



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Débora Spacini Nakanishi

Adaptação intercultural:

as Juliet(a)s de Alice Munro e Pedro Almodóvar

São José do Rio Preto

2022

Débora Spacini Nakanishi

Adaptação intercultural:

as Juliet(a)s de Alice Munro e Pedro Almodóvar

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras do Programa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

São José do Rio Preto

2022

Nakanishi, Débora Spacini

N163a

Adaptação intercultural : as Juliet(a)s de Alice Munro e Pedro Almodóvar / Débora Spacini Nakanishi. -- São José do Rio Preto, 2022

144 f. : fotos

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Cláudia Maria Ceneviva Nigro

1. Literatura. 2. Adaptação. 3. Adaptação intercultural.
4. Canadá. 5. Espanha. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto.
Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Débora Spacini Nakanishi

Adaptação intercultural:

as Juliet(a)s de Alice Munro e Pedro Almodóvar

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras do Programa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Cláudia Maria Ceneviva Nigro
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattner
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Laura Patrícia Zuntini de Izarra
USP – São Paulo

Prof^a. Dr^a. Maria Clara Pivato Biajoli
UNIFAL – Alfenas

Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto

09 de maio de 2022

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus por todas as bênçãos.

Aos meus pais, por me apoiarem em todos os desafios e acreditarem nos meus sonhos.

À minha orientadora, Profa. Dra. Cláudia Nigro, pela confiança e pelo incentivo, desde os primeiros anos da graduação, compartilhando sua experiência e conhecimento de forma tão generosa.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher e Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez, pelos apontamentos e sugestões, que muito contribuíram para a conclusão deste trabalho.

À seção técnica de pós-graduação, pela assistência em todos os momentos.

À minha tradutora oficial e amiga, Gabriela Haddad, por se dispor a revisar todas as traduções encontradas neste trabalho.

Às minhas companheiras de doutorado, Aline Garcia e Bárbara Fante, por me ajudarem a refletir sobre assuntos relacionados à cultura e língua espanholas.

A todos os meus amigos e familiares.

À CAPES, pelo apoio financeiro, que possibilitou este trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo buscar, nas obras “Chance”, “Soon”, “Silence” (2004), de Alice Munro, e no filme *Julieta* (2016), de Pedro Almodóvar, rastros de como a cultura mobiliza-se no processo de adaptação, a partir da perspectiva da adaptação intercultural, na qual um texto localizado em uma matriz cultural é adaptado em outra. Tanto Munro quanto Almodóvar são referências nos respectivos contextos nacionais e, consequentemente, considerados representantes dos países e das culturas natais no cenário internacional. Dessa forma, quando Almodóvar adapta uma narrativa situada no Canadá, com trama e personagens peculiares à sociedade local, e a transfere para a Espanha, com características igualmente próprias, faz-se imprescindível que aspectos culturais passem por um prisma de ressignificação, tornando-os verossímeis a nova localização. Faremos, portanto, um estudo sobre os fazeres artísticos de Munro e de Almodóvar, destacando a forma como a cultura nacional e regional influencia e é influenciada por seus trabalhos. No caso da contista, nos baseamos em textos de Thacker (1988; 2010; 2016), Gibson (2010), Hooper (2008), etc. Já no de Almodóvar, recorreremos, entre outros, a autores presentes no *A Companion to Pedro Almodóvar* (2013), organizado por D'Lugo e Venon, além da entrevista concedida a Strauss (2008). Quanto à metodologia, adotamos a proposta por Silva (2012) de análise estilística de adaptação intercultural, organizada em cinco categorias: língua falada, cronótopo, dominantes genéricas, trama e estilo de encenação. Adicionamos, ainda, uma nova categoria, de cruzamentos temáticos. Em cada etapa, trazemos referências específicas, como, por exemplo, a respeito das relações diplomáticas e sociais entre Espanha e Marrocos, com artigo de Ferrer-Gallardo (2008), e da figura materna como construção social na Espanha, de acordo com Schmoll (2014). Finalizamos trazendo uma reflexão a respeito da adaptação intercultural e as possibilidades dentro da área de Estudos de Adaptação.

Palavras-Chave: Adaptação intercultural. Alice Munro. Pedro Almodóvar. Tríptico Juliet. *Julieta*.

ABSTRACT

The objective of this work is to find out, in the short stories “Chance”, “Soon”, “Silence” (2004), by Alice Munro, and in the movie *Julieta* (2016), by Pedro Almodóvar, traces of how culture is a mobilizing element in the adaptation process, from the perspective of intercultural adaptation, in which a text settled in a cultural matrix is adapted into another. Both Munro and Almodóvar are references in their respective national contexts and, consequently, considered representatives of their native countries and cultures on the international scenario. Thus, as Almodóvar adapts a narrative located in Canada, with plot and characters peculiar to the local society, and transfers it to Spain, with its own characteristics, it is essential that cultural aspects go through a prism of resignificance, making them credible to the new location. Therefore, we study about Munro's and Almodóvar's artistic achievements, highlighting the way in which the national and regional culture influences and is influenced by their works. In the case of the short story writer, we draw on texts by Thacker (1988; 2010; 2016), Gibson (2010), Hooper (2008), etc. As for Almodóvar, we resorted, among others, to authors present in *A Companion to Pedro Almodóvar* (2013), organized by D'Lugo and Venon, in addition to an interview granted to Strauss (2008). As for the methodology, we adopted the proposal by Silva (2012) of stylistic analysis of intercultural adaptation, organized into five categories: spoken language, chronotope, generic dominants, plot, and staging style. We also add a new category, of thematic crossovers. In each stage, we bring specific references, such as, for example, regarding the diplomatic and social relations between Spain and Morocco, with an article by Ferrer-Gallardo (2008), and the mother figure as a social construction in Spain, according to Schmoll (2014). We conclude by bringing a reflection regarding intercultural adaptation and the possibilities within the field of Adaptation Studies.

Keywords: Intercultural Adaptation. Alice Munro. Pedro Almodóvar. Triptych Juliet. *Julieta*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. Alice Munro e o Tríptico Juliet.....	5
1.1 Tornando-se Alice Munro.....	5
1.2 O fazer artístico de Alice Munro	17
2. Pedro Almodóvar e <i>Julieta</i>	33
2.1 Tornando-se Pedro Almodóvar	33
2.2 O fazer artístico de Pedro Almodóvar	47
3. Adaptação intercultural: análise estilística do Tríptico Juliet e de <i>Julieta</i>	61
3.1 Língua falada.....	64
3.2 Cronótopo.....	73
3.3 Trama e dominantes genéricas.....	84
3.4 Estilo de encenação.....	96
3.5 Cruzamentos temáticos: mitologia grega.....	114
3.5.1. Juliet, a perita em tragédia grega.....	115
3.5.2 Julieta, o arquétipo de heroína grega.....	116
3.6 Adaptação intercultural: apontamentos.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
REFERÊNCIAS.....	133

INTRODUÇÃO

Tradicionalmente, quando falamos em adaptação, pensamos na cinematográfica, pelo legado que o eixo literatura-cinema foi construído pelos primeiros teóricos da área, como George Bluestone em *Novels into Film* (1957); contudo, com o passar do tempo, os Estudos de Adaptação tornaram-se uma área interdisciplinar, com pesquisadores vinculados tanto a programas de pós-graduação de Letras, como de Cinema e, Comunicação, entre outros. Assim, diferentes abordagens podem ser adotadas, como as históricas, com revisionismos, ou as centradas em um autor específico, como vemos nos estudos sobre adaptações de Shakespeare e Jane Austen.

Apesar de termos tantas possibilidades metodológicas, o inevitável é a presença do elemento cultura nos Estudos de Adaptação. Autores como Hutcheon (2006), Cartmell (2012) e Leitch (2012) ajudaram a estabelecer a área como a conhecemos hoje, incluindo o princípio de adaptações como fenômenos culturais. De fato, passamos a entendê-las como reflexos e produtos de determinado tempo e local, cercadas de interesses, sejam artísticos ou mercadológicos. Assim, caminha-se em direção oposta aos conceitos de fidelidade que limitavam e diminuía as adaptações. A cultura pode e deve ser adotada como elemento motivador nos estudos de adaptação.

