Você nunca fazia o que ela pedia. Nunca fez nada para ajudar. Só se preocupava com você próprio, como agora.” Eu disse: “Eu não ia sonhar tanto com mamãe se não ligasse para ela”⁶⁰(McEWAN, 2009, p. 89) .

O vínculo de Jack com sua mãe mostra como ele importa-se, mesmo que inconscientemente, com julgamentos que seriam feitos por sua mãe. E após Sue ler um trecho de seu diário para Jack – onde ela escreve como se falasse sobre sua rotina com sua mãe – ela diz que ele continua com a mesma irritabilidade, e falta de higiene que faz, segundo Sue, com que as mãos de seu irmão cheirem mal e espalhem seu fedor por tudo que elas tocam. Apesar de demonstrar não se importar com isso, Jack é tocado pelas palavras de Sue, pois, ainda que escritas por sua irmã, elas foram direcionadas à figura de sua mãe, com a qual Jack ainda importa-se. Essa reação de Jack faz com que ele busque modificar alguns de seus hábitos, o que vem a acontecer no penúltimo capítulo da novela, onde o garoto diz:

Pouco tempo depois que Sue leu para mim partes de seu diário, comecei a sentir um cheiro em minhas mãos, o cheiro de algo doce e ligeiramente apodrecido. Era mais pronunciado nos dedos do que na palma da mão talvez até mais forte entre os dedos, e me fazia lembrar da carne que havíamos jogado no lixo. Parei de me masturbar. Não sentia mesmo a menor vontade[...] Comecei a tomar longos banhos no meio da tarde, ficando totalmente imóvel, sem pensar em nada, até que a água esfriasse. Cortava as unhas, lavava o cabelo e vestia roupas limpas. Meia hora depois o cheiro retornava, tão tênue que mais parecia a memória de um cheiro. Julie e Sue faziam piadas sobre minha aparência[...] Seja como for, meu novo aspecto tornou Julie mais amigável.⁶¹(McEWAN, 2009, p. 101)

Jack demonstra se importar com o julgamento que sua mãe poderia ter sobre seu comportamento e busca transformações. Contudo, apesar de limpar-se constantemente de sua sujeira, ela ainda permeia suas mãos parecendo mais uma memória do que algo sujo,

⁶⁰ “You never understood anything about her. You were always horrible to her”[...] “You never did anything she asked you. You never did anything to help. You were always full of yourself, just like you are now.” I said, “I wouldn’t have dreamed about her like that if I didn’t care about her.

⁶¹ Not long after Sue read to me from her diary I began to notice a smell on my hands. It was sweet and faintly rotten and was more on the fingers than the palms, or perhaps even between the fingers. It was a smell that reminded me of the meat we had thrown out. I stopped masturbating. I did not feel like it anyway[...] I took long baths in the middle of the afternoon and lay perfectly still without a thought till the water was cold. I cut my nails, washed my hair and found clean clothes. Withing half an hour the smell was back, so distant that it was more like memory of a smell [...] However, my new look made Julie more friendly.

visto que foram com essas mesmas mãos que o garoto “enterrou” sua mãe, o que pode demonstrar um possível sentimento de culpa. E isso é reforçado pelo fato de o odor não se concentrar nas palmas de suas mãos, mas entre seus dedos, o local onde o cimento concentra-se quando tentamos pegá-lo com nossas mãos. E a partir deste momento, Jack passa a modificar seu comportamento, sendo reconhecido por todos os membros de sua casa, principalmente por Julie. Ela passa até a discordar de Derek e a querer cortar pela raiz os seus planos de morar com Julie e seus irmãos. Mas o que chama atenção é o momento em que Derek diz a Julie que irá ensinar a Jack a mistura certa de cimento para fechar a rachadura que está abrindo no sarcófago de sua mãe. Julie diz o seguinte: “É melhor deixar que ele cuide disso. Não vai gostar que mostre a ele o que fazer.” Derek fez um comentário que não consegui escutar e ficou rindo por um bom tempo.⁶²(McEWAN, 2009, p, 112). Esta fala de Julie demonstra como Jack agora foi reconhecido por suas irmãs como um indivíduo maduro e que sabe o que faz, revelando como a sua inocência já não existe mais.

A passagem anterior, juntamente com as outras passagens analisadas até agora, mostram como Jack passa por um processo de iniciação e de construção identitária. Também revela como o garoto passa por uma fase de descobertas e reafirmações, em que a subjetividade é constatemente bombardeada por questionamentos, dúvidas, aborrecimentos e obstáculos. De modo contundente e metaficcional, *The cement garden* revela que a literatura pode ter um papel importante durante essa caminhada. A falta de figuras adultas, com mais história e experiência, faz com que Jack encontre no Comandante Hunt uma referência para conseguir combater todos os monstros de sua existência. Este fato também é um exemplo para demonstrar o que Eliade (1992) discute sobre o papel da literatura no processo formativo da identidade de um indivíduo. No próximo subcapítulo iremos discutir as reencarnações criativas de *The cement garden*, levando em consideração as materialidades do cinema, bem como, o dado de intermedialidade na construção da história de iniciação.

⁶² “I’ll show you how to make a proper mix this time,” and from the stairs I heard Julie say, “It’s best to leave him to it. He doesn’t like you showing him what to do.”

2.2 – Reencarnações criativas na história de amadurecimento de Jack em *The cement garden*

A adaptação cinematográfica da novela de McEwan, dirigida por Andrew Birkin, também traz uma família de classe média, isolada e apática. Já na abertura do filme, percebemos objetos do jardim que traduzem a falta de vida que inunda o ambiente através de elementos justapostos entre aquilo que é artificial e natural: estátuas e ao fundo ou abaixo delas a presença de plantas vivas ou mortas, assim como, o som de pássaros e insetos ao fundo. Essas características demonstram que “o cenário no cinema pode vir para o primeiro plano; ele não precisa ser apenas um recipiente para eventos humanos, mas pode entrar dinamicamente na ação narrativa.” (BORDWELL 2013, p. 209). Também podemos observar como o isolamento já é representado logo de início por meio dos planos-gerais que mostram a casa da família, situada em um terreno com casas demolidas de modo a construir uma paisagem cinza e sem vida, que faz lembrar um local de terra arrasada. Além disso, não há vizinhança alguma pelas imediações da casa, ou qualquer tipo de movimentação.

A casa conta com um jardim – que mais parece um cemitério – totalmente construído a partir dos planos mirabolantes do pai. O dado de artificialidade do jardim é representado na adaptação pela sequência que é composta pelo pai analisando a sua criação. Na sequência filmica, o que chama a atenção é a ângulação da câmera que, ao compor a cena, nos fornece o patriarca caminhando e observando o seu jardim, dando visibilidade à figura paterna como central, assim como, demonstrando como tudo naquele jardim é milimetricamente planejado e construído. Na adaptação filmica, a artificialidade do jardim é mantida e construída através do cimento e da quase ausência de cores. Simultaneamente ao espaço sem vida, a narrativa revela a ausência do senso de família.

Figuras 1 a 3: Plano aberto da casa e de seus arredores, e o pai caminha enquanto observa sua criação.



Fonte: Frames retirados do filme.

