



A TEMÁTICA DA BUSCA EM ALICE MUNRO E PEDRO ALMODÓVAR: PERSONAGENS FEMININAS

Amanda Caldeira Gilnek – amanda_c.g@hotmail.com
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil;
<https://orcid.org/0000-0002-3472-5056>

Lourdes Kaminski Alves – lourdeskaminski@gmail.com
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Unioeste, Cascavel, Paraná, Brasil; bolsista CNPq;
<https://orcid.org/0000-0001-5108-4927>

RESUMO: O presente artigo visa refletir sobre as imagens poéticas do feminino, a partir da “temática da busca”, na obra da escritora canadense Alice Ann Munro, mais especificamente em três contos presentes no livro *Fugitiva* (2014) e a transposição fílmica desses contos, por Pedro Almodóvar Caballero, no filme *Julieta* (2016). Do livro, os contos selecionados foram: “Ocasão”, “Daqui a pouco” e “Silêncio”. Estes contos funcionam como intertextos na filmografia de Almodóvar. Para desenvolvimento do artigo, buscou-se apoio teórico, crítico e metodológico nos estudos comparados em literatura e outras artes, nos estudos intermédias e nos estudos sobre o tema da viagem como deslocamentos existenciais das personagens femininas, que em suas errâncias configuram a “temática da busca”, contemplando outras derivações potentes para a criação literária e também para a criação fílmica, por exemplo, imagens do silêncio, imagens arquetípicas do feminino, memórias de infância, gerando um movimento de partidas e chegadas ricos em deslocamentos do eu feminino. A metodologia de estudos, aqui empregada, permite refletir sobre os processos de intermedialidades e transcrição da narrativa literária à narrativa fílmica, analisando as operações básicas da construção fílmica, que resultarão na expansão e transformação do signo literário. Tem-se como base teórica Balogh (2005), Walter Benjamin (2010), Luis Claudio Costa (2010), Isla Duncan (2011), Michelle Gadpaille (1988), Brad Hooper (2008), George Woodcok (1986), Claus Clüver (2006), Santiago Kovadloff (2003), Elisabeth Badinter (1980), Mikhail Bakhtin (1996) entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Alice Munro; Pedro Almodóvar; Imagens Poéticas; Temática da Busca.

INTRODUÇÃO

Este texto faz uma reflexão e análise da “temática da busca”, na obra da escritora canadense Alice Ann Munro, mais especificamente o livro de contos *Fugitiva* (2014) e a transposição fílmica de parte desta obra, por Pedro Almodóvar Caballero, no filme *Julieta* (2016). Da coletânea de Munro, foram selecionados 3 contos: “Ocasão”, “Daqui a pouco” e “Silêncio”. Estes contos funcionam, adiante, como intertextos na filmografia de Almodóvar.

Os deslocamentos, por meio da errância das viagens, realizados pelas personagens femininas, vamos denominar por “temática da busca”. Entende-se que tal temática contempla outras derivações potentes para a criação literária e também para a criação fílmica, por exemplo, imagens do silêncio, imagens arquetípicas do feminino, memórias de infância, que englobam relações materno filiais, amores

não realizados, gerando um movimento de partidas e chegadas ricos em deslocamentos do eu feminino e, nesse processo, observamos a desconstrução, por exemplo do mito materno.

A partir dessas constatações, o presente texto tem como objetivo refletir sobre as imagens poéticas do silêncio e os interditos na narrativa, presença de imagens arquetípicas do feminino na voz do narrador e das personagens, descrição de relatos de frustrações amorosas e memórias de infância. Muitas vezes, o processo de rememoração estampa relações conflituosas entre as figuras femininas mãe e filha, que por sua vez, aponta para deslocamentos do eu feminino e para a desconstrução do mito do amor materno. Este tema e suas derivações podem ser cotejadas na aproximação entre os contos de Alice Munro e na transposição fílmica dos mesmos, no filme *Julieta* (2016), direção e roteiro de Pedro Almodóvar.

De acordo com Walter Benjamin, assim como na literatura “o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade”. (BENJAMIN, 2010, p. 189)

Aqui, poderíamos pensar sobre o potencial das narrativas literárias e das narrativas fílmicas para instigar deslocamentos entre sujeitos, sejam os que realizam as produções, seja com os quais elas interagem.

Em *Fugitiva* (2014), observamos a figura recorrente da protagonista Juliet (Julieta para Almodóvar), nas três narrativas: “Ocasão”, “Daqui a pouco” e “Silêncio”. Em “Ocasão”, Juliet é descrita como uma jovem professora em viagem. No trem, vive o encontro com o “homem da sua vida”. No conto seguinte “Daqui a pouco”, aparece como uma jovem mãe visitando a casa dos pais e deixando à mostra a difícil convivência familiar. E, por último, em “Silêncio”, surge como uma mulher de meia idade que é abandonada e enfrenta a rejeição da filha.

Julieta, de Almodóvar, nos traz, então, a história de uma mulher que se apaixona por um pescador em certa “Ocasão”, em um trem e lá concebe sua filha. Nessa passagem fílmica, os índices narrativos indicam sentimentos de presságio de morte, culpa e amor frustrado.