Neste trabalho, nos propomos a refletir sobre a adaptação intercultural, termo proposto por Marcel Vieira Barreto Silva, no artigo “Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico” (2012), para referir-se a uma adaptação em que os textos envolvidos estão situados em matrizes culturais diferentes, passando, necessariamente, por um prisma no qual os signos são ressignificados. Adotamos como corpus três contos da escritora canadense Alice Munro (1931 –), “Chance”, “Soon” e “Silence”, também conhecidos como Tríptico Juliet, publicados no livro *Runaway*¹ (2004), e sua adaptação cinematográfica dirigida pelo cineasta espanhol Pedro Almodóvar, *Julieta* (2016). Procuramos entender como a cultura, quando em posição de contraste a outra, pode exercer função de elemento motivador no processo de adaptação, materializando-se e adicionando uma nova camada interpretativa também no texto adaptado, resultando no que Hutcheon (2006) define como a essência da adaptação: o revisitar constante de obras.

¹ Visto tratarmos da cultura canadense, adotamos como objeto os textos originais em língua inglesa; contudo, há uma edição brasileira intitulada *Fugitiva* (2014). Na tradução, os contos recebem os títulos de “Ocasão”, “Daqui a pouco” e “Silêncio”.

O conceito de cultura adotado por Silva é o de “[...] bens culturais (práticas, hábitos, formas, estilos, obras) [que] não são apenas produtos do contexto social de onde se manifestam, mas, dialeticamente, também são formadores desse contexto, de modo vivo e orgânico” (SILVA, 2012, p. 212). Dessa forma, desenvolveremos, nos dois primeiros capítulos, observações a respeito da obra de Alice Munro e Pedro Almodóvar como produtores e produtos culturais dos respectivos contextos socioculturais. Por serem artistas contemporâneos, apesar de haver informações a respeito de suas biografias e fazeres artísticos em língua inglesa e espanhola, sentimos a necessidade de disponibilizá-las aos leitores brasileiros, pois há pouco material em português. Além disso, as biografias presentes nesta tese não são apenas paráfrases e traduções de publicações estrangeiras. Pelo contrário, são resultado de uma pesquisa profunda em diversas fontes a fim de trazer informações relevantes para substanciar nossas análises da adaptação intercultural. Lembramos que as obras de Alice Munro e Pedro Almodóvar são inspiradas por experiências pessoais e individuais e, conseqüentemente, ao serem adotadas como representantes de suas matrizes culturais, passam a ser designadas e interpretadas também como experiência coletiva da população das respectivas comunidades, seja por identificação ou por uma construção identitária nacional. Assim, ao dedicarmos os dois primeiros capítulos às biografias, refletimos sobre como as experiências individuais dos artistas tornam-se parte do imaginário coletivo, aspecto imprescindível em um trabalho sobre adaptação intercultural, pois as escolhas do processo de adaptação são tanto influenciadas quanto influenciadoras por/para o contexto cultural, que pode partir da esfera individual, mas recebe significado no coletivo, a própria concepção de cultura.

Neste trabalho, portanto, pensamos em recortes nacionais, com o Tríptico Juliet contemplando a cultura canadense, e *Julieta*, a espanhola; contudo, sempre cientes da identidade nacional como uma construção, conforme Bauman, em *Identidade*:

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” autoevidente. Essa ideia foi *forçada* a entrar na *Lebenswelt* de homens e mulheres modernos – e chegou como uma *ficção*. Ela se solidificou num “fato”, num “dado”, precisamente porque tinha sido uma ficção, e graças à brecha dolorosamente sentida que se estendeu entre aquilo que essa ideia sugeria, insinuava ou impelia, e ao *status quo ante* (o estado de coisas que precede a intervenção humana, portanto inocente em relação a esta). A ideia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos

pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia. (BAUMAN, 2005, p. 26)

No primeiro capítulo, contemplamos a biografia e o fazer artístico de Alice Munro, com foco no aspecto nacional e cultural, uma vez que é considerada uma escritora canônica no Canadá. Tomamos como literatura fundamental, principalmente, os textos de Thacker (1988; 2010; 2016), assim como de May (2013), Howells (2003; 2005), entre outros. No segundo capítulo, fazemos algo semelhante a respeito de Pedro Almodóvar, levando em consideração o esforço de (re)construção da identidade espanhola pós-ditadura Franquista (1939-1976). Utilizamos diversos textos presentes no *A Companion to Pedro Almodóvar* (2013), além de entrevistas com o cineasta, como a registrada por Strauss (2008). Nos subcapítulos dedicados os fazeres artísticos percebe-se como seria impossível discorrer sobre suas obras sem o aspecto da vida pessoal, que ressoa a identidade cultural e, conseqüentemente, passa também a fazer parte das produções e dos produtos culturais.

Voltando ao termo “intercultural”, a escolha de Silva pelo prefixo “inter” baseia-se em colocações anteriores de Pavis (2008) a respeito do teatro e justifica-se pela dinâmica *entre* culturas, sugerindo uma via de mão-dupla. Por isso, no terceiro capítulo, analisamos estilisticamente os contos do Tríptico Juliet e o filme *Julieta* tendo em mente a troca cultural presente no processo de adaptação. Silva propõe cinco categorias de análise para tal: língua falada, cronótopo, trama, dominantes genéricas e estilo de encenação. Acrescentaremos, ainda, uma sexta categoria de análise, os cruzamentos temáticos, a ser esmiuçada no subcapítulo dedicado ao conceito de adaptação intercultural. Sempre que necessário, utilizamos também conceitos mais gerais dos Estudos de Adaptação, textos fundamentais que, apesar de não citarmos diretamente, consultamos e retomamos constantemente, a fim de nos mantermos alinhados e contribuindo com essa área de conhecimento.

Algumas observações fazem-se necessárias para melhor leitura deste trabalho. Nas seções 1.1 e 2.1, nas quais abordamos as biografias de Alice Munro e Pedro Almodóvar, respectivamente, precisamos chamá-los, em alguns momentos, de Alice e Pedro, pois nos referimos a uma época antes de serem artistas de nomes consagrados. Alice, por exemplo, apenas se torna Munro após se casar, assumindo uma nova persona, como explicaremos. Pedro também passa por um processo de criação da marca Almodóvar quando já mais conhecido. Acreditamos que, assim, podemos marcar um

contraste e o momento de adoção da persona artística. Ainda a respeito de nomes, recomendamos especial atenção quando, no Capítulo 3, citaremos com frequência e, muitas vezes, alternadamente, Juliet, protagonista dos contos de Munro, e Julieta, do filme de Almodóvar. O mesmo acontece com as demais personagens do nosso objeto de estudo, assim, quando usamos Penelope, falamos dos contos, e Antía, do filme, por exemplo. Dessa forma, não precisamos nos repetir demasiadamente ao indicar a todo momento a qual obra nos referimos. Além disso, gostaríamos de salientar que grande parte da bibliografia se encontra em língua inglesa; portanto, os trechos de citações selecionados foram traduzidos por nós, revisados pela tradutora Gabriela Haddad e os originais mantidos em notas de rodapé para consulta. Já para a análise dos contos, especialmente na seção sobre língua falada, optamos por trazer para o corpo do texto os trechos em língua inglesa, por estarmos, justamente, refletindo sobre como a cultura pode ser evidenciada na escolha de palavras. Nesses casos, apresentaremos as traduções da edição brasileira em nota de rodapé.

Finalmente, concluímos este trabalho refletindo sobre algumas questões a respeito da adaptação intercultural que surgiram durante nossa análise do corpus. Assim, pensamos sobre as possibilidades de construção de uma teoria da adaptação intercultural, dentro dos Estudos de Adaptação, com base nos nossos resultados.