Seguindo a idéia dos planos citados anteriormente, o diretor continua por optar por planos constituídos a partir de elementos que continuam a reforçar o cinza, bem como, antecipa um espaço da casa que no desenrolar da história será importante para Jack, seu irmão e suas irmãs: o porão. Será o local onde ele e sua irmã Julie irão armazenar o armário de ferro em que sua mãe morta é posta e coberta com cimento após seu falecimento. E durante a passagem desses quadros podemos perceber a presença de cores neutras: os sacos de cimento que serão utilizados no jardim de seu pai e a poeira que é destacada através da luz que invade o porão. Há também o destaque dado aos sacos por meio da luz que passa pela porta e que constrói uma relação com Jack, visto que o garoto, juntamente com Julie, irá utilizá-los para “enterrar” sua mãe. Também gostaríamos de chamar atenção ao fato de o diretor optar por quadros de quase ou absoluto silêncio por parte dos personagens. A esse respeito, Antonio Candido discute acerca das potencialidades narrativas do cinema e do texto literário:

Êstes momentos realçam o cunho narrativo do cinema. A imagem (como a palavra) tem possibilidade de descrever e animar ambientes, paisagens, objetos. Estes – sem personagem – podem mesmo representar fatôres de grande importância.

(...) no cinema ou romance, a personagem pode permancer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc. (Candido, 1976, p. 27)

Considerando a reflexão de Candido (1976) e os planos anteriores, podemos perceber que devido ao “silêncio”, por parte de Jack, ao apenas observar seu pai e os entregadores de cimento, o diretor destaca todo esse ambiente sem vida e apático que invade a vida familiar. E através disso, podemos perceber que já nas cenas iniciais o diretor evidencia o paralelismo construído entre Jack e seu pai. Ademais, a composição

utilizada pelo diretor destaca ainda a posição de observador de Jack, bem como de um filho que aparenta estar aprendendo algo ao observar seu pai. Aqui podemos também remeter à reflexão de Bordwell (2013) a respeito do uso da profundidade nos planos:

Nosso processo de exame vinculado ao tempo envolve não apenas olhar de um lugar para outro em toda a tela, mas também, em certo sentido. Verificar sua profundidade. Uma composição de espaço profundo, muitas vezes, usa eventos no espaço de fundo para criar expectativas sobre o que está prestes a acontecer no frontal. “A composição em profundidade não é simplesmente uma questão de riqueza pictórica”, observou o diretor britânico Alexander Mackendrick. “Tem valor na narrativa da ação, no ritmo da cena. Dentro do mesmo quadro, o diretor pode organizar a ação de forma que a preparação para o que vai acontecer seja vista no espaço de fundo do que está acontecendo no momento.” (Bordwell, 2013, p. 258)

O apontamento anterior destaca o papel da profundidade na composição de alguns planos, e se utilizarmos os exemplos anteriores para ilustrar essa discussão, nós podemos demonstrar como, já de início, o diretor constrói um paralelismo entre as duas figuras – Jack e seu pai – como se um indivíduo aprendesse através da observação. Além disso, já podemos perceber a presença do dado de história de iniciação, pois ao longo dessas sequências o diretor constrói um paralelismo entre a figura do pai e a de Jack através do posicionamento dos dois personagens ao longo dos planos: os dois encontram-se por grande parte do tempo ombro a ombro, dando a idéia de que o mais jovem replica aquilo que vê.

Figuras 4 a 8: Jack observa atentamente todos os movimentos de seu pai e dos entregadores de cimento.



Fonte: Frames retirados do filme.

Como colocado anteriormente, a família, além de demonstrar não ser muito unida, também vive em um local que não mostra ser habitado por outras pessoas. E outra característica importante para a construção da história está ligada ao dado de isolamento, visto que uma das poucas vezes em que a família aparece reunida é no momento em que todos aparecem jantando na sala de jantar. O diretor constrói a imagem de uma estrutura

partriarcado que permeia a família. Pois, temos o pai em uma ponta da mesa, berrando ordens para cada um da família, e apesar de estarem dentro de um ritual familiar, cada membro parece estar isolado. A sequência também chama a atenção pelos seguintes aspectos: a disposição dos membros da família à mesa, o ponto da vista que nos é fornecido e a ordem pela qual cada um está sentado à mesa. Tal configuração constrói um paralelo entre as imagens do pai e da mãe, com Jack e Julie, partindo do fato que ambos estão sentados nos lados opostos de seus pais, e sendo toda a sequência construída através de uma câmera subjetiva que representa o olhar de Jack.

Figuras 9 a 11: a família reunida à mesa.



Fonte: frames retirados do filme.

Ao longo das cenas iniciais da adaptação fílmica também fica evidente que Jack não possui uma relação boa com seu pai. Porém, mesmo não se relacionando muito bem com seu pai, o garoto é obrigado a auxiliá-lo em cimentar o jardim. E este momento é crucial para que possamos compreender como a figura do pai para Jack é tão opressora e castradora. A passagem em questão refere-se ao momento quando o garoto está ajudando seu pai a misturar o cimento, mas ausenta-se para masturbar-se no banheiro. E, como citado no subcapítulo anterior, Jack sobe para o banheiro e tem sua primeira ejaculação. Na adaptação, a passagem em questão é construída através de uma montagem paralela composta por cortes, em que Jack masturba-se enquanto olha-se no espelho, que também demonstra o índice de subjetividade do espelho, pois através de seu reflexo, o garoto observa as suas mudanças físicas, bem como a imagem que é refletida influenciará em como o garoto irá portar-se em suas relações sociais.

Figuras 11 a 23: Jack masturba-se enquanto seu pai vem a falecer.



Fonte: Frames retirados do filme.

Nesse momento podemos perceber como o diretor reconstrói o paralelismo entre o orgasmo – *la petite mort* na tradução do francês – de Jack e às mortes subjetiva e física de seu pai. Por isso, mediante o uso dessa montagem, podemos construir uma relação com a seguinte constatação de Bordwell (2013):

Tendo em vista que um filme é realizado durante um período de tempo, os atores realizam suas interpretações em partes. Isso pode funcionar a favor do cineasta, já que essas partes podem ser selecionadas e combinadas para compor uma interpretação que nunca poderia ser realizada no palco. Se uma cena foi filmada em vários planos, com tomadas alternadas de cada plano, o montador pode selecionar os melhores gestos e expressões e criar uma interpretação melhor do que seria uma interpretação contínua qualquer. Através da adição de som e da combinação de outros planos, a interpretação pode crescer ainda mais. O diretor pode simplesmente dizer a um ator para abrir seus olhos e olhar fora de campo. Se o plano seguinte mostrar uma mão com uma arma, provavelmente pensaremos que o ator está representando o sentimento de medo de forma bastante eficaz. (Bordwell, 2013, p. 241).

Ao optar por este tipo de montagem, o filme constrói a idéia, a partir de duas etapas do ciclo da vida – o final para um e o início da maturidade para outro – bem como constrói a idéia de morte simbólica acerca da figura do pai para Jack, pois após a sequência em edição paralela, Jack apaga a impressão deixada por seu pai ao desabar sobre o cimento fresco.

Figuras 24 a 26: Jack apaga a impressão deixada por seu pai no cimento fresco.