O silêncio e os interditos presentes na narrativa apontam para o sentido da inadequação social da personagem feminina e da angústia do indizível, ou daquilo que não se traduz em palavras. O pescador morre quando a filha de Julieta tem doze anos e “*Daqui a pouco*”, em algum momento depois dessa morte, a relação dessa mãe e filha é afetada e marcada pelo “*Silêncio*”. O filme suscita uma série de leituras, tais como a relação conflituosa entre mãe e filha, sentimentos de culpa, ciúme, medos, sentimentos estes que revelam subjetividades femininas destroçadas, cuja passagem do tempo para o feminino é também marcada pela dor.

Na obra literária de Alice Munro e na obra fílmica de Pedro Almodóvar, observamos modos de criar narrativas e personagens que se aproximam. Sobretudo, observamos que tanto Munro quanto

Almodóvar tem especial predileção para a descrição do espaço/tempo dos acontecimentos diegéticos, o que buscaremos estudar, a partir do conceito de “cronótopo”, formulado por Bakhtin (1988), e que se entende pela elaboração conceitual contempla a conexão intrínseca entre relações temporais e espaciais expressas na literatura ou no cinema, que faz a junção entre o mundo real e o representado.

ALICE MUNRO A PEDRO ALMODÓVAR: DO CONTO AO FILME

Alice Munro é filha de fazendeiros e nasceu em 10 de julho de 1931, na cidade de Wingham, Ontário, é considerada uma das maiores escritoras de seu tempo, retratando, em seus textos, as tradições das pequenas cidades de seu país.

A autora dedicou-se quase que exclusivamente à escrita de contos, tendo publicado um romance e quinze coletâneas de contos. Munro recebeu diversas premiações por suas obras, dentre eles: National Book Critics Circle Award de 1998 e os canadenses Governor General's Literary Award de 1968, 1978 e 1986, o Giller Prize de 1998 e 2004, o Trillium Book Award de 1990, o Canadian Booksellers Association International Year Award pela publicação de “Lives of Girls and Women”, o prêmio de Melhor Escritor do ano de 2009 e foi a 13ª mulher a receber o Nobel de Literatura em 2013.

Os contos de Munro, em sua maioria, têm como espaço de ambientação, as pequenas cidades do Canadá e como personagens, pessoas comuns, entretanto os enredos tecidos pela escritora não são nada triviais. As observações precisamente impressas, como uma máquina leitora de pensamentos, penetrando em suas personagens, deixam qualquer julgamento a critério do leitor. A relação entre narrativa e leitor e leitor/narrador, na obra de Munro, é mencionada por Michelle Gadpaille;

Inside the houses of Munro's fiction the reader sometimes meets a narrator who is neither detached nor objective, whose involvement in the events being related forces the reader to play detective, to comb the text for clues to the 'full story' behind the selected revelations of the narration. The narrators also tend to call attention to the literary form of their own material, raising questions about the relation of life to art and [...] examining the technical process and the ethical implications of transforming 'material' from ordinary lives into artistic material (GADPAILLE, 1988, p. 57-58).¹

As narrativas de Munro nos apresentam tramas de mulheres protagonistas, marcadas por perdas, inseguranças, desalentos, desencantos e falhas em constantes movimentos de buscas. Suas narrativas são assinaladas por rupturas e acontecimentos fora do esperado.

¹ Dentro das casas da ficção de Munro, o leitor às vezes encontra um narrador que não é nem distante nem objetivo, cujo envolvimento nos eventos relacionados obriga o leitor a brincar de detetive, a vasculhar o texto em busca de pistas para a 'história completa' por trás das revelações da narração. Os narradores também tendem a chamar a atenção para a forma literária de seu próprio material, levantando questões sobre a relação da vida com a arte e [...] examinando o processo técnico e as implicações éticas de transformar "material" das vidas comuns em material artístico. (GADPAILLE, 1988, p. 57-58) (Tradução nossa).

A dor psicológica e a angústia de suas personagens são exploradas, pela autora, por meio de uma escrita singular, por procedimentos peculiares na constituição do tecido literário. A autora opta por uma voz autodiegética no ponto de vista narrativo, o emprego desta formulação narrativa confere um narrador onisciente que participa da ação como personagem principal, em primeira pessoa, ou seja, é um recurso de presença. Este recurso narrativo intensifica o jogo entre o real vivido e o real ficcionado por meio do monólogo interior e da própria organização do tempo narrado. É pelo uso da memória que Munro expõe os conflitos do passado e presente, convergindo vozes e pensamentos que se justapõem. O narrador homodiegético, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes,

é a entidade que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de tal conhecimento directo (REIS; LOPES, 1980, p. 257).

Para a construção de suas personagens, Munro não segue os estereótipos de gênero, mas observa a realidade em sua amplitude e globalidade, o cotidiano, consolidando identidades próprias a cada personagem, como se as conhecesse intimamente, resultando, assim, uma profunda análise ao que se refere às angústias, conflitos e às percepções individuais, sentimentos com os quais o leitor pode se conectar.

Observa-se, portanto, que a autora expandiu, para além das expectativas e dos moldes tradicionais, as dimensões e as técnicas de composição do conto. Munro oferece para seus leitores histórias imbricadas, de ações e informações que convergem em linhas do tempo e da memória, sublimando detalhes, culminando pequenas propositais lacunas deixando mistério e ambiguidade, características da ficção contemporânea que fazem desafiar o leitor.

A autora se preocupa em observar a vida de suas personagens em *flashes*, observar suas vidas durante os anos transcorridos, como se a vida fosse fotografada em instantes epifânicos.