1. Alice Munro e o Tríptico Juliet

1.1 Tornando-se Alice Munro

Nascida em 10 de julho de 1931, em Wingham (Condado de Huron em Ontário, Canadá), Alice Ann Laidlaw, hoje conhecida como Alice Munro, é uma das escritoras mais importantes na contemporaneidade e a única canadense a receber o Prêmio Nobel de Literatura, em 2013. Visto que o trabalho da autora está muito relacionado a própria vida e experiências, é natural que uma pesquisa, cujo objeto de estudo envolve Alice Munro, dedique uma seção para breve biografia. Baseamo-nos, majoritariamente, no livro considerado a biografia oficial da escritora (embora o próprio autor seja demasiado humilde para assim descrevê-lo), *Alice Munro: Writing Her Lives* (2010), de Robert Thacker, mas também em outras fontes como May (2013), Howells (2003; 2005), traçando paralelos com aspectos do seu fazer artístico. Há pouco material em português sobre a canadense, portanto, acreditamos ser importante trazermos um recorte de tais informações, contribuindo para novos estudos.

A história de Alice Munro como escritora começa quando ainda muito jovem, durante a infância, na provincial cidade natal com menos de três mil habitantes. Alice é, durante quase cinco anos, a única filha de Robert Eric Laidlaw e Anne Clarke Laidlaw, até o nascimento do irmão William George, em 1936, e logo depois o de Sheila Jane em 1937. Os primeiros anos como filha única impõem uma criação um pouco diferente da que os irmãos recebem, pois a mãe a vê como uma projeção da sua vida e dos sonhos não realizados:

Ao lembrar-se dos anos como filha única, Munro disse que fora "o objeto de todo cuidado de minha mãe" que seu irmão e irmã não foram. "E o cuidado dela estava em moldar uma pessoa. Não a pessoa que eu queria ser. Eu acho que esse sempre foi o conflito entre nós... Ela queria que eu fosse inteligente, mas uma pessoa boa, do tipo social e intelectualmente bem-sucedida, mas agradável ao mesmo tempo". (THACKER, 2010, p. 60, tradução nossa^{2 3})

² A bibliografia sem tradução para o português foi traduzida por nós e revisada pela tradutora Gabriela Haddad. Apresentaremos os trechos originais em notas de rodapé.

³ "Recalling her years as the only child, Munro has said she was 'the object of my mother's care in a role' that her brother and sister were not. 'And her care was in shaping a person. Not the person that I wanted to be. I think that was always the conflict between us... She wanted me to be smart, but a good person and the kind of person who was both socially and intellectually successful and was nice'".

A família Laidlaw é de descendência escocesa (presbiteriana do lado do pai) e irlandesa (anglicana, da mãe). Os desejos para a filha são um reflexo da cultura provincial da Ontário do começo do século XX, em que Anne, quando jovem e solteira, almeja uma vida diferente da própria mãe e faz, escondida e somente com a ajuda de uma tia, um curso para tornar-se professora. Por outro lado, ela ainda não rompe com paradigmas da sociedade. Ser professora, naquela época, é um desafio, mas já não um escândalo. Anne, portanto, mesmo procurando ser independente, continua seguindo o pensamento de “ser uma boa pessoa” de uma maneira conservadora. Quando se casa com Robert, deixa a profissão como é esperado de uma esposa. Dessa forma, Alice deve ser mais bem-sucedida que a mãe, mas continuar acatando aos padrões sociais. O relacionamento entre as duas não é fácil e piora quando Anne começa a sofrer com os sintomas da doença de Parkinson (só diagnosticado posteriormente), deixando o funcionamento da casa nas mãos da filha. Alice, portanto, torna-se dona-de-casa ainda criança, sem entender o que acontece com a mãe, muitas vezes vista como preguiçosa. Esses fatos terão grande influência na escrita de Munro e aparecerão em diversos momentos nos contos. Quando contestada sobre o que a mãe pensaria sobre suas histórias e sua vida (em um momento no qual Wigham desprezava Alice pelo retrato “injusto”), ela admite que seria considerada a desonra da família.

O relacionamento com o pai também se mostrará importante. Dono de uma fazenda de raposas, e depois de porcos, Robert Laidlaw é descoberto, muito tempo depois, como escritor. Quando Alice começa a se estabelecer profissionalmente, Robert lhe manda um manuscrito, publicado pela influência da filha no mercado editorial, *The McGregors: A Novel of an Ontario Pioneer Family* (1979). Como o próprio título sugere, trata-se de um romance sobre os ancestrais da família Laidlaw. O mesmo interesse pelas origens está presente no trabalho de Munro, especialmente no livro *The View from Castle Rock* (2006). Ser de uma família de imigrantes é um tema presente para Alice e o pai.

A vida na fazenda, com muitas dificuldades, inclusive financeiras, contribui para o imaginário da escritora e o tédio aparente serve de porta de entrada para um mundo de histórias. Alice declara ter se tornado escritora no trajeto de casa para a escola e vice-versa. É durante o tempo sozinha que começa a criar enredos e personagens. Vale, neste momento, citarmos um fator importante no trabalho dela que desenvolveremos no próximo subcapítulo: os contos de Alice Munro parecem biográficos, mas ela e diversos estudiosos afirmam tratar-se de ficção. Por outro lado,

Como ela disse a Harry Boyle, em 1974, e como admitiu abertamente durante sua carreira, “sempre há um ponto de partida na realidade”. Para Munro, esses pontos de partida são primeiro observados, em seguida explorados e, depois, precisamente detalhados conforme os articula intuitivamente” (THACKER, 2010, p. 22, tradução nossa⁴)

As experiências presenciadas por Alice em Wingham na infância e na juventude são essenciais como pontos de partida. Em outras fases de vida, continuará a fazer o mesmo, vivendo e observando, muitas vezes guardando episódios durante anos para serem usados no futuro. A realidade vira assim ficção, pois passa pelo filtro da memória antes de ser trabalhado em um conto.

Durante o ensino médio, a jovem é uma boa estudante, logo percebendo que somente conseguirá ir para a universidade caso consiga uma bolsa de estudos. Com esforço, é contemplada com uma bolsa de dois anos para a University of Western Ontario. Alice, portanto, deixa Wingham e a família para trás, e segue adiante no ambiente universitário e acadêmico que a inspiram, dedicando-se mais objetivamente à escrita. É nesse período que os primeiros contos são publicados pela revista da universidade, *Folio*, sendo o primeiro “The Dimensions of a Shadow”. Já é possível observar o potencial de Alice:

A nota do colaborador nessa edição da *Folio* refere-se a Munro como uma “caloura de dezoito anos de idade, cuja história nesta edição é seu primeiro material publicado. Formada na Wingham High School e excessivamente modesta em relação aos seus talentos, mas espera um dia escrever o Grande Romance Canadense”. [...] essa nota confirma o compromisso muito claro e muito sério de Munro com a escrita. Mesmo durante o primeiro ano de Munro na Western, as pessoas que conheciam a revista consideravam Alice Laidlaw como o grande “achado” da *Folio*, tal era o seu potencial evidente. (THACKER, 2010, p. 128, tradução nossa⁵)

Apesar do começo promissor na vida de escritora, durante os dois anos da universidade, Alice passa por muitas dificuldades financeiras, uma vez que a bolsa de

⁴ “As she told Harry Boyle in 1974 and has freely admitted throughout her career, ‘There is always a starting point in reality’. For Munro, those starting points are first noticed, then probed, and then sharply detailed as she intuitively articulates them”.