Fonte: Frames retirados do filme.

Isto demonstra que Jack entra em uma nova fase de sua vida, deixando para trás a imagem castradora e autoritária de seu pai. Logo após o quadro em que Jack apaga as impressões de seu pai temos um corte com um fundo preto, e a imagem da casa em meio a uma grama alta, que, mais uma vez, evidencia o isolamento da família. Também é interessante observar que logo após os acontecimentos que envolvem a morte de seu pai, as imagens do quarto e a sujeira – através do quarto do garoto e da sujeira que permeia o local – nos oferecem alguns aspectos da vida de Jack que apontam para o fato de o garoto estar passando por uma fase de atribulações. Não esqueçamos que na mesma cena temos a mãe de Jack demonstrando sua preocupação com a higiene do filho, seu hábito de masturbar-se e sua irritabilidade.

Figura 27: quarto de Jack sujo e bagunçado.



Fonte: Frame retirado do filme.

Ainda em seu quarto sua mãe solicita que Jack leve para casa seu irmão mais novo, Tom, após a escola. Contudo, Jack questiona sua mãe a razão pela qual Julie, sua irmã mais velha, não pode fazer isso, mas recebe uma resposta negativa pelo fato de sua irmã já ter outras obrigações; e através disso, podemos evidenciar a irritação de Jack em receber e cumprir ordens, algo comum aos jovens que passam por essa fase da vida. Logo após conversar com sua mãe, o garoto desce para tomar café e olha-se no espelho que encontra-se no final da escada próxima à cozinha. O garoto confere rapidamente as marcas em sua pele, bem como o tamanho de seu cabelo, mais uma vez demonstrando o

dados de subjetividade. Porém, um fato interessante acontece após esse enfrentamento de sua imagem, pois na cena em questão é apresentado o seguinte posicionamento dos personagens na mesa da cozinha: suas duas irmãs e seu irmão encontram-se sentados, e somente Jack e sua mãe encontram-se de pé, construindo um paralelismo entre as figuras de Jack e seu pai, visto que o garoto tenta, de todas as formas, fazer com que cada um de seus irmãos cumpra sua vontade em ir para a escola no momento que ele deseja. Além disso, Jack demonstra, de uma forma bem direta e grossa, seu descontentamento com a comida de sua mãe, reproduzindo um dos comportamentos de seu pai nos momentos que sua mãe brigava com ele.

Figuras 28 a 31: Jack observa seu reflexo no espelho e discute com sua mãe.



Fonte: Frame retirado do filme.

Jack, cada vez mais, passa a se olhar no espelho com mais frequência, o que configura um exemplo do índice de narcisismo apontado no capítulo anterior. Também demonstra como o espelho tem o papel de reafirmar o desenvolvimento físico e subjetivo do protagonista. Após o retorno de Jack e seu irmão para casa, o jovem confronta-se novamente com o espelho que se encontra no pé da escada. De modo diferente dessa vez, o garoto encosta seu nariz no espelho, e enquanto confronta-se com sua imagem, Jack

repete palavras de ordem escatológica como, ⁶³merda, mijo e cu. Tais palavras remetem à fase anal, que segundo Freud está ligada a uma das fases de desenvolvimento da criança em que o indivíduo passa a desenvolver noções de autoridade e hierarquia. Se pensarmos na condição de Jack, iremos perceber uma forte dificuldade em seguir regras impostas por uma autoridade. E nesta passagem em questão, logo após seu confronto, o garoto sobe as escadas em direção ao quarto de sua irmã mais velha, Julie.

Figuras 32 a 36: Jack observa seu reflexo no espelho.



Fonte: Frame retirado do filme.

No momento em que Jack chega ao quarto de sua irmã, o menino veste uma roupa usada na criação de abelhas, que também faz alusão ao uniforme de uma criatura que não vive em nosso mundo terrestre, dado que procura traduzir o estranhamento alienígena da ficção científica que ele lê. Jack entra no quarto de sua irmã e começa a tentar imobilizá-la na cama, contudo, ambos levam o momento como uma brincadeira. Jack joga sua irmã na cama e começa a fazer cócegas em sua barriga. Nesta montagem é interessante o uso do *slow motion*, recurso que sexualiza e romantiza a brincadeira: pois Julie agarra e retira a máscara de apicultura que Jack veste como se fosse uma cena romântica, onde tudo acontece vagorosamente. Entretanto, o desfecho dessa “brincadeira” ou “jogo”, como Jack mesmo fala, causa desconforto e vergonha em ambos os jovens em razão dos fluidos corporais que Julie exala provenientes de um prazer sexual.

⁶³ Shit. Piss. Arse.

Figuras 37 a 41: Jack e Julie “brincam”.



Fonte: Frames retirados do filme.

Na passagem anterior podemos perceber exemplos que corroboram o dado de história de iniciação pois refletem as descobertas sexuais que Jack vivencia, bem como a estranheza em reconhecer esse aspecto da vida humana. Ambos Jack e Julie estão em uma fase de desabrochar sexual quando os indivíduos, por falta de conhecimento, estranham-se ou envergonham-se quando experienciam tais momentos. É interessante perceber que momentos como esse dialogam com o ato incestuoso que Jack e Julie irão praticar no desfecho do filme; além disso, o diretor já dá mais outro sinal da relação de paralelismo construída entre Jack e Julie e o Pai e a Mãe. Após as cenas citadas anteriormente, a casa é apresentada novamente em meio a uma vegetação alta e descuidada, que faz com que a casa fique em destaque dentro do frame, fazendo com que o dado de isolamento seja reforçado a cada corte.

Figura 42: a casa em meio a um espaço devastado.



Fonte: Frame retirado do filme.

E logo após temos Sue, Tom e Jack tomando café da manhã enquanto Julie prepara a comida. Aqui podemos perceber que a garota já começa a ocupar as tarefas que

antes eram da mãe, bem como a dificuldade de Jack em cumprir ordens: Jack recusa-se a levar a comida para a mãe acamada no quarto, alegando ser seu aniversário. Julie não gosta nem um pouco da postura de seu irmão, que mesmo após ceder e levantar-se para levar a bandeja com a comida, sua irmã tenta arrancar a comida das mãos de Jack. E isso faz com que derrubem a bandeja no chão e troquem olhares, Julie limpa uma gota de leite de seu rosto, evidenciando a tensão sexual entre os dois.

Figuras 43 a 46: tensão sexual entre Jack e Julie.



Fonte: Frames retirados do filme.

Momentos antes da briga, Sue havia presenteado Jack com um livro de ficção científica. Esse presente demonstra também que o protagonista agora, ao invés de ler histórias em quadrinhos, lê um livro. Isso prova um certo crescimento intelectual, sendo também interessante observar que na novela o título do livro não é mencionado, mas na adaptação filmica o diretor opta por intitulá-lo *Voyage to Oblivion*. O efeito resultante por esta opção produz uma idéia de paralelismo entre a jornada descrita no livro e a fase de descobertas de Jack. É que a palavra “voyage” pode ser compreendida como sendo uma longa viagem por mar ou pelo espaço e “oblivion” pode ser traduzida como esquecimento, ou um estado de estar inconsciente ou alheio ao que está acontecendo. O livro também serve como uma válvula de escape para Jack, pois no filme seu isolamento é reforçado através de seus momentos sozinho de leitura e de montagens que representam o protagonista caminhando por entre prédios e paisagens devastadas.