I don't think of myself as being in any way an interpreter of rural Ontario, where I live. I think there's perhaps an advantage living here of knowing more different sorts of people than you would know in a larger community (where you'd be shut up, mostly, in your own income or educational or professional class). The physical setting is perhaps "real" to me, in a way no other is. I love the landscape, not as a "scenery" but as some thing intimately known. Also the weather, the villages and towns, not in their picturesque aspects but in all phases. Human experience though doesn't seem to me to differ, except in fairly superficial ways, no matter what the customs and surroundings² (MUNRO, Apud TAUSKY, 2014, p. 6).

² Eu não penso em mim como sendo de qualquer forma um intérprete da zona rural de Ontário, onde eu moro. Eu acho que talvez seja uma vantagem morar aqui conhecer mais tipos diferentes de pessoas do que você sabe em uma comunidade maior (onde você ficaria calado, principalmente, em sua própria renda ou classe educacional ou profissional). O cenário físico é

A autora lança mão, em sua escrita, de técnicas narrativas para a construção de imagens poéticas, a fim de criar palavras, personagens e cenas que permanecem conosco mesmo após findarmos o ato da leitura. Esta reflexão sobre a leitura dos contos de Munro nos remete a Roland Barthes (1984) quando esse faz um questionamento, dirigindo-se ao leitor, sobre o exercício da leitura, ao qual recorreremos por analogia para pensar o ato de “escrever a leitura dos contos”, feito por Almodóvar, no processo de transcrição fílmica, a partir dos contos da escritora canadense. A transcrição dos contos de Munro para o cinema, por Almodóvar, aponta para a multiplicidade do signo literário.

Barthes no ensaio intitulado “Escrever a leitura”, texto que se encontra no livro *O rumor da Língua* pergunta ao leitor:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça? (BARTHES, 1984, p. 40).

O autor relata que a partir dessas perguntas, ou seja, durante o ato da leitura do texto que inquieta o leitor, ele nutriu-se para escrever *S/Z*. Narra, ainda, que foi preciso sistematizar todos os momentos em que “levantou a cabeça” para que a leitura se tornasse, “por sua vez objeto de uma nova leitura (a dos leitores de *S/Z*)” (BARTHES, 1984, p. 41). Esse ensaio nos leva a pensar sobre a potência criativa que teria Almodóvar percebido nos contos de Munro, o leitor inquieto que encontra algo que está fora do texto e o convida a falar por meio de uma outra criação, a narrativa fílmica.

As oito narrativas do livro *Fugitiva* (2014) são protagonizadas por mulheres em diversas fases e épocas, diversas idades e sentimentos acerca do amadurecimento. É possível que o leitor, em determinados contos, acompanhe a linha do tempo da vida das personagens, as observe envelhecer e amadurecer, como é o caso da tríade “Ocasão”, “Daqui a pouco” e “Silêncio”.

Em “Ocasão”, é possível compreender mais sobre a personagem Juliet, o período dos acontecimentos que marcaram sua memória e o espaço físico, por vezes psicológicas rememorado. É nessa narrativa que a personagem principal conhece o “amor de sua vida”.

Em meados de junho de 1965, o semestre em Torrance House já acabou. Juliet não recebeu uma oferta de emprego fixo — a professora que ela tinha substituído ficou melhor — e agora poderia estar a caminho de casa. Mas está fazendo aquilo que chamou

talvez “real” para mim, de uma maneira que nenhum outro é. Eu amo a paisagem, não como um “cenário”, mas como algo intimamente conhecido. Também o clima, as aldeias e cidades, não em seus aspectos pitorescos, mas em todas as fases. A experiência humana, no entanto, não me parece diferente, a não ser de maneira bastante superficial, não importando quais sejam os costumes e o ambiente. (MUNRO, Apud TAUSKY, 2014, p. 6) (Tradução nossa).

de um pequeno desvio. Um pequeno desvio para ver uma amiga que mora no litoral (MUNRO, 2004, p. 38).

A ideia de desvio aqui é bastante significativa, pode remeter ao desconforto de Juliet de voltar para casa, o que era esperado que o fizesse.

Em “Daqui a Pouco”, na descrição da viagem de Juliet e sua filha, constatamos as mudanças físicas e psicológicas da personagem, notamos, também, um salto temporal na história. Nos é mostrado, nesse conto, a relação que Juliet possui com seus pais e suas raízes.

Quando Penélope tinha um ano e um mês, Juliet tomou um avião com ela para Toronto, e então pegou o trem. Isso tinha sido em 1969. Ela saltou numa cidade a uns trinta quilômetros de distância da cidade onde tinha crescido, e onde Sam e Sara ainda moravam. Aparentemente o trem não parava mais ali (MUNRO, 2004, p. 64).

No conto “Silêncio”, observamos a descrição da personagem, já mais madura. É o momento em que irá encontrar sua filha, após o período de retiro. É uma narrativa entrecortada por silêncios, interditos e cortes temporais que se observa pela técnica narrativa.

Na curta viagem de barca da Buckley Bay até a Denman Island, Juliet saiu do carro e ficou na frente da embarcação, na brisa do estio. Uma mulher de pé ali a reconheceu, e elas começaram a conversar. Não é incomum que as pessoas queiram olhar de novo Juliet e se perguntem onde foi que a viram antes, e, às vezes, se lembrem. Ela aparece regularmente no canal da tv da Província, entrevistando pessoas que levam vidas singulares ou dignas de nota, e comandando com destreza painéis de discussão, num programa chamado Questões Contemporâneas. Hoje usa o cabelo curto, o mais curto possível, e assumiu um tom castanho-avermelhado bem escuro, combinando com a armação de seus óculos. Ela costuma usar calças pretas — como hoje — e uma camisa de seda marfim, e, às vezes, uma jaqueta preta. Ela é aquilo que sua mãe teria chamado de uma mulher que realmente impressiona (MUNRO, 2004, p. 89).