⁵ “The contributor’s note in that issue of *Folio* refers to Munro as an ‘eighteen-year-old freshette, whose story in this issue is her first published material. Graduate of Wingham High School. Overly modest about her talents, but hopes to write the Great Canadian Novel some day’. [...] this note confirms Munro’s very clear, and very serious, commitment to her writing. Even during Munro’s first year at Western, people who knew the magazine were talking about Alice Laidlaw as *Folio*’s ‘find’. Such was her evident potential”.

estudos não é nem de perto o suficiente. Trabalha em vários turnos como garçom e na biblioteca, além de vender o próprio sangue para ganhar uns trocados. Passados os dois anos, com o fim da bolsa, percebe ser inviável concluir o curso de quatro anos. Nessa época, conhece James Munro:

Então, quando ela abandonou a universidade e casou-se com James Munro, em 1951, após completar apenas dois anos de curso, como disse a Thomas Tausky, “não é como se eu tivesse decidido largar a universidade. Acontece que eu tinha uma bolsa de dois anos e não pude continuar. Não tinha dinheiro”. (THACKER, 2010, p. 127, tradução nossa⁶).

Importante notarmos que o casamento acontece como algo natural na vida da maioria das jovens dos anos 1950. Por outro lado, Alice tem consciência de que o casamento pode ser uma forma de sobrevivência e uma imposição da sociedade canadense da época. Talvez, em uma outra realidade, pudesse ter buscado mais abertamente tornar-se escritora:

Munro admite que, embora seja feliz por suas filhas terem nascido quando nasceram, se ela tivesse tido escolha, provavelmente não as teria tido (Beyersbergen). Embora essa confissão possa parecer um tanto insensível, ela simplesmente reflete que, durante esse período, não havia outra escolha para a mulher além de ser dona-de-casa e mãe. Alice Munro, por outro lado, foi fortemente motivada por seu desejo inato de ser escritora. (MAY, 2013, p. 21, tradução nossa⁷)

A dedicação à escrita passa a ter concorrência com os afazeres cotidianos. Cuidar da casa, preparar as refeições, zelar pelas filhas, entre diversas outras interrupções. Ademais, a vida nova em Vancouver também impõe uma nova comunidade e a socialização com os vizinhos. Há, contudo, um fator que torna a trajetória de Alice um pouco diferente de outras mulheres na época; o posicionamento positivo de James Munro frente às ambições da esposa:

⁶ “So when she quit university and married James Munro in 1951 after completing just two years, as she told Thomas Tausky, ‘it wasn’t that I opted out of university. It was that I had a two-year scholarship and couldn’t do on. There was no money’”.

⁷ “Munro has admitted that although she is glad that her children were born when they were, if she had had a choice in the matter, she would probably not have had them at all (Beyersbergen). Although this admission may seem somewhat callous, it simply reflects that during this period of time, there was no real choice for a woman but to be a house-wife and mother. Alice Munro, on the other hand, was driven strongly by her lifelong desire to be a writer”.

Jim Munro, por sua vez, valorizou e encorajou o trabalho de Munro. Ela disse que ele [...] "acreditava que era possível uma mulher fazer um trabalho realmente sério, que não se tratasse apenas de caprichos" e que, em sua geração, "homens assim não eram tão fáceis de encontrar" [...]. (MCINTYRE, 2013, p. 59, tradução nossa⁸)

Durante os primeiros anos da família Munro, Alice escreve contos e submete-os a revistas e jornais locais. Além do marido, a jovem encontra mais um ponto de apoio, Robert Weaver, editor e então produtor do programa "Canadian Short Stories", na rádio CBC (Canadian Broadcast Corporation):

Weaver, que defendeu a escrita e os escritores canadenses na CBC a partir do final dos anos 1940 e no *Tamarack Review* dos anos 1950 até os 1980, estaria entre as pessoas essenciais à carreira de Alice Munro, a única que ela conhecia do mundo da escrita que ajudou a sustentá-la ao longo de suas primeiras duas décadas de escrita profissional. (THACKER, 2010, p. 129, tradução nossa⁹)

Com Weaver, estabelece uma relação fundamental para o alavancar da carreira. Diversos contos são transmitidos no programa da rádio e mesmo os recusados são discutidos entre os dois. Ele torna-se, portanto, uma espécie de primeiro editor da escritora, embora não oficialmente. Nesse período começa a assinar os textos como Alice Munro. A seguir vemos trechos de uma carta pedindo para usarem o nome de casada na transmissão. Além do ponto interessante levantado por Thacker a respeito da dupla identidade, também achamos importante ressaltar o tom extremamente educado da carta, uma característica presente em todas as comunicações entre Munro e os futuros editores, mesmo depois da fama:

Vivendo na Rua Arbutus, 1316, em Vancouver, ela escreve: "Não gosto de atrapalhá-lo, mas me pergunto se seria muito incômodo dar meu novo nome e endereço quando o autor for mencionado. Eu me casei depois que a história foi aceita; meu nome agora é Alice Munro e eu moro em Vancouver". Quando a história foi transmitida em 13 de junho, no entanto, Munro ainda foi identificada como "Alice Laidlaw" "de London, Ontario". Ela ainda era, é claro e um pouco perversamente,

⁸ "Jim Munro, for one, valued and encouraged Munro's work. Munro has said that he, like her subsequent partner, Gerald Fremlin, who also attended Western at the same time as Munro, 'believed that a woman doing really serious work, not just amusing herself, was possible' and that in her generation, 'those men were not that easy to find' [...]"

⁹ "Weaver, who championed Canadian writing and Canadian writers through the CBC from the late 1940s on, and through the *Tamarack Review* from the 1950s through the 1980s, was to be among *the* critical people in Alice Munro's career, the one person she knew from the larger world of writing who helped to sustain her through her first two decades of serious writing".

ambas as pessoas - pois, embora tivesse deixado Wingham, London e Ontário e só fosse lá a passeio nos próximos vinte anos, ainda era e continuaria a ser “de” Ontário. De maneiras que ela provavelmente não pretendia quando escreveu para Robert Weaver em maio de 1952, seu nome era realmente “Alice Munro” - estava morando em Vancouver, imaginando Ontário. (THACKER, 2010, p. 129, tradução nossa¹⁰)

A questão da dupla identidade acima relaciona-se ao fato de Munro viver agora no oeste do Canadá, mas continuar tendo Ontário como cenário e, muitas vezes, ponto de partida de seus contos. De fato, o condado de Huron é, durante toda a carreira, uma constante no imaginário da autora. Falaremos mais a respeito adiante, quando refletirmos sobre o seu estilo.

Neste momento, precisamos discutir outra dupla identidade: ser dona-de-casa e ser escritora. Em algumas entrevistas, ela chama a vida de escritora de “vida negra de artista” e, durante muito tempo, luta contra os próprios instintos, procurando ter uma vida “normal”:

Munro via então “que essas eram as duas opções para a minha vida...casamento e maternidade ou a vida sombria de artista”. Apesar da primeira escolha ser a predominante durante os anos 1950, Alice Munro por fim escolhe ambas. (THACKER, 2010, p. 142, tradução nossa¹¹)

Acreditamos que, com o apoio do marido e de Weaver, Munro escreve procurando não levar uma vida de escritora no sentido romântico, boêmio, como deveria ser o pensamento da sociedade canadense da metade do século XX, encontrando uma maneira de equilibrar as duas identidades. Tal tarefa, compreensivamente, é difícil nos primeiros anos, mas torna-se mais fácil com o passar do tempo e com alguns “ajustes” feitos por Alice na própria vida nos anos 1970, incluindo o divórcio e o retorno à cidade natal.

¹⁰ “The living at 1316 Arbutus Street, Vancouver, she writes, “I don’t like to bother you about this, but I wonder if it would be too much trouble to give my new name and address when the author’s name is mentioned. I have been married since the story’s acceptance; my name now is Alice Munro, and I am living in Vancouver”. When the story was broadcasted on June 13, however, Mundo was still identified as “Alice Laidlaw” “of London Ontario”. She was, of course and a bit perversely, both persons - for, though she had left Wingham and London and Ontario and would only visit there during the next twenty years, she was still and would continue to be “from” Ontario. In ways she most probably did not intend when she wrote to Robert Weaver in May of 1952, her name really *was* “Alice Munro” – she was living in Vancouver, imagining Ontario”.