Figuras 47 a 50: Jack lê enquanto caminha por paisagens devastadas.



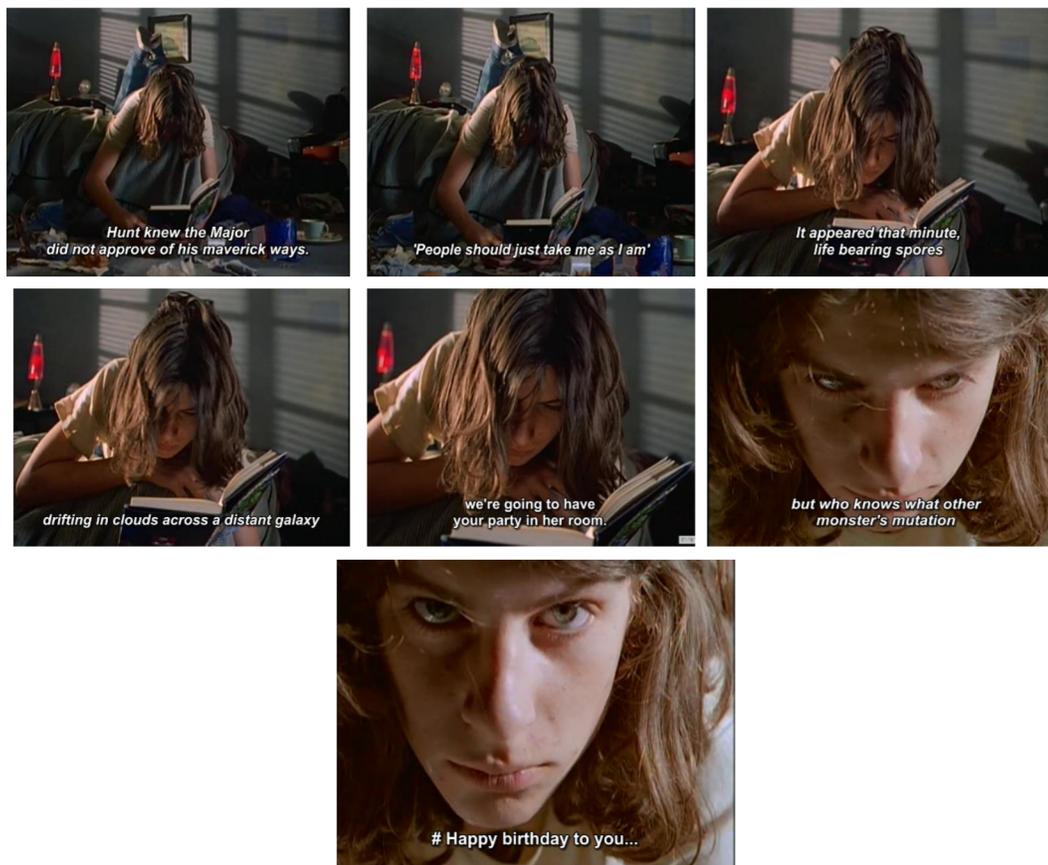
Fonte: Frames retirados do filme.

Durante suas leituras é interessante perceber o uso do recurso de *voice over*, desta forma, o dado metaficcional é remediado pelo filme. Ou seja, a voz narra aquilo que é lido por Jack como se o que escutássemos fosse a voz de um narrador externo à realidade de Jack – é interessante destacar que a voz utilizada como *voice over* pertence ao ator William Hootkins, que teve aparições em filmes como *Star Wars*. O efeito desta referência intermediária, presente em filmes sci-fi, traz para a estrutura da narrativa maior o aspecto de uma voz que narra a jornada de um herói. Com isso, este recurso também reforça o paralelismo construído entre Jack e o Comandante Hunt, bem como demonstra o isolamento do jovem em relação a tudo e a todos ao seu redor. Assim como no subcapítulo anterior – onde demonstramos como a referência intermediária ao universo *sci-fi* é construída, em outro contexto midiático, através dos exemplos que mostram como a linguagem do narrador é contaminada por elementos desse universo – no contexto do filme percebemos que essas referências são reconstruídas por meio do recurso de *voice over* e também por meio do ator citado anteriormente.

E é durante uma de suas leituras isoladas em seu quarto, que podemos perceber a sujeira e bagunça que permeiam o quarto do jovem, e a partir desses dados – isolamento e desleixo – é possível observar a caracterização do jovem que passa pela adolescência. Além disso, podemos perceber como o espaço transborda seu papel de mero recipiente da ação, sendo não somente afetado pela ação de seus agentes mas também interferindo

nos hábitos e decisões dos indivíduos que ali habitam. Pois, Jack, por exemplo e como já mencionamos, não demonstra cuidado algum com sua higiene.

Figuras 51 a 57: Jack isola-se em seu quarto para ler.



Fonte: Frames retirados do filme.

O garoto se isola em seu espaço degradado e sujo, e esse isolamento não é somente geográfico, mas também ocorre a nível subjetivo, uma vez que, através do livro que Jack lê, ele se isola na jornada do Comandante Hunt que tem a missão de se livrar da carcaça de um monstro espacial que está envenenando o universo. Isto será importante mais à frente na história, pois constrói um paralelo entre o monstro e o corpo da mãe que a família irá depositar em um armário de ferro que encontra-se no andar de baixo da casa. Aqui podemos perceber como a adaptação conseguiu remediar o dado metaficcional, pois o efeito desta escolha constrói um paralelo entre a realidade de Jack e os desafios do Comandante Hunt. Em outras palavras, assim como o Comandante Hunt, Jack passa por uma jornada de adversidades e dificuldades em que ele não possui rumo algum. Tendo em vista que seu pai já não está mais vivo, e após seu aniversário – lembremos que a festa ocorre no quarto de sua mãe pelo fato de sua saúde debilitada – sua mãe vem a falecer.

Isto significa que Jack agora não irá mais buscar ser aceito em um grupo através da aprovação ou aceitação de seu pai.

Aqui gostaríamos de destacar alguns fatos que ocorrem durante sua festa de aniversário: o evento, como dito anteriormente, acontece no quarto de sua mãe e este fato demonstra como as relações entre os membros da casa também irão interferir em como todos irão se relacionar com a casa e seus espaços, pois antes todos se reuniam à mesa de jantar, mas agora, todos se reúnem no quarto de sua mãe. O quarto passa a ser um local importante para a relação da família; a festa de aniversário de Jack também mostra como a tensão sexual entre Jack e Julie pulsa. Como discutido e analisado no subcapítulo anterior, Julie pede que Jack cante a canção *Greensleeves*, porém, o filme recria esta canção à maneira de suas ferramentas midiáticas. Diferente de como é representado na novela, no cinema podemos perceber o uso não somente da sonoridade da canção, mas também da performance do ator, de seu tom de voz, do olhar e do enquadramento – no contexto dessa cena é interessante observar que o olhar de Jack é enquadrado através de uma camera que posiciona-se entre as pernas de Julie que estão levantadas no ar, e que em um movimento bem devagar abrem e fecham. Todos os elementos desta cena, juntamente com as temáticas que a música traz resultam em uma ironia entre Jack e Julie, como se os dois carregassem um segredo em comum.