Nos três contos observamos a recorrência de passagens em que o narrador faz remissão à Juliet em temporalidades diversas. Um suicídio e o encontro com seu futuro parceiro dentro de um trem, uma visita aos pais com uma filha gerada “fora do casamento” e uma separação brutal entre mãe e filha são os norteadores das histórias, respectivamente.

No conto “Silêncio”, verificamos, nas passagens em que predomina o livre fluxo de pensamento, a desconstrução do mito do amor materno, o que nos remete ao livro *O mito do amor materno* (1980) de Elisabeth Badinter.

A publicação do referido livro gerou polêmica e atraiu sobre si diversos discursos, pois, o mesmo negava a visão do amor materno como algo naturalmente feminino. A autora defendia a tese de que a formulação do pensamento do instinto materno não passa de um mito, não havendo, portanto, uma conduta materna universal. Segundo Badinter, a maternidade não está conectada com o ser e a natureza

feminina, não é determinado biologicamente, nem inerente à figura da mulher. O amor materno é variável, incerto, construído segundo as normas culturais, variando de situação para situação, é imperfeito, frágil e, por vezes, inexistente.

Por meio de um estilo único, sugerindo um sentido de aparente tranquilidade inicial e estabilidade, que logo se reverte por um elemento desequilibrador, assim, se realiza a estética fílmica do diretor e roteirista Pedro Almodóvar. Inicialmente, *Julieta* iria se chamar *Silêncio*, como um dos contos, entretanto o título coincidia com um filme de Martin Scorsese, *Silence*, assim, Almodóvar optou, em novembro de 2015, por substituí-lo para evitar possíveis equívocos. Contudo, mesmo com um outro título, é o silêncio o elemento estético fundamental no enredo.

Na escrita de Munro e nas produções fílmicas de Almodóvar, é possível encontrar uma narrativa assentada em imagens arquetípicas, sobretudo, com relação ao feminino e ao tempo e espaço rememorativos, muitas vezes decadentes, trágicos e sombrios.

O filme *Julieta*, portanto, trata da relação entre mãe e filha, entretanto a protagonista não se assemelha as outras mães de Almodóvar. O silêncio assumido pelas personagens expressa a incapacidade de traduzir ao plano simbólico o evento que altera toda a concepção de salvação a partir da relação entre mãe e filha, configurando uma narrativa de tonalidade trágica. A ausência de palavras configura o “Silêncio Primordial”, segundo o poeta, ensaísta e tradutor argentino Santiago Kovadloff:

O silêncio primordial é, pois, o silêncio de uma ausência originária: a que impede que o homem se sinta totalizado. Sua apreensão ilumina o ser que padece essa falta. [...] O acesso ao silêncio extremo é [...] contato com sua própria precariedade, com o vazio inevitável com o qual tropeça seu desejo de alcançar inteira elucidação; do aniquilamento, em suma, diante do qual – e contra o qual – o homem quer configurar-se como sentido pleno, sem fissura nem falta, sem demanda (KOVADLOFF, 2003, p. 45).

O silêncio, tal como reflete Kovadloff ilumina o ser que padece, presentifica-o, o silêncio revela ou desvela vazios, fendas, consciência de “eu”, muitas vezes ausente em si mesmo.

O cineasta reforça as características do seu cinema, partindo de relações familiares, dando importância, como sempre, à maternidade e seus conflitos. Em *Julieta*, é o silêncio “ensurdecador”, ou angustiante que abala a relação entre mãe e filha, mas ao mesmo tempo as revela uma para outra. O filme e a narrativa literária trazem as memórias da personagem principal *Juliet/Julieta*, como um gerador de memórias e divagações no tempo, por meio de um processo de rememorações.

O silêncio não apenas de modo figurativo, mas, a presença abstrata do silêncio, o que nos remete às reflexões de Kovadloff ao tratar sobre o silêncio como experiência humana, como o encontro com o inexprimível diante da insuficiência das palavras daquilo que não pode ser proferido:

[...] silêncio do que foi forçado a se recolher na falsa irrelevância, o silêncio do que, emudecido e encoberto, se supõe que não inquieta. Estamos, pelo contrário, diante do silêncio altivo daquilo que, sem recusar-nos seu contato, resiste a deixar-se limitar pelos recursos da nossa lógica usual (KOVADLOFF, 2003, p. 25).

Uma série de leituras do filme podem ser feitas, tais como a perturbada relação entre mãe e filha, expressões de sentimento de culpa, ciúme, presença de figuras femininas sofridas, relações marcadas por silenciamentos e opressões.

Almodóvar utiliza a fotografia e direção de arte ao construir a história da personagem-título, que parece esconder traumas do passado, dos quais o espectador não tem uma primeira noção, aos poucos, esses traumas vão sendo descobertos no entretecer da narrativa.

Almodóvar, em sua direção, opta pela inclusão de uma cena de sexo entre a personagem principal, Julieta e Xoan – outro desconhecido – que, tem a atenção de Julieta, diferente da narrativa literária.