¹¹ “Munro saw then ‘that these were the twin choices of my life...marriage and motherhood or the black life of the artist’. Although the first choice was to predominate during the 1950s, Alice Munro ultimately chose both”.

Ainda em 1963, quando James decide deixar o trabalho na loja de departamentos e abrir uma livraria, a família muda-se para Victoria, na Colúmbia Britânica. No decurso dos primeiros meses, o casal está imerso na correria de abrir a Munro's Books antes do início das aulas. Ela, nesse interim, pouco escreve, pois o trabalho a consome. Por outro lado, afirma ser essa uma pausa bem-vinda, tirando-a da própria cabeça por um tempo. Apesar de felizes com o novo negócio (mesmo com as dificuldades iniciais), Alice passa a viver um sofrimento que culminará no fim do casamento: odeia a casa que James compra para a família, por ser pretensiosa e evidenciar uma diferença de classe entre os dois, sendo ela de família humilde e com tendências liberais e ele de uma família de classe média conservadora. Vê o lugar como uma prisão burguesa e, além de tudo, grande demais e com carpetes demais para manter limpa.

Enquanto isso, Munro voltava a escrever e a trabalhar em alguns contos que haviam passado por Weaver. Com o incentivo dele, submete o trabalho para algumas editoras:

A Ryerson Press, uma entre as três editoras que consideravam a ideia em 1961 e para a qual Weaver levava seis das histórias de Munro depois da recusa das outras duas, ficou com Munro. Incentivou-a durante o interim e finalmente publicou *Dance of the Happy Shades* no outono de 1968. Embora as vendas fossem tais que o estoque da primeira edição fosse suficiente para manter a editora até os anos 1970, Munro havia sido lançada. (THACKER, 2010, p. 202, tradução nossa¹²)

A longa espera entre o contrato e a publicação do livro *Dance of the Happy Shades*, uma coletânea de contos, dá-se pela resistência ao gênero. A Ryerson Press acredita no talento da escritora, mas considera ser mais apropriado lançá-la com um romance e, depois de estabelecida, publicar contos. Robert Weaver tenta encaminhá-la na mesma direção, sempre incentivando-a a seguir no gênero romance. Discutiremos de maneira mais específica a importância do conto para Alice Munro no próximo capítulo, mas vale ressaltarmos aqui que, depois de muitas tentativas frustradas, ela percebe o conto não ser a incapacidade de escrever um romance: é algo tão artístico quanto qualquer outro gênero. Ela provará o seu valor e a possibilidade de ser sucesso de vendas.

¹² “The Ryerson Press, which was among the three publishers considering the idea in 1961 and the one to which Weaver had taken six of Munro's stories after the others had declined them, stuck with Munro. It encouraged her during the interim and eventually published *Dance of the Happy Shades* in the fall of 1968. Although sales were such that the first printing provided sufficient stock to hold the publisher well into the 1970s, Munro was launched”.

Dance of the Happy Shades (1968) é, portanto, o primeiro livro publicado de Alice Munro. É recebido pela crítica com otimismo, aconselhando os leitores a observarem futuros projetos dela; todavia, os jornais de Victoria destacam a surpresa por uma habitante da região ser publicada, além do fato de tratar-se de uma simples dona-de-casa: “O jornal local, o *Times Colonist* de Victoria [...] saudou o livro com a manchete ‘Dona-de-casa encontra tempo para escrever contos’” (GIBSON, 2011, p. 352, tradução nossa¹³). Os vizinhos dos Munro não imaginavam que o livro venceria o *Governor General’s Award*, a mais importante premiação literária no Canadá da época. A partir de então, Munro assume-se publicamente como escritora.

Apesar de dedicarmos o próximo capítulo ao estilo de Munro, acreditamos ser importante, ainda neste momento, levantarmos alguns pontos para contextualizar o restante do resumo biográfico, uma vez que vida e arte estão interligadas. De acordo com Howells (2003), a questão da identidade é uma constante no trabalho de Munro (assim como no de muitos escritores canadenses) e está relacionada com o espaço e o ambiente:

Cada história contém choques sísmicos, identidades são reinventadas e relacionamentos mudam com o tempo, mas, por meio dessas narrativas fragmentadas, Munro introduz “condições poderosas e lendárias por trás da vida cotidiana”, que parecem se sobrepôr às vidas anedóticas de suas protagonistas, enquanto elas, por sua vez, vivenciam momentos de deslizamento entre diferentes dimensões da realidade. [...] Quanto das explorações de identidade de Munro poderia estar relacionado aos locais inconstantes de sua personagem nos espaços textuais de suas histórias? (HOWELLS, 2003, p. 54, tradução nossa¹⁴)

Dance of the Happy Shades faz sucesso também entre outros escritores contemporâneos, como Margaret Atwood e John Metcalf, e assim o mundo literário de Munro expande-se rapidamente. Conquanto, continua vivendo reservadamente com a família e trabalha no próximo livro.

¹³ “The local paper, the Victoria *Times Colonist* [...] greeted that book with a headline ‘Housewife Finds Time to Write Short Stories’”.

¹⁴ “The apparent unpredictability of individual lives is shadowed by wider patterns beyond immediate apprehension, intimated through literary allusions, through landscape, or through moments of retrospection and revelation, where what ‘looked like adventures...was all according to script, if you know what I mean.’ Every story contains seismic shocks, identities are reinvented and relationships change over time, yet through these fragmented narratives Munro introduces ‘powerful legendary shapes behind ordinary life’ that appear to overlap with the anecdotal present lives of her protagonists, just as they in turn experience moments of slipping sideways between different dimensions of reality. [...] How much might Munro’s explorations of identity be related to her character’s shifting locations within the textual spaces of her stories?”

Pressionada pela editora e por Weaver, Munro vê-se encurralada para escrever um romance. De fato, *Lives of Girls and Women – a Novel*, publicado em 1971, é o mais perto a chegar de um, mas crítica e leitores, sem demora, evidenciam tratar-se, na verdade, de uma coletânea de contos que giram em torno de uma personagem. Ainda hoje, opiniões divergem sobre esse ser ou não um romance, mas, independentemente do gênero, mais uma vez, o trabalho de autora chama atenção e é recebido com entusiasmo, vencendo o *Canadian Booksellers Award* daquele ano.

Apesar do sucesso do segundo livro e do alavancar da carreira, Munro chega a um momento de ruptura ao divorciar-se de James. Como já afirmamos, o estilo de vida que o marido almeja para a família evidencia a incompatibilidade entre os dois. Ela tem duas preocupações após o divórcio: o relacionamento com as filhas e o suporte financeiro. Durante um tempo, permanece em Victoria, tentando manter certo grau de normalidade na rotina das meninas; entretanto, precisa de uma forma de sustentar-se. Consegue, então, uma posição de escritora residente na Notre Dame University, ainda perto de Victoria, para poder visitar as filhas, e, mais tarde, na York University, já em Ontário:

Munro retornou da Colúmbia Britânica para Ontário depois de fazer o que descreveu mais tarde para uma de suas personagens como "uma longa viagem necessária para longe da casa do casamento", deixando James Munro, seu marido por vinte e dois anos, na casa de Victoria onde ainda vive. Suas filhas, Sheila, de vinte anos, Jenny, de dezessete e Andrea, de sete, estavam em fases diferentes de independência e dependência. Munro estava preocupada com como o rompimento iria afetá-las, especialmente Andrea, mas continuava avançando. Sua nova vida não envolvia nenhum plano, além de trocar a Colúmbia Britânica por Ontário. Alice Munro havia decidido voltar para casa. (THACKER, 2010, p. 7, tradução nossa¹⁵)

Mesmo com todas as mudanças e instabilidades, em 1974, lança o terceiro livro, *Something I've Been Meaning to Tell You*. Ademais, a posição na York University serve para retornar a Ontário e começar outro capítulo da vida pessoal ao lado do novo parceiro, Gerald Fremlin. Ele mora no condado de Huron, onde cuida da mãe doente e, em pouco tempo, Munro passa a viver com os dois. A mudança não é apenas geográfica, é um

¹⁵ “[...] Munro had returned to Ontario from British Columbia after making herself what she later described for one of her characters as ‘a long necessary voyage from the house of marriage’, leaving James Munro, her husband of twenty-two years, in the Victoria house where he still lives. Their daughters, Sheila, twenty, Jenny, seventeen, and Andrea, seven, were at varying stages of independence and dependence. Munro was worried about how the breakup would affect them, especially Andrea, but was pressing ahead. Her new life involved no real plan beyond leaving British Columbia for Ontario. Alice Munro had decided to come home”.

retorno ao repertório utilizado pela autora em seu trabalho durante as últimas duas décadas, mas agora em outra fase e sob nova perspectiva.