Figuras 58 a 61: Julie “seduz” Jack para que ele cante *Greensleeves*.



Fonte: Frames retirados do filme.

Após sua festa de aniversário, Jack passa a ser demandado cada vez mais responsabilidades e, a partir deste momento, está sujeito às condições de sua nova realidade. Um dos pedidos de sua mãe, antes de dar a notícia a Jack sobre a necessidade de ser levada ao hospital para descobrir qual é o seu real problema de saúde, é que ele e Julie sejam como um pai e uma mãe para Tom. É interessante também perceber que nesta mesma conversa entre Jack e sua mãe, ela pede que mantenham a casa limpa e arrumada para que as autoridades não fossem notificadas e as crianças levadas para um orfanato. Contudo, o que acontece ao longo dos momentos em que a mãe já não está mais presente é justamente o contrário: a casa passa a ficar cada vez mais suja, desarrumada e desorganizada, até mesmo a estrutura familiar passa a entrar em degradação. E considerando todos esses aspectos, podemos analisar como as ferramentas das configurações midiáticas são utilizadas para construir esses efeitos. Os locais da casa onde a família passa a se reunir, após o falecimento de sua mãe, são iluminados somente com a luz que entra através das janelas ou uma luz fraca e quase morta. Moscas também passam a habitar a cozinha, pois ninguém liga para os pratos que passam a se empilhar ao longo dos dias. Isso demonstra como o diretor Andrew Birkin consegue, efetivamente, remediar os ambientes degradados da novela ao mostrar, em planos de perto, diversos pratos sujos na pia em meio ao barulho de moscas que voam ao redor dos restos de comida.

Figura 62: pratos com restos de comida.



Fonte: Frame retirado do filme.

Os fatos anteriores corroboram a importância do ambiente dentro do processo de construção identitária, visto que Jack agora compartilha com sua irmã a responsabilidade de manter a casa organizada e limpa, assim como as relações familiares, levando em conta que os dois deveriam ser os pilares de toda a estrutura familiar. Por isso, Jack agora assume um novo papel, que faz com que o jovem seja obrigado a dar uma guinada brusca no caminho de sua vida. E isto reforça o dado de perda da inocência, pelas seguintes razões: Jack deixa de lado toda a noção estreita e limitada que uma criança tem do mundo, pois agora passa a reconhecer seus impulsos sexuais, e também neste novo contexto ele agora é obrigado a construir sua própria narrativa sem a interferência de outros indivíduos. Além disso, a família passa a aprofundar seus vínculos, pois à medida que eles se fecham em seu mundo, os membros constroem uma relação muito próxima, como se todos da casa tivessem que enfrentar as forças externas àquele ambiente. O aprofundamento da relação entre Jack e sua irmã também acontece pelo fato de agora os dois serem obrigados a assumir os papéis de pai e mãe. Isso fica evidente principalmente nas cenas em que Jack e Julie depositam o corpo de sua mãe em um armário de ferro localizado no depósito da casa onde o pai costumava guardar os sacos de cimento. Os dois, novamente, trocam olhares, apesar da morbidez do trabalho, enquanto preparam o cimento para “enterrar” o corpo de sua mãe. É interessante perceber que no momento em que Jack e Julie estão tentando tirar o corpo de cima da cama, Jack hesita em dar continuidade ao plano. Contudo, Julie reclama com seu irmão e inicia o trabalho sem a ajuda de Jack, então o garoto, em uma tentativa de demonstrar seu amadurecimento, toma coragem e enrola sua mãe em um lençol; porém, Jack não consegue dar continuidade ao processo e Julie termina de carregar o corpo.

Figuras 63 a 67: Jack e sua irmã “enterram” o corpo de sua mãe.



Fonte: Frames retirados do filme.

Após finalizarem o trabalho, existe um corte para uma cena onde vemos tudo a partir do ponto de vista de um Jack que se encontra sentado em uma praia. O local, que é fruto de um flashback de uma viagem feita durante sua infância, é uma praia cinza onde vemos seu pai ao fundo observando o céu, uma garota nova – provavelmente sua irmã Julie – e os pés calçados de uma mulher mais velha – provavelmente sua mãe. O que chama atenção desse momento é que enquanto sua mãe cobre seus pés com terra usando uma pá, Julie corre até o mar e volta com um pequeno balde contendo água. E o curioso a respeito disso é que isso se passa após Jack enterrar sua mãe fisicamente, mas, aparentemente, ele não faz o mesmo no nível simbólico. Por outro lado, seu pai, apesar de aparecer em seu sonho, encontra-se distante, apenas observando o céu e o mar. Essa ocorrência do nível onírico, apesar de tomar lugar na consciência do protagonista, também determina mais um espaço para a história; pois, apesar de se passar em um local externo à realidade vivida por Jack, também é um espaço que caracteriza a subjetividade de Jack e demonstra a influência da figura materna em sua construção identitária.

Figuras 68 a 71: Jack sonha com sua irmã e sua mãe.



Fonte: Frames retirados do filme.

Tal rememoração evidencia a necessidade de Jack pela figura materna: em um outro momento em que Jack desce para visitar o “túmulo” de sua mãe, essa falta também vem à tona. Neste momento em questão Jack senta-se ao lado do armário cheio de cimento, e enquanto Jack abre a tampa do sarcófago ele assusta-se com a fala de sua irmã

Sue – Jack não havia percebido que ela também estava presente naquele cômodo – sobre uma rachadura que está abrindo no cimento usado para enterrar sua mãe. Ela estava escrevendo em seu diário – um de seus hábitos, junto com a leitura – e no momento que seu irmão percebe a rachadura, ele diz que gostaria bastante de saber o que Sue havia escrito sobre sua mãe. O interessante sobre tal passagem é que Sue atende ao pedido de Jack e lê uma das passagens de seu diário, onde a garota diz que apesar de estarem passando mais um dia sem a presença dela, e de sentirem sua falta, ninguém mencionava mais seu nome ou lembrava de sua presença.

A partir disso, nós podemos perceber, novamente, que Jack ainda não deixou de lado sua mãe no nível simbólico. A figura dela ainda permeia sua subjetividade, e se levarmos em consideração o contexto no qual o garoto está inserido, isso demonstra que apesar de sua tentativa de atingir a maturidade e deixar de lado a inocência, o menino ainda está, de certa forma, preso a essa memória que influencia em sua construção identitária. Porém, também é importante lembrar que apesar de inconscientemente sentirem falta da presença física da mãe, Jack, seu irmão e suas irmãs parecem não lembrar dela durante o dia a dia. Esse ponto tem um papel interessante para a construção do efeito desejado pelo diretor. Pois mostra que a mãe ainda permeia os espaços subjetivos, contudo, não está mais presente nos espaços físicos. E nós podemos ilustrar o efeito dessa não-presença a partir da sujeira que passa a tomar conta da casa, pois o local agora possui uma nova dinâmica familiar, bem como uma nova forma de modificar e fazer uso dos ambientes da casa: o porão agora é um sarcófago, antes a família se reunia na mesa da sala, agora a mesa da cozinha é o ponto de encontro, o jardim antes só era habitado pelo pai, mas agora Julie utiliza-o para tomar sol e ouvir ao rádio.