Talvez, o diretor possa ter achado mais interessante apresentar a união de vida e morte, do que aquilo que marcaria o ciclo do corpo de sua Julieta, como uma lembrança e antecipação de suas tragédias presentes e vindouras. Ao insinuar que a protagonista ficaria grávida, justamente, nessa noite, o diretor, talvez, já estivesse marcando os encontros e desencontros, uniões e desuniões materno-filiais na tessitura narrativa.

Figura 1 – Julieta e Xoan



Fonte: *Julieta* (2016)

A imagem 1, mostra Julieta e Xoan em outro vagão, antes da locomotiva parar. Neste momento, os dois trocam as primeiras conversas, sem saber da experiência trágica que logo vivenciarão.

Durante a narrativa fílmica, enquanto a personagem organiza sua mudança e saída, com o namorado, de Madrid, a mesma encontra uma amiga de infância de sua filha, a qual, o espectador não

sabia da existência, sendo, pois, introduzido um novo elemento no conflito. Após esse encontro, é visível o incômodo sentido pela personagem Julieta. É como se estivesse à frente de um fantasma, uma assombração do passado, uma memória terrível, quem sabe. Esse choque repentino abre, para Julieta, uma porta que havia sido selada para nenhuma outra visita, sua relação com a filha.

As duas amigas não se falavam há anos e o encontro com uma memória adormecida soa para Julieta como uma nova esperança, um sinal para que ela não abandone a cidade. Pensar nisso a consome de tal maneira que a personagem decide voltar a viver no prédio no qual criara a filha, mesmo espaço e em que se despediu dela, como se fosse esperá-la.

É nesse ambiente que ela escreve uma longa carta para a filha, definindo a narrativa de Almodóvar. Essa passagem da escrita da carta, nos remete às reflexões de Barthes sobre o ser, a linguagem e a escritura:

[...] a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de ‘pensar’, de ‘pintar’, de ‘contar’, de ‘sentir’. Tecnicamente, pela definição de Roman Jakobson, o ‘poético’ (quer dizer, o literário) designa esse tipo de mensagem que toma a sua própria forma por objeto, e não os seus conteúdos. Eticamente, é tão-somente pela travessia da linguagem que a literatura persegue o abalamento dos conceitos essenciais da nossa cultura, em cuja primeira linha, o de real (BARTHES, 2004, p. 5).

O silêncio do inenarrável, no entanto, não deve ser confundido com a ausência do que dizer, mas, antes, com a falha da linguagem para abarcar a profundidade do que dizer:

[...] o silêncio da significação excedida que, com sua irreduzível complexidade, desvela e força à vigília sem pausa no entendimento e, em uníssono, à sua profunda desesperação. Poderíamos dizer que estamos diante do abissal, ou seja, diante do sentido que ultrapassa o significado e que, por isso, só se deixa apreender como pressão, como signo incerto, mas não como conteúdo nem como símbolo bem perfilado (KOVADLOFF, 2003, p. 24).

Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer barulho, como diz Marguerite Duras em *Escribir* (1994):

[...] Un escritor es algo extraño. Es una contradicción y también un sinsentido. Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido. Un escritor es algo que descansa, con frecuencia, escucha mucho. No habla mucho porque es imposible hablar a alguien de un libro que se ha escrito y sobre todo de un libro que se está escribiendo. Es imposible. Es lo contrario del cine, lo contrario del teatro y otros espectáculos. Es lo contrario de todas las lecturas. Es lo más difícil. Es lo peor. Porque un libro es lo desconocido, es la noche, es cerrado, eso es. El libro avanza, crece, avanza en las direcciones que creíamos haber explorado, avanza hacia su propio destino y el de su

autor, anonadado por su publicación: su separación, la separación del libro soñado, como el último hijo, siempre el más amado³ (DURAS, 1994, p. 30).

Existem cartas que não nos dizem nada e nessas cartas o silêncio ou o impossível de ser dito, pode ser expressado. Na imagem 2, vemos Julieta em seu apartamento antigo, iniciando suas escrituras.

Figura 2 – Julieta em meio a suas escrituras.



Fonte: Julieta (2016)

O silêncio da dor de Julieta, diferente do silêncio de Antia, pede pela escrita, e a mãe começa a escrever aquilo que nunca pode dizer a sua filha. A letra é a escrita do que não pode ser dito.

Xoan também escreve uma carta para Julieta, contando de suas saudades, no início da narrativa fílmica e é nesse momento que a professora decide visita-lo. Quando chega ao endereço apontado, descobre que a mulher acamada de Xoan, Ana, faleceu há alguns dias e os dois ficam juntos. Adiante na narrativa fílmica, descobre-se que desde quando era casado com Ana e também quando estava com Julieta, Xoan se relacionava com Ava, uma grande amiga do pescador e de Julieta. Há uma insinuação de traição feita pela empregada da casa em certo ponto da narrativa. Nesse momento o casal discute, Julieta sai de casa para uma entrevista de emprego e Xoan para pescar. Ao retornar e não encontrar o marido em casa, Julieta observa a reviravolta do clima e também o mar revolto, como é possível verificar na imagem 3.