Na volta ao condado de Huron, algo irônico acontece: apesar de ser um retorno às raízes, há, nesse momento, uma espécie de choque com o material que inspira as histórias. Agora vivendo imersa no cenário de suas narrativas e interagindo com perfis de pessoas características de personagens e acontecimentos típicos de seus enredos, a escritora enfrenta uma nova relação com o material:

[...] o que antes fora o "lugar encantado de sua infância", Munro agora encontrou em Clinton um lugar igual à sua imaginação madura, um lugar familiar e ainda misterioso. Após seu retorno, vendo tudo com novos olhos, encontrou nos mistérios e nas sugestões as coisas próprias da vida. Apesar de suas incertezas características, novas histórias logo surgiram". (THACKER, 2010, p. 363, tradução nossa¹⁶)

Alguns estudiosos do trabalho de Munro apontam possíveis marcas dessa mudança nos novos textos. A própria escritora afirma ver o condado de Huron de uma forma sociológica e que as histórias se tornam mais duras (THACKER, 2010, p. 361). De qualquer forma, as narrativas não estão mais limitadas à mediação da memória, apesar de continuarem sendo produto da imaginação e do olhar de Munro a partir de acontecimentos. Além disso, a vida antiga naquele lugar já não existe, uma vez que os pais são falecidos e o restante da família espalhou-se pelo país. A nova Alice Munro é uma escritora premiada, divorciada e vivendo em pecado (como ela mesma diz) com um outro homem (ela e Jerry nunca oficializaram a união). No Oeste, é reconhecida pelo trabalho, mas na região provincial de Ontário ainda é vista como excêntrica:

Embora soubesse que seu crescente status de escritora fizesse com que ela parecesse não pertencer a Clinton, ninguém a estava bajulando ou dando a mínima para sua fama, como algumas pessoas em London tinham feito. Mesmo assim, em casa, ela sabia que era considerada preguiçosa, sem trabalho adequado para fazer e, portanto, um constrangimento familiar, mas Munro também sabia que ter tal status em um lugar onde ela se sentia confortável era melhor para seu trabalho (THACKER, 2010, p. 371, tradução nossa¹⁷).

¹⁶ "[...] once the 'enchanted place of her childhood,' Munro now found in Clinton a place equal to her mature imagination, a place familiar yet mysterious. Seeing it anew upon her return she found in its mysteries and suggestions the very stuff of life itself. Despite her characteristic uncertainties, new stories soon emerged".

¹⁷ "Although she knew that her growing status as a writer made her seem an odd fit with Clinton, no one was fawning over her or making anything of her celebrity, as some people in London had. Even so, back home, she knew that she was thought of as lazy, with no proper work to do, and so something of a family

Mesmo aparentemente pouco ocupada para a sociedade local, é importante mencionarmos que, além de continuar escrevendo e trabalhando bastante, cuida dos afazeres domésticos, do parceiro Jerry e das necessidades da mãe dele. Também mantém o relacionamento com as filhas, que costumam passar as férias de verão com eles¹⁸.

É ainda nesse período que a carreira de Munro alcança uma abrangência internacional, impulsionada pela parceria formada com Virginia Barber, uma agente estadunidense. Até então, como era convencional no cenário canadense, a escritora não tinha um agente para cuidar de seus interesses e promover o trabalho. Em alguns momentos, pensa em contratar alguém, mas a questão da confiança e empatia a impedem (além da humildade de achar desnecessário). Em 1975, Barber entra em contato com Munro, que se identifica com a agente e as duas se entendem rapidamente: “Tendo tido filhos e passado anos raspando restos de ovo dos pratos, Munro pôde prontamente se identificar com as experiências de Barber” (THACKER, 2010, p. 368, tradução nossa¹⁹). O objetivo é expandir o universo editorial da escritora e consagrá-la também nos Estados Unidos. O caminho escolhido por Barber é publicar Munro na tradicional revista *The New Yorker*; hoje, tem mais de quarenta contos publicados pela revista e é considerada uma das autoras preferidas e uma das poucas a sobreviver às mudanças na direção da publicação. Consequentemente, começam os esforços para lançar os livros de Alice Munro no mercado estadunidense. Em 1978, lança o livro *Who Do You Think You Are?* que, nos Estados Unidos, é intitulado, por motivos comerciais, *The Beggar Maid*. A reputação internacional de Munro cresce exponencialmente.

Enquanto isso, no Canadá, é levada ao status de canônica, entrando no plano de ensino das escolas e sendo estudada em universidades. Um passo importante para a disseminação de seu trabalho a nível nacional é a reedição de seus livros em versão *paperback*. A região de Huron County passa a fazer parte do imaginário dos leitores e fica conhecida como “País de Alice Munro” (THACKER, 2010, p. 541):

Como Wessex de Hardy, Nebraska de Cather, Mississippi de Faulkner, ou Neepawa de Laurence, o Condado de Huron de Munro estava sendo visto como um lugar mítico, um lugar literal que se tornou mágico pela

embarrassment, but Munro also knew that such a status in a place she was comfortable in was better for her work”.

¹⁸ Para mais informações sobre o convívio de Alice Munro com as filhas, ver *Lives of Mothers and Daughters: Growing Up With Alice Munro* (2001), um *memoir* escrito por Sheila Munro.

¹⁹ “With children and years scrapping eggs off plates, Munro could readily relate to Barber’s experiences”.

interpretação na ficção de Alice Munro. [...]. O impulso foi promovido em 2000 pela criação de uma autoguiada “Alice Munro Tour” de Wingham, disponível no North Huron District Museum. Em 2002, o Jardim Literário Alice Munro foi inaugurado ao lado do museu (THACKER, 2010, p. 541, tradução nossa²⁰).

Durante os anos seguintes, Alice adota uma rotina de escritora estabelecida, lançando um livro a cada três ou quatro anos. Citamos aqui os títulos subsequentes: *The Moons of Jupiter* (1982), *The Progress of Love* (1986), *Friend of My Youth* (1990), *Open Secrets* (1994), *The Love of a Good Woman* (1998), *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001), *Runaway* (2004), *The View from Castle Rock* (2006), *Too Much Happiness* (2009) e *Dear Life* (2012). Algumas compilações também são publicadas e sua obra é traduzida para mais de quatorze línguas, alcançando um público imensurável, além de acumular vários prêmios.

Em 2013, Alice Munro é consagrada com o Prêmio Nobel de Literatura, recebendo o título de “mestre do conto contemporâneo”. É a primeira escritora canadense a ser laureada e apenas a 13ª mulher. Ressaltamos que a conquista é recebida de maneira calorosa e positiva:

Em 10 de outubro de 2013, foi anunciado que o Prêmio Nobel de Literatura para o ano de 2013 seria concedido à contista canadense Alice Munro, uma decisão que o crítico de literatura alemão Denis Scheck classificou favoravelmente como uma “escolha sensacional”, mas que outros especialistas já tinham considerado provável, inclusive mais do que merecido. No curto vídeo no site do Comitê Nobel, a reação imediata dos jornalistas convocados ao anúncio do Secretário Permanente da Academia Sueca é claramente audível: gritos de aprovação. A reação espontânea e muito positiva dos jornalistas reunidos ao anúncio da laureada foi sustentada pela reação internacional que se seguiu à seleção do comitê (NISCHIK, 2014, p. 7, tradução nossa²¹).