Esses fatores são interessantes, pois constroem uma alegoria através da família: a família agora é uma unidade que tem como inimigo o mundo externo – nós contra o mundo – e isso é reforçado através do dado de isolamento que é lembrado por meio dos cortes que mostram a casa sozinha permeada por um mato alto fazendo parecer que a casa encontra-se inserida em uma terra arrasada. E é interessante perceber que esse cenário de terra arrasada não somente é construído fora da casa, por meio dos prédios inacabados e das casas demolidas ao redor da residência, mas também pelo interior da casa que é iluminado por uma luz fraca que entra pelas janelas, assim como a sujeira que é acumulada ao longo dos dias. Tudo isso gera uma carga de influência no processo de

amadurecimento de Jack, pois é importante lembrar que dentro deste novo ambiente não existe supervisão alguma.

Contudo, uma figura externa a essa realidade acaba por invadir esse contexto e tenta impor a ordem que há muito tempo cessou de existir. Este rapaz é Derek, o namorado que Julie vem a conhecer, também é mais velho que todos da casa e entra nas vidas de Jack, Tom e Sue como um indivíduo estranho e alheio ao contexto da casa. Jack, logo de início, não gosta da presença do rapaz, tendo em vista que antes da chegada desse estranho era Jack quem ditava as regras junto com Julie. A figura de Derek representa justamente a ordem que existe somente fora dos domínios da casa.

A característica de “invasor” de Derek pode ser ilustrada através da cena em que ele vai à casa da família pela primeira vez. Pois o vermelho vibrante e quente da pintura de seu carro contrasta com o cinza da casa. O efeito construído por meio da paleta de cores reforça o dado de isolamento, bem como demonstra como Derek é uma tentativa de subverter a (des)ordem deste ambiente degradado e cinza. Consequentemente, os conflitos irão ocorrer, tendo em vista que a casa já possuía uma nova ordem. O primeiro contato entre Derek e a família ocorre durante um almoço. O que chama atenção neste momento é que todos estão sentados nos mesmos lugares da cena citada no início deste subcapítulo, em que durante o jantar o pai dita ordens e reclamações a Jack, seu irmão, suas irmãs e sua mãe. Todavia, agora quem ocupa a antiga cadeira do pai é Derek e isto demonstra a tentativa de Derek em assumir a figura paterna da casa, como também reforça a postura subversiva de Jack, pois o garoto discorda de Derek a todo momento. Diferente de Tom e Sue que elogiam bastante a cor do carro do rapaz, Jack, por outro lado, chama atenção justamente para a cor que diz ser chamativa e faz com que o carro pareça com um brinquedo.

Figuras 72 a 75: Derek chega à casa e come com a família.



Fonte: Frames retirados do filme.

Derek demonstra muito interesse em tentar enturmar-se com todos os membros da família. O rapaz também mostra ser observador e logo comenta a respeito de um mal cheiro proveniente da escada que leva à “tumba” da mãe. E como citado anteriormente, por meio da remediação do dado metaficcional constrói-se um paralelismo entre Jack e a missão do comandante Hunt, e é justamente neste momento que este dado é reforçado, visto que, apesar de a família ter “se livrado” da carcaça da mãe, ainda existe algo de podre que permeia aquele ambiente. O dado metaficcional não é somente importante para determinarmos a relação construída entre os objetivos de Jack e do Comandante, mas também é pertinente para a construção do dado da história de iniciação. Uma vez que Jack ressignifica a jornada do comandante para seu contexto, isso também demonstra um dos papéis da literatura na construção de subjetividades.

Além disso, enquanto Jack lê uma passagem sobre os hábitos do Comandante Hunt sobre ler, reler e anotar sobre os pensamentos das grandes obras da literatura mundial, fica claro o paralelismo entre as duas figuras. Pois, assim como o Comandante, Jack lê e relê o romance, desta forma, ressignificando a história do comandante a cada leitura. Inclusive, um dos trechos que o garoto lê chama bastante atenção, pois diz o seguinte: “Agora, enquanto ele estudava fotografias do monstro horrível, ele lembrou das palavras do pintor Constable: “Não existe nada feio. Eu nunca vi algo feio em minha vida;

pois deixai a forma de um objeto ser o que ela for, luz, sombra e perspectiva sempre irão fazer ele bonito” ”⁶⁴. Aqui é interessante destacar como os elementos da *mise-en-scène* dialogam e constroem o efeito desejado: o trecho anterior é lido em *voice over* pela voz do narrador do romance, e enquanto o trecho é lido, Jack aparece acariciando e observando a rachadura do sarcófago de sua mãe. E após o fim do trecho, o rosto de Jack aparece em primeiro plano olhando diretamente para a câmera. Logo após esse enfrentamento com a câmera, Jack aparece deitado em sua cama observando com felicidade a chuva que cai no lado de fora. O garoto então sai de sua casa, tira suas roupas e corre alegremente na chuva.

Figuras 76 a 80: Jack toca o “sarcófago” de sua mãe e dança pelada na chuva.



Fonte: Frames retirados do filme.

Tendo em vista todos esses elementos, podemos perceber que eles controem o efeito de transformação de Jack: o menino se lava com as águas da chuva e de fato começa a construir sua nova compreensão de mundo. Assim como a frase do pintor, Jack agora conseguiu observar sua realidade por meio de um novo ângulo e de uma nova perspectiva. Também o fato de o garoto sair correndo nú lança luz no dado de transformação, o garoto corre na chuva como se estivesse renascendo. E isto é evidenciado na cena após o seu banho de chuva por meio da luz que agora aparece mais clara ao mostrar o rosto de Jack. De fato, Jack dá início à sua maturidade, contudo é importante lembrar que sua

⁶⁴ Now, as he studied photographs of the hideous monster, he recalled the words of the painter Constable: There is nothing ugly. “I never saw an ugly thing in my life; for let the form of an object be what it may, light, shade and perspective will always make it beautiful.”

“normalidade” é diferente daquela externa a seu contexto em razão de toda a influência do ambiente que ele habita e isso continua por causar desentendimentos com a nova ordem (Derek). Pois o rapaz ainda continua curioso com o mal cheiro proveniente do armário de ferro, fazendo com que Jack remeta novamente às características da história do Comandante Hunt. O garoto diz que o que se encontra enterrado naquele armário é seu antigo cachorro Cosmo, que também é o nome do cachorro do comandante.

Figuras 81 e 82: Jack “renasce” após seu banho de chuva.



Fonte: Frames retirados do filme.

Contudo, Derek, ainda assim, quer quebrar o concreto para descobrir com seus próprios olhos a fonte do forte odor. Jack intervém e toma a marreta das mãos do rapaz, e isso reforça o dado de perda da inocência do garoto, visto que Jack teve a astúcia e a sabedoria de encontrar uma saída para aquele agente externo. Seu enfrentamento com Derek coloca-o como autoridade da casa, pois após esse momento, Derek vai embora em seu carro. E desta forma, Jack deixa para trás qualquer forma de autoridade que ainda possuía influência em sua vida. Novamente, o jovem tem flashbacks de sua viagem à praia com seus pais e uma Julie criança. Porém, dessa vez, sua mãe não passa de uma imagem turva e sem rosto que demonstra que Jack, de uma certa forma, também enterrou sua mãe no nível simbólico.