³ Um escritor é algo estranho. É uma contradição e também um absurdo. Escrever também não está falando. É calar a boca. Está uivando sem barulho. Um escritor é algo que repousa, muitas vezes, ele escuta muito. Ele não fala muito porque é impossível falar com alguém sobre um livro que foi escrito e especialmente sobre um livro que está sendo escrito. É impossível. É o oposto do cinema, o oposto do teatro e de outros espetáculos. É o oposto de todas as leituras. É o mais difícil. É o pior. Porque um livro é o desconhecido, é noite, é fechado. O livro avança, cresce, avança nas direções que pensávamos ter explorado, move-se em direção ao próprio destino e ao de seu autor, atordoado por sua publicação: sua separação, a separação do livro de sonhos, como o último filho, sempre o mais amado. (DURAS, 1994, p.30)

Figura 3 – Julieta observando o mar revolto



Fonte: Julieta (2016)

Diferente de Ulisses de Homero, ele não retorna do mar e é morto por ondas turbulentas e tem seu corpo mutilado com violência, só foi reconhecido pelas letras A e J tatuadas no braço, alusão as iniciais de Antía e Julieta.

Quando Almodóvar dirige o conflito principal de *Silêncio*, assistimos a morte de Xoan, vemos como Julieta lança ao mar as cinzas do marido, mas não vemos a cerimonia dramática narrada por Munro, em que se incinera o pescador na própria praia, com o fogo consumindo, cruelmente, o corpo que, para Juliet/Julieta, não representa mais a pessoa amada, sendo apenas carne queimando. Ao retornar de viagem, Julieta nota a tatuagem de Xoan, que mais adiante serviria para identificação do corpo do marido morto.

A melancolia que acompanha as personagens, durante a narrativa fílmica e traz o silêncio que ensurdece os relacionamentos. Munro descreve esse período melancólico:

Nada dele existia. A memória dele no mundo cotidiano e ordinário estava em retirada. É isso então o luto. Ela tem a sensação de que um saco de cimento foi derramado dentro dela e logo endureceu. Ela mal consegue se mexer. Entrar no ônibus, sair do ônibus, andar meia quadra até seu prédio (por que ela está morando ali?) é como escalar um precipício. E agora ela precisa esconder isso de Penelope. Na mesa do jantar ela começou a tremer, mas não conseguia relaxar os dedos para soltar a faca e o garfo. Penelope veio até a mesa e abriu as mãos dela. Disse: — É o papai, não é? (MUNRO, 2004, p. 103).

Para refletir a passagem de tempo na trama, Almodóvar cria em cena, uma elipse temporal de anos, quando a filha seca os cabelos da mãe Julieta, afetada pela depressão, um momento simples, porém de uma beleza poética ímpar. A personagem termina seu banho, já atormentada pela depressão. Sua filha ajuda-lhe a secar-se e a vestir-se. A imagem é significativa, ao apresentar Juliet em *closet*, mostrando-lhe parte do corpo despida, acima do peito à cabeça. São reiteradas imagens da condição de fragilidade desta figura. Almodóvar apresenta, por meio das cores, a atmosfera psicológica da dor da personagem. Julieta

encontra-se assombrada pela morte do marido. Mais uma vez, a personagem aparece na condição de fragilidade e abandono e em silêncio.

A viúva sente a culpa pela morte do marido, uma culpa silenciosa que é transmitida quase como uma doença contagiosa. Julieta e Antía - Penélope nos contos de Munro - respondem a isso de forma diferente, a mãe sucumbe à depressão e a filha parte para um exílio, sem explicações.

Após um longo período, uma carta chega a Julieta, sem texto, porém, carregada de ódio e mágoa, um silêncio mortífero à Julieta, a qual atravessa sua dor e culpa, escrevendo. No conto, verificamos essa passagem:

Penélope entrou sim em contato com Juliet, algumas semanas depois. Chegou um cartão de aniversário no aniversário dela própria — de Penélope —, o dia dezanove de junho. Era o tipo de cartão que você manda para um conhecido cujos gostos não consegue adivinhar. Não era um cartão com uma piada mais grosseira, nem um cartão verdadeiramente espirituoso, nem um cartão sentimental. Na capa havia um pequeno buquê de amores-perfeitos amarrado por uma fina fita roxa cuja cauda trazia as palavras Feliz Aniversário. Essas palavras eram repetidas do lado de dentro, com as palavras. Desejo a você um acrescentado em letras douradas logo acima. E não havia assinatura (MUNRO, 2004, p. 94).

Na narrativa fílmica, a personagem Julieta também recebe o cartão da filha. Observamos, diversas cenas muito próximas, quase paralelas entre a narrativa fílmica e a narrativa presente nos contos:

Figura 04 – Juliet a espera de Antía



Fonte: *Julieta* (2016)

Na cena 4, observamos Julieta esperando por Antía, após receber seu cartão vazio de palavras. A última carta da narrativa fílmica chega quando Julieta descarta tudo o que estava escrevendo e vendo a carta que a filha lhe endereçou, lê o relato da morte, da repetição trágica de morte por afogamento.

O não dizer, falar, escrever e não fazer uso da linguagem pode ser mortífero. Antía, agora, a mãe está devastada pela morte de seu filho em um rio. Ademais, a ausência do corpo do pai, mostra-se mais importante para o que pode parecer. Quando fala sobre a falta de comunicação no âmbito familiar, o diretor não silencia a personagem principal. A voz de Julieta é poderosa, através, da narração de sua carta, é ela quem nos guia durante a narrativa fílmica. Porém, as consequências da falta de diálogo entre mãe e

filha é tamanha que criam cicatrizes incuráveis. Na narrativa de Munro, Juliet se percebe refletindo sobre toda a história com sua filha:

Minha filha foi embora sem se despedir de mim e na verdade na época ela nem sabia que estava indo. Não sabia que era para sempre. Então pouco a pouco, imagino, ela foi percebendo o quanto queria ficar longe. Foi simplesmente um jeito que ela encontrou de dar conta da vida. Talvez seja explicar isso para mim que ela não consiga. Ou talvez ela não tenha tempo de explicar, mesmo. Você sabe, a gente sempre acha que existe essa ou aquela razão e fica tentando achar razões. E eu poderia falar muito sobre o que eu fiz errado. Mas acho que a razão pode ser algo que não é tão fácil de desenterrar. Alguma coisa como uma pureza da natureza dela. Sim. Uma certa fineza, um rigor e uma pureza, uma honestidade tremendamente sólida nela. Meu pai, quando não gostava de alguém, costumava dizer que não tinha serventia para aquela pessoa. Será que essas palavras não podem querer dizer aquilo que simplesmente estão dizendo? Penelope não tem serventia para mim. Talvez ela me ache insuportável. É possível (MUNRO, 2016, p. 109 - 110).