²⁰ “Like Hardy’s Wessex, Cather’s Nebraska, Faulkner’s Mississippi, or Laurence’s Neepawa, Munro’s Huron County was being seen as a mythic place, a literal place made magical by its rendering in Alice Munro’s fiction. [...]. Its impulse was furthered in 2000 by the creation of a self-guided ‘Alice Munro Tour’ of Wingham available at the North Huron District Museum. In 2002, the Alice Munro Literary Garden was dedicated beside that museum”.

²¹ “On 10 October 2013, it was announced that the Nobel Prize in Literature for the year 2013 would be awarded to Canadian short story writer Alice Munro, a decision German literature critic Denis Scheck favourably called a ‘sensational choice,’ which other experts, however, had considered likely, since more than deserved. In the short video clip on the Nobel Committee’s website, the immediate, on-site reaction of the convened journalists to the announcement of the Permanent Secretary of the Swedish Academy is clearly audible: jubilant cries of approval. The spontaneous and very positive reaction of the assembled journalists upon the announcement of the laureate was sustained in the ensuing international reaction to the committee’s selection”.

O Prêmio Nobel de Literatura é um êxito que acontece concomitantemente ao encerramento da carreira de Alice Munro. Não podendo comparecer à cerimônia por causa da idade avançada e saúde frágil, a filha Jenny a representa, sendo ovacionada ao receber o prêmio em nome da mãe. Podemos dizer esta ser a condecoração de uma vida dedicada à narrativa, mas não somente isso, é o reconhecimento da literatura canadense, do gênero conto e da mulher escritora.

1.2 O fazer artístico de Alice Munro

Começamos nossa reflexão sobre o trabalho de Alice Munro tendo em mente o Prêmio Nobel de Literatura. Como afirmamos, lhe é concedido o título de “mestre do conto contemporâneo”. A relação da autora com o gênero é interessante, pois, ao mesmo tempo em que o conto é o lugar onde encontra seu espaço próprio ideal, ao fazê-lo, Munro também contribui com o gênero que muitas vezes fica em segundo plano em relação ao romance. Este fato é uma constante na literatura sobre Alice Munro:

Embora nos últimos quarenta anos o conto tenha sido caracterizado primeiro pela experimentação e depois pela atenuação, Alice Munro continuou seguindo seu próprio caminho, muito confiante na natureza do conto e em seu controle da forma que não precisou observar nenhuma tendência ou imitar nenhum precursor. Munro encontrou seu ritmo narrativo único no início da carreira e continuou a controlá-lo de forma habilidosa. Assim como a literatura sempre a nutriu, ela, em troca, contribuiu de forma duradoura à literatura. (MAY, 2013, p. xii, tradução nossa²²).

Por outro lado, Munro nem sempre encarou o conto como porto seguro. Muitos escritores consideram o conto uma espécie de exercício que os levará, em algum momento, ao romance. Ela não foi diferente. No início da carreira, acredita que os textos curtos são uma porta de entrada para a publicação em revistas, como de fato acontece; entretanto, almeja um dia escrever um grande romance canadense, aspiração característica da maior parte dos escritores ambiciosos. Ademais, a influência editorial direciona jovens artistas a perseguirem o romance: além de ser supostamente mais

²² “Although in the last forty years the short story has been characterised first by experimentation and then by attenuation, Alice Munro has continued to go her own way, so confident of the nature of the short story and her control of the form that she need not observe any trends or imitate any precursors. Munro found her own unique narrative rhythm early in her career and has continued to control it consummately. Just as literature has always nourished her, she has made a lasting contribution to literature”.

vendável do que conto, há também a questão da idealização do romance como gênero superior.

Como citamos anteriormente, quando consegue um contrato com a editora Ryerson Press, há a pressão de que a primeira publicação seja de um romance, pois não julgam ser interessante lançar uma escritora com um livro de contos. Munro faz diversas tentativas de escrever um romance, mas finalmente consegue convencer a editora a publicar o material que já tem pronto, prometendo um romance para logo.

O segundo livro de Munro, *Lives of Girls and Women* (1971), deveras, é anunciado e vendido como um romance; contudo, como já afirmamos, até hoje há divergências a este respeito, uma vez que a obra consiste em oito capítulos (podendo ser chamados de contos) da vida da personagem Del Jordan. Consideramos, tendo estudado o conjunto da obra da autora, ser este um romance escrito por uma contista. Não se pede para um mecânico fazer uma instalação elétrica em uma construção, da mesma forma que não se pede para uma contista escrever um romance. Entendemos que grande parte dos escritores consegue transitar com certa facilidade entre os diversos gêneros literários, mas também pensamos ser importante respeitar as especialidades de cada um, principalmente neste caso, em que Munro mostra não apenas dominar o gênero, mas fazê-lo único e exuberante.

Ainda no começo da carreira, pressões externas não permitem Munro ser confiante em um gênero “inferior” como o conto. Apenas quando começa a trabalhar com Gibson como seu editor na Macmillan, admite ser este o seu espaço de atuação, no qual pode alcançar potencial máximo sem impedimentos formais de outro gênero. A própria escritora comenta na carta em que pede para ser desvinculada da então editora Macgraw-Hill Ryerson para seguir Gibson na Macmillan:

Ele [Gibson] foi a primeira pessoa no mercado editorial canadense que me fez sentir que não precisava pedir desculpas por ser uma contista e que um livro de contos poderia ser publicado e promovido como ficção séria. Esta ideia era bastante revolucionária na época. Foi o apoio dele que me permitiu continuar trabalhando quando eu estava totalmente insegura sobre o futuro (GIBSON, 2001, p. 344-5, tradução nossa²³).

Com o passar do tempo e a publicação de quatorze livros, cerca de sete coletâneas e dezenas de contos publicados no *The New Yorker*, é inegável que Munro faz a escolha

²³ “He was absolutely the first person in Canadian publishing who made me feel that there was no need to apologize for being short story writer, and that a book of short stories could be published and promoted as major fiction. This was a fairly revolutionary idea at the time. It was his support that enabled me to go on working, when I had been totally uncertain about my future”.

certa ao permanecer trabalhando com contos. Com a ajuda de Gibson, pode recusar a tarefa de escrever um romance e dedica-se com confiança ao conto. Como afirma May, é possível enxergar tal convicção nas próprias histórias, que fazem autorreferências irônicas ao lugar do conto na literatura:

A personagem central de “Fiction” compra um livro escrito por uma mulher que ela conheceu brevemente em uma festa. Quando o abre, fica decepcionada ao descobrir que é uma coleção de contos, não um romance: “Parece diminuir a autoridade do livro, fazendo com que o autor pareça apenas agarrado aos portões da Literatura, em vez de ser e salvo lá dentro” (52). Tendo pontuado uma carreira distinta de inúmeros prêmios ao ganhar o *Man Booker International Prize* de “Lifetime Achievement” em 2009, Munro deve ter dado um sorriso astuto quando escreveu essas palavras (MAY, 2013, p. 3, tradução nossa²⁴).

Destacada a importância da autoafirmação dentro do gênero, devemos agora explorar a forma como a autora contribui com o conto, deixando sua marca. O ponto mais óbvio é em questão de notabilidade e das possibilidades mercadológicas. O trabalho de Munro é bem recebido e exaltado em premiações diversas, mesmo as que não são exclusivamente de coleção de contos. Os livros de Alice Munro são vendidos como “ficção principal”, lado a lado a romances, confrontando a ideia de ser um tipo inferior de literatura.

Além disso, durante a carreira, Munro vai aprimorando a técnica e tornando o gênero cada vez mais seu, mais único. Interessante apontarmos que, no início, quando ainda se estabelecia como escritora, é chamada de “Tchekhov canadense”, justamente pela precisão artística com que trabalha o conto. De fato, não é difícil perceber as semelhanças entre os dois escritores, principalmente pela presença do elemento lírico em narrativas que podem ser entendidas como realistas: “Essa união tchekhoviana do lírico e do realismo é, desde então, considerada uma característica básica do conto moderno por vários escritores e críticos do gênero” (MAY, 1993, s/p, tradução nossa²⁵). Hoje, entretanto, os críticos (especialmente os canadenses) afirmam ser preciso deixar tal título

²⁴ “The central character in ‘Fiction’ buys a book written by a woman she has met briefly at a party. When she opens it, she is disappointed to find out it is a collection of short stories, not a novel: ‘It seems to diminish the book’s authority, making the author seem like somebody who is just hanging on to the gates of Literature, rather than safely settled inside’ (52). Having punctuated a distinguished career of numerous awards by winning the Man Booker International Prize for Lifetime Achievement in 2009, Munro must have had a sly smile on her face when she wrote those words”.

²⁵ “This Chekhovian uniting of the lyrical and the realistic has since been called a basic characteristic of the modern short story by a number of short-fiction writers and critics”.

para trás, pois seu nome está consolidado. De acordo com eles, os canadenses devem enfatizar o título “nossa Alice Munro”. Discutiremos a relação entre a contista e o país mais adiante.

Outro ponto importante na contribuição de Munro para o gênero é a possibilidade de pensar criticamente, de maneira mais contemporânea, o conto. Muitos críticos sentem-se incomodados com a extensão dos textos de Munro, que podem passar de quarenta páginas, e questionam se, na verdade, não estaria ela escrevendo romances curtos ou condensados. Nas primeiras publicações, os contos têm por volta de quinze páginas, mas ao longo da carreira, passam a ser mais extensos. É possível afirmar tratar-se de uma maior autonomia dentro do gênero, uma vez que parece se sentir confortável para fazer o que deseja, sem limitações formais:

Munro não simplesmente cuidou do conto; isso não ficou a cargo dela e ela nem estava inclinada a assumir a responsabilidade de manter as convenções e recolocá-las de novo intactas depois de terminar de usá-las [...]. Ela ampliou o escopo do que define um conto, mas seguindo apenas os procedimentos mais rigorosos ao abrir a forma da história, enquanto *mantém* a forma do conto [...]. Eu insisto nisso: ela escreve contos, não romances curtos (HOOPER, 2008, p. 164, tradução nossa²⁶).

Hooper ainda afirma que “não há nada de condensado em suas histórias” (p. 164), muito pelo contrário, os contos passam a ser mais longos justamente porque Munro não condensa a narrativa, não deixa de dizer nada que deve ser dito em função do espaço físico da página (p. viii). A este respeito, cabe citarmos novamente o longo relacionamento de Alice com a revista estadunidense *The New Yorker*. Em publicações do tipo é comum a estipulação de uma extensão padrão para os textos; contudo, os editores da revista entendem que a extensão proposta por Munro em seus contos não é à toa, e publicam diversos contos dela mais longos do que o convencional. Destacamos o Tríptico Juliet, nosso objeto de estudo, pela peculiaridade da publicação. Formado por três contos, “Chance”, “Breve” e “Silêncio”, o tríptico de cerca de 120 páginas é aceito para compor o número especial de ficção da revista, algo que demonstra a consideração

²⁶ “Munro has not simply taken care of the short story; it has not been up to her, nor has she been inclined to shoulder the responsibility, to maintain its conventions, set them down again intact, after her use of them is done [...]. She has broadened the scope of what defines a short story but by following only the strictest procedures in opening the story form while *keeping* it the short-story form [...]. I insist upon this: she writes short stories, not short novels”.

que a *The New Yorker* tem com a obra de Munro, mesmo quando é preciso forçar os limites tradicionais da publicação:

O fato de Treisman e os outros editores da *The New Yorker* estarem dispostos a confiar tanto do espaço de ficção à Munro - alguns ficaram quase tontos com a perspectiva enquanto planejavam isso - diz exatamente o óbvio sobre como seu trabalho é valorizado lá hoje. O tríptico tem mais de trinta mil palavras, deixando espaço para apenas uma outra história. [...]. Ainda assim, a *The New Yorker* só tinha publicado mais de uma história de um único autor na mesma edição uma ou duas vezes antes (THACKER, 2010, p. 600, tradução nossa²⁷).

A extensão é uma formalidade do conto, mas não deve ser limitante, como nos ensina Munro. Ainda sobre o caso do Tríptico, há mais um ponto a ser destacado em a Munro e o conto. Como dissemos acima, trata-se de três contos que, apesar de poderem ser lidos individualmente, também é possível fazê-lo em sequência, pois todos giram em torno da mesma personagem principal, Juliet. Nos ateremos detalhadamente aos textos mais à frente, mas queremos evidenciar a leitura dos três contos como episódios da vida de Juliet, podendo ser entendidos como uma única história, em capítulos. Alice faz algo semelhante no seu “romance”, *Dance of the Happy Shades*, como já discutimos anteriormente. Dito isto, não podemos tirar certa razão dos críticos quando nomeiam o estilo de Munro de “contos novelísticos”, uma vez que, deveras, brincam com os limites entre o conto e o romance. Por outro lado, não podemos nos deixar levar pelo desejo pragmático de dar nome, colocar em uma caixinha, o que Alice Munro faz. É desconfortável não conseguir enquadrá-la em uma categoria pré-existente, por isso tantas tentativas de afirmar traços do romance em seus contos; no entanto, o que faz pertence, inevitavelmente, ao gênero conto. Contos de Alice Munro, mas ainda assim, contos. Isso porque há algo específico do gênero não contemplado pelo romance, como explicita Piglia: “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 1994, p. 37). As narrativas de Alice Munro sempre contam duas histórias. Há sempre uma segunda história escondida dentro da primeira:

²⁷ “That Treisman and the other editors at the *New Yorker* were willing to commit so much of the fiction issue to Munro – some were almost giddy at the prospect as they planned it – says just what might be said as to how her work is valued there today. The triptych is over thirty thousand words, leaving room for just one other story. [...]. Still, the *New Yorker* had only once or twice run more than one story by a single author in the same issue before”.

Alice Munro também se preocupa com os segredos da história, embora os dela [...] sejam histórias privadas e seus sons ressonantes nas vidas íntimas de seus protagonistas, reinventando identidades e remodelando narrativas do passado para revelar significados ocultos muito tempo depois de os eventos acontecerem. [...] o que chamei de "deslocamentos íntimos" de identidade de Munro [...], que explora espaços secretos dentro do território familiar da pequena cidade de Ontário e as linhas de fratura que se abrem para revelar histórias alternativas secretas dentro da vida das protagonistas femininas (HOWELLS, 2003, p. 6, tradução nossa²⁸).

Veremos mais atentamente essa característica quando passarmos à análise do Tríptico Juliet. Por ora, vale ressaltarmos ser o conto moderno, como descrito por May, a procura de sentido a partir de um momento ou objeto cotidiano banal:

O tom unificado do conto moderno sugere que, penetrando no fluxo temporal da vida e fundindo-o com a perspectiva do narrador, o conto realista não cria uma “fatia da vida” (o que sugere uma delimitação arbitrária), mas sim uma experiência carregada de subjetividade motivada pela necessidade do contador de histórias de descobrir e revelar o significado. O problema do escritor torna-se então como transformar uma série de eventos reais em mais do que meros eventos, algo com significado. Embora, em geral, os realistas rejeitassem a crença emersoniana de que “todo fato natural é um símbolo de algum fato espiritual”, os contistas realistas ainda insistiam que fatos naturais arranjados dentro de um padrão estético podem ressoar significado. Assim, no conto moderno, a única ordem possível é a ordem estética e a única resolução possível é a resolução estética. É como se os escritores de