Figuras 83 a 85: Jack sonha com seus pais e sua irmã Julie.



Fonte: Frames retirados do filme.

Jack, ao destituir-se do pai e da mãe no nível simbólico, deixa de lado qualquer forma de autoridade, pois ele e sua irmã são obrigados a assumir o papel dessas figuras e não somente fisicamente, mas subjetivamente. Isto reforça como os dados de isolamento e orfandade podem interferir na formação identitária: os dois são obrigados a assumir identidades de uma forma precoce e “anormal” que resulta em um ato incestuoso entre os dois. Porém, apesar de o praticarem durante o desfecho do filme, as luzes da ordem que refletem nas cortinas da casa surgem para restabelecer a ordem que inexistia naquele ambiente.

Considerações finais

Ao analisar textos à luz da teoria da intermedialidade nós temos a oportunidade de não somente construir um entendimento sobre as midialidades das obras que estão sendo analisadas, mas também entender o porquê de certas escolhas para o efeito final daquela determinada construção. A intermedialidade tem um papel fundamental não somente quando analisamos uma obra literária e a sua adaptação, mas ela também é imprescindível para desconstruirmos verdades universais a respeito das artes e mídias. Isso faz com que não vejamos as formas de expressão artística em isolamento, muito pelo contrário, com esta perspectiva nós podemos compreender, admirar e valorizar mais ainda qualquer obra de arte.

A intermedialidade amplia os horizontes de compreensão e também de produção, pelo fato de a partir do momento em que começamos a desconstruir qualquer construção midiática, nós podemos perceber como a arte pode oferecer diversos caminhos, formas e pontos de vista sobre qualquer aspecto da vida humana, e é justamente por isso que a literatura, cinema, pintura, música, teatro e as diversas outras formas de expressão artística são essenciais para a nossa experiência da realidade. Em *The cement garden*, por exemplo, Jack ressignifica toda a sua experiência literária de acordo com sua realidade. Pois, quando pensamos na realidade em que o jovem estava inserido, a literatura de fato serve como uma “casa segura” onde ele pode encontrar uma figura para espelhar-se e assim enfrentar todos os monstros de sua realidade.

É interessante perceber como o que é lido pelo jovem, aos poucos, passa a fazer parte não somente de sua vivência mas também de sua narrativa. As palavras e as referências ao mundo *sci-fi* são um belo exemplo de como a contaminação de sua linguagem é uma ferramenta literária que demonstra não somente a midialidade da literatura mas também demonstra as potencialidades inerentes àquela determinada configuração midiática. Por outro lado, no contexto do filme, a literatura é utilizada de uma maneira diferente, mas que mesmo assim não deixa de lado as potencialidades inerentes à literatura, pois, apesar de a literatura ser remediada na produção cinematográfica, o seu poder não é perdido de vista, visto que a literatura é utilizada como parte integrante da narrativa e do desenvolvimento subjetivo do protagonista. Colocar em prática a remediação é algo tão comum nas obras artísticas que não nos damos conta, e quando compreendemos a riqueza que isso traz para o resultado final, a nossa experiência

é aprofundada não somente no nível da *fabula* mas também no nível da *syuzhet*. Pois se pararmos para pensar sobre os temas de *The cement garden* e todos os seus temas tabus, talvez cause uma certa repulsa e rejeição. Contudo, as ferramentas que as configurações midiáticas oferecem fazem com que esses temas tragam para a arena da discussão diversos outros questionamentos, como: será que jovens em um espaço degradado, sem autoridade, supervisão ou cuidados, podem se auto gerir e construir uma vida sem muitos percalços? Quais são as repercussões para a construção de subjetividades de um jovem que passa por uma fase tão conturbada? Podemos pensar em outros questionamentos, e isso mostra como nós seres humanos precisamos das artes para expressar nossas ansiedades, dúvidas, questionamentos, medos e etc. A partir da análise de um narrador-personagem nós podemos levantar diversos pontos da natureza humana, compreender como se constrói um processo de amadurecimento e tudo isso lendo um livro ou assistindo a um filme. Por isso que consumir qualquer produto artístico – em nossos tempos – é um ato político pois as portas que são abertas de nossa percepção nunca mais serão fechadas.

Esses questionamentos podem ter um uso importante quando falamos dos estudos intermediários, pois as temáticas trazidas em filmes e novelas são materializadas de formas diferentes, e isso resulta em duas formas diferentes de entender as inquietações de Jack e sua família, ou de outros personagens de qualquer outra obra, ainda que trilhando o mesmo caminho: construir um processo de amadurecimento em que são obscurecidos ou evidenciados aspectos diferentes desta fase. Neste sentido, podemos compreender uma das ferramentas que a literatura tem disponível: a palavra. No contexto da novela, nós podemos perceber que a palavra exerce o papel de mostrar como Jack utiliza a literatura em sua narrativa pelo fato de que em certos momentos sua linguagem é contaminada pelo vocabulário do universo *sci-fi*, onde nós temos palavras que remetem às viagens interestelares, jornadas e descobertas. Enquanto no filme temos o recurso de *voice over* – um recurso que é muito comum em filmes da série *Star Wars* – ou o isolamento que a leitura nos traz, com a intenção de construir um paralelismo entre a consciência de Jack, o narrador daquele romance e a sua realidade.

Podemos encarar ambas as obras como independentes, pelo fato de ambas evidenciarem elementos e aspectos diferentes. Contudo, as características da *fabula* de *The cement garden* são mantidas e concretizadas de acordo com o contexto midiático que lhes são atribuídos. O uso das temáticas presentes em histórias de ficção científica é um ótimo exemplo para ilustrarmos as especificidades de ambas as mídias, pois os universos

narrativos fundem-se através de palavras e sons, evidenciando as dúvidas e subjetividades enfrentadas por Jack. Para exemplificar este efeito, podemos utilizar a discussão sobre espaço, elaborada por Ryan et al (2016) sobre o universo narrativo, onde os autores colocam que, sempre que outra história ficcional é incorporada e uma ficção, o novo nível de ficcionalidade faz com que seja introduzido um novo planeta a esse universo narrativo, que é correspondente ao mundo da história. Isto mostra a relação que as artes têm entre si, pois apesar de comumente pensarmos nas artes isoladamente deixamos de lado algo muito rico que é a criatividade. Inventar e reinventar formas de se expressar faz parte de nossa existência como seres humanos pelo fato de estarmos em constante adaptação aos desafios de nossas experiências e não é por acaso que nossas formas de expressão também se adaptam às nossas subjetividades. A idéia sempre gerará um conflito com a configuração midiática que é usada, e este embate não significa um obstáculo, mas faz parte do processo pelo fato de fazer com que o artista busque novas construções com as ferramentas que a mídia tem disponível.