Como todo sentimento, o amor materno é imperfeito, frágil e incerto, talvez, ao contrário do que se diz, ele não esteja profundamente conectado à natureza feminina. A imagem da boa mãe é uma realidade entre várias outras, observamos diferentes faces da maternidade. Há muitos silêncios, inclusive nas chamadas “narrativas fundadoras” de verdades:

Criar será, pois, extrair do nada; atuar de acordo com a experiência que do nada se teve. Mas o nada, conforme foi dito, longe de ser ausência ou vazio, é radical alteridade – a daquilo que não se subordina à condição de objeto e que, por isso, consegue fazer sentir o influxo absorvente de sua projeção sobre o homem, revelando-se diante dele como o contato com o transcendente mais alto e mais profundo que lhe tenha sido dado ter (KOVADLOFF, 2003, p. 29).

A imagem do silêncio, aliada ao narrador onisciente, no processo de resignificação artística e criativa, corrobora com o ato de criar e produzir sentidos, ou ainda, de provocar novos sentidos:

A narrativa segue avançando e retrocedendo em temporalidades distintas, com a narração da própria Julieta, falando em silêncio, através de suas cartas e de suas viagens. Através dos figurinos e cenários, a direção de arte consegue exprimir por meio de cores primárias, a simplicidade de sentimentos e, por meio das cores secundárias e tons pastéis, mostra a complexidade da trama e todo o psicológico conturbado das personagens em diferentes temporalidades espaciais, ao modo cronotrópico.

Os contos de Munro são a matéria fílmica de Almodóvar, que encontra na personagem Juliet a figura feminina que se aproxima de outras personagens do diretor. Na passagem dos contos ao filme, observamos pouca adaptação livre, poderíamos dizer assim, que o processo se realiza como transcrição fílmica

O diretor manteve os sentimentos de falta, de perdas e de culpa da personagem feminina e o caráter da repetição cíclica entre histórias das mulheres em constantes deslocamentos, reafirmando a temática da viagem como uma temática da busca, no universo feminino.

As cores e as dores de Julieta são apresentadas no filme, quando a personagem principal, de meia idade, interpretada por Emma Suárez, utiliza do choque de tons avermelhados, emulando o contraste evidente com a outra Julieta, a mais jovem, interpretada por Adriana Ugarte, que, em seus tons azuis, confirma o filme de Almodóvar como uma espécie de livro de memórias, tal como o tom narrativo que configura os contos de Munro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao colocarmos lado a lado as narrativas, literária e fílmica, observamos a linguagem e o estilo próprio de cada autor, contudo, há semelhanças entre ambos, tais como a exploração do fenômeno tempo/espaço. Em Munro, é a exatidão dos detalhes que rodeiam suas personagens, enquanto em Almodóvar encontramos uma clara comunhão com o diretor de arte e departamentos de fotografia.

O processo de passagem de uma forma narrativa à outra, caracteriza-se pela intermedialidade. Ao refletirmos sobre os processos de intermedialidade, por meio do encontro entre as formas narrativas, sentimos uma expansão dos significados da relação entre imagens literárias e imagens processadas por meio da câmera e do olhar do diretor para o texto de Munro. A leitura comparativa contribui para que nossos sentidos, como leitor e como espectador sejam combinados, gerando uma riqueza de sentidos e de múltiplas significações.

Ademais, na narrativa literária e fílmica, destacamos a imagem poética do silêncio entre as personagens mãe e filha e os deslocamentos por meio de errâncias, partidas e chegadas, viagens que se constituem em processos de buscas e devires do eu e o outro. Na escrita de Munro e nas produções fílmicas de Almodóvar é possível encontrar uma narrativa assentada em imagens arquetípicas, sobretudo, com relação ao feminino e ao tempo e espaço rememorativos, muitas vezes assinalados por tonalidades trágicas indicativas da decadência de personagens femininas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 27-51.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: O mito do amor materno.** Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro – RJ, 1980.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1996.

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984.
- BALOGH, Anna. Maria. **Conjunções – Disjunções – Transmutação: da Literatura ao Cinema e à TV**. São Paulo: Annablume, 2005.
- BAZZOLI, OÍSE DE OLIVEIRA MATOS. **O espaço na configuração das personagens em contos de Alice Munro**. Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara – SP, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. Trad. Sergio Paulo Rouanet, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *In*: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. *In*: CORTÁZAR, Julio. **Último round**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- COSTA, Luis. Cláudio. Contaminações entre o poeta e o cineasta. *In*: LÍRIO, G. COUTINHO, A. (orgs.). **Interseções: cinema e literatura**. Rio de Janeiro: Letras, 2010.
- DUNCAN, Isla. *Alice Munro's Narrative Art*. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2011.
- DURAS, Marguerite. **Escribir**. Trad. Ana Maria Moix. México, 1994.
- GADPAILLE, Michelle. **The Canadian short story**. Toronto: Oxford University Press, 1988.
- GOTLIB, Nadia. Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2011.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- GENETTE, Gérard. **Figures III**, Paris, Seuil, 1972.
- HOOPER, Brad. **The fiction of Alice Munro: an appreciation**. Westport, EUA: Praeger, 2008.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. *In*: JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Vozes, 1976.

- LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Trad. Eric Nepumoceno, Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- MUNRO, Alice. Ocasão, Daqui a pouco, Silêncio. *In*: MUNRO, Alice. **Fugitiva**. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.
- MUNRO, Alice. **Fugitiva**. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MUNRO, Alice. **Felicidade demais**. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MUNRO, Alice. **O amor de uma boa mulher**. Trad. Jorio Dauster. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013a.
- MUNRO, Alice. **Ódio, amizade, namoro, amor, casamento**. Trad. Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Globo, 2004.
- MUNRO, Alice. **Vida querida**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.
- MUNRO, Alice. **Dance of the Happy Shades**. USA, Vintage Books USA, 1968.
- MUNRO, Alice. **Lives of Girls and Women**. USA, Vintage Books, 2001.
- MUNRO, Alice. **Something I've Been Meaning to Tell You**. Canadá, McGraw-Hill, 1974
- MUNRO, Alice. **The Beggar Maid**. Canadá, Random House Inc, 1970.
- MUNRO, Alice. **The Moons of Jupiter**, Canadá, Macmillan, 1982.
- MUNRO, Alice. **The Progress of Love**, Canadá, Macmillan, 1986.
- MUNRO, Alice. **Friend of My Youth**, Canadá, The New Yorker, 1990.
- MUNRO, Alice. **Open Secrets**. Canadá, Knopf, 1994.
- MUNRO, Alice. **Selected stories**. Canadá, Knopf, 1996.
- MUNRO, Alice. **The View from Castle Rock**. Canadá, McClelland & Stewart, 2006.
- MUNRO, Alice. **Carried Away**. Canadá, Everyman's Library, 2006.
- MUNRO, Alice. **Too much happiness**. Candá, McClelland and Stewart's, 2009.
- MUNRO, Alice. **Dear Life**. Canadá: Ryerson Press, 2012.

MUNRO, Alice. **Runaway**. Vintage Books USA; Edição: Reprint: 2005.

MUNRO, Alice. Biography. Disponível em: <<https://www.alicemunro.ca/>> Acesso em: 11 jun. 2018.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda**. Trad. João Camillo Penna, Ecalir Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Outra Travessia Nr. 15. Ilha de Santa Catarina: 2013.

POLETTI, Ana Júlia. **A leitura dos espaços inóspitos em Alice Munro: corpos (des)habitados e lugares (des)construídos**. Caxias do Sul, 2017.

RASPORICH, Beverly Jean. **Dance of the Sexes: Art and Gender in the Fiction of Alice Munro**. Edmonton: University of Alberta Press, 1990.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1980

SANTIAGO, Silviano. **Glossário de Derrida** (sup.). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

STEINER, George. **Silêncio e linguagem**. Ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

TAUSKY, Thomas.E. Alice Munro biocritical essay. *In: Canadian literary archives*. Disponível em <<http://www.ucalgary.ca/library/SpecColl/munrobioc.htm>> Acesso em: 1 jan. 2015.

WOODCOCK, G. **The plots of life: the realism of Alice Munro**. *Queen's Quarterly*, v. 93, n. 2, p. 235-250, Toronto, Summer 1986.

FILMOGRAFIA

ALMODÓVAR, Pedro. **Julieta**. Direção e Roteiro de Pedro Almodóvar, Espanha, 2016.

Title

The search theme in Alice Munro and Pedro Almodóvar: female characters.

Abstract

This article aims to reflect on the poetic images of the feminine, from the “theme of the search”, in the work of the Canadian writer Alice Ann Munro, more specifically in three short stories in the book *Fugitive* (2014) and the filmic transposition of these tales, by Pedro Almodóvar Caballero in the movie *Juliet* (2016). From the book, the selected stories were: "Occasion", "In a moment" and "Silence". These tales function as intertexts in Almodóvar's filmography. For the development of the article, we sought theoretical, critical and methodological support in comparative studies in literature and other arts, intermediate studies and studies on the theme of travel as existential displacements of female characters, which in their erasures configure the “theme of search”, contemplating other potent derivations for literary creation as well as for filmic creation, for example, images of silence, archetypal images of the feminine, childhood memories, generating a movement of departures and arrivals rich in displacements of the feminine self. The study methodology used here allows us to reflect on the processes of intermediary and transcreation of the literary narrative to the filmic narrative, analyzing the basic operations of the filmic construction, which will result in the expansion and transformation of the literary sign. It has as theoretical bases Balogh (2005), Walter Benjamin (2010), Luis Claudio Costa (2010), Isla Duncan (2011), Michelle Gadpaille (1988), Brad Hooper (2008), George Woodcock (1986), Claus Clüver (2006), Santiago Kovadloff (2003), Elisabeth Badinter (1980), Mikhail Bakhtin (1996), among others.

Keywords

Alice Munro; Pedro Almodóvar; Poetic Images; Search Theme.

Recebido em: 18/09/2019.

Aceito em: 26/12/2019.