No contexto de nosso corpus, a história de iniciação, em ambas as obras, é evidenciada a partir do isolamento do protanogista, suas dúvidas, e sua preocupação a respeito de seu desenvolvimento físico, bem como através de suas inquietações e questionamentos. Jack é o típico adolescente com um turbilhão de dúvidas, sofrimentos, necessidades e impulsos; o narrador, em alguns momentos, aparenta estar em um estágio de sua vida em que não sabe ao certo para onde ir, ainda mais em um contexto sem regras ou supervisão alguma, em que o adolescente não possui uma figura materna ou paterna. Esses fatos mostram como as formas de encarar as nossas experiências nunca se esgotam, muito pelo contrário, as mesmas experiências podem ser encaradas de formas diferentes e isso é muito rico.

As adaptações cinematográficas estão aí para provar justamente esses fatos: longe de serem mutilações, são na verdade formas de ampliar nossos horizontes não somente da história mas principalmente dos recursos utilizados para construir significado. Com isso nós podemos não somente fazer com que a memória e a obra do artista mantenham-se vivas, mas que também possamos lembrar de outras obras que, direta ou indiretamente, serviram como inspiração para o produto final. Ou seja, não podemos esquecer que o artista também é um consumidor da arte, sua prática teve um ponto inicial, e isso não faz com que o artista seja menos ou mais criativo. Longe disso, o que seria de Shakespeare

sem os outros artistas de sua época? E o que seria dos grandes romancistas sem Shakespeare ou outros clássicos?

A arte, assim como nós, estamos em constante evolução, e em uma constante busca em construir significados por meio de nossas vivências. Jack é um personagem fictício de um produto artístico, mas quem nunca se deparou com um Jack? Então é das coisas mais mudanas que a arte encontra seu combustível, e é justamente aí que mora a missão do artista: encontrar formas de construir significados. Pois o fato de trazer referências de outra obra ou mídias não é um sinal de falta de originalidade mas é um sinal de vivência artística e pessoal. Essas referências, ao serem levadas para uma construção midiática agregam valores artísticos e de significado à configuração final. E é a partir daí que as inovações surgem, pois o *sci-fi* não é somente um *voice over* ou palavras, mas é também um plano de fundo para um ambiente que na maioria das vezes é inospito ou cheio de surpresas monstruosas. Algo que não é tão diferente da realidade de Jack e de seus monstros pessoais, como espinhas, marcas, pelos, secreções, questionamentos, responsabilidades, desejos.

A riqueza dos artefatos artísticos mora na curiosidade em desmistificar aquela construção, e ao evocar elementos de outras obras e formas de se expressar o artista constrói expectativas e ao mesmo tempo as oblitera. Como as semelhanças iniciais existentes entre *The cement garden* e *The secret garden*. Visto que o simples ato de subverter a estrutura de outra obra constrói a dúvida que carrega a curiosidade, contribuindo cada vez mais para a experiência. Pois não podemos esquecer que a obra de McEwan traz uma família que não cultivava uma boa relação – visto que o pai só gosta mesmo é de “cultivar” o seu jardim de cimento – o que qualifica uma subversão de toda a estrutura de *The secret garden*. Neste mesmo sentido, nós temos outra similaridade entre *The cement garden* e *Lord of the flies*: como dito nas análises, as obras se relacionam em alguns dos temas abordados em suas histórias, são eles: a orfandade, a falta de regras, o sentimento de comunidade e o isolamento. O interessante é como essas referências são utilizadas em *The cement garden*, pois tudo é deslocado para um contexto moderno, onde não existem ilhas, mas famílias isoladas (ilhas pós-modernas) em suas próprias casas do mundo externo.

Todos esses aspectos contribuem para o dado intermediário e mostram como a análise à luz da teoria da intermidialidade enriquece e contribui para a experiência da obra. Outro fator importante que a intermidialidade demonstrou na análise das

midialidades de ambas as obras é justamente como história é dividida de acordo com as midialidades do cinema e da literatura. Nós podemos perceber que no contexto da novela o livro contém duas partes onde cada uma é constituída por cinco capítulos. O que é interessante é que na primeira parte nós temos um Jack ainda um pouco imaturo, infantil e teimoso. Contudo, a partir da segunda parte nós temos um Jack que de fato parece estar atingindo a maturidade e cultivando uma melhor relação com seu irmão e irmãs. Por outro lado, no filme, nós temos o uso da luz e da fotografia para construir a imagem de um “novo” Jack mais maduro e compreensivo.

Esses fatos mostram a relevância da teoria da intermedialidade não somente para os estudos sobre adaptações cinematográficas, mas também no estudo da literatura, tendo em vista que através das análises e dos recortes feitos em ambas as obras, nós podemos problematizar diversas questões que permeiam não somente a construção da história de iniciação de Jack, mas também os recursos utilizados para alcançar os efeitos possíveis dentro das midialidades do cinema e da literatura.

5. Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BLAND, D. S. **Endangering the reader's neck: background description in the novel**. *Criticism*, v. 3, n. 2, p. 121-139, 1961.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. Tradução de Roberta Gregoli. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARIBÉ, Yuri Jivago Amorim. Do surgimento do novel inglês à publicação de *Nutshell* (2016) de Ian McEwan: atualizações do romance nas literaturas de língua inglesa. **Revell**, v. 3, n. 23, pp. 349-373, abril 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/issue/view/196/showToc>. Acesso em: 11 de fevereiro. 2021

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: Um introdução**. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

EAGLETON, Terry. **How to read literature**. Yale University Press, 2013.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1992.

GAUDREULT, André e MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOLDING, William. **Lord of the flies**. Riverhead Books, 1997.

GOMES, Caio Antônio de Medeiros Nóbrega Nunes. **Entre leitores (E) Espiões: um estudo de metaficção no romance *Sweet Tooth*, de Ian McEwan**. 2017. 164 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

HALLET, Wolfgang. A methodology of Intermediality in Literary Studies. In: RIPPL, Gabriele (ed.) **Handbook of Intermediality**. Berlin: De Gruyter, 2015.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2012.

KOZIOŁ, Sławomir. Aspects of social space in Ian McEwan's *The cement garden*. In: **Anglica Resoviensia** 7, p. 30.

LACAN, J. **Écrits: a selection**. translated from the French by Sheridan. A., London: Tavistock Publications, 1977.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Editora Atica, 1976.

MARCUS, Mordecai. What is an Initiation Story? In: MAY, Charles E. (Ed.). *Short Story Theories*. Ohio University Press, 1976.

McEWAN, Ian. **The cement garden**. Anchor Books, 2003.

McEWAN, Ian. **O jardim de cimento**. Tradução Jorio Dauster. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

RAJEWSKI, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RYAN, Marie-Laure; FOOTE, Kenneth; AZARYAHU, Maoz. **Narrating space/spatializing narrative: Where narrative theory and geography meet**: The Ohio State University Press, 2016.

STRAUMANN Barbara. Adaptation – Remediation – Transmediality. In: Rippl, Gabriele (ed.). **Handbook of intermediality**. Berlin: De Gruyter, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro** A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, 2006, p. 19-53.

THE CEMENT GARDEN. Direção: Andrew Birkin, Produção: Bee Gilbert Ene Vanaveski. United Kingdom: neue constantin film, 1993.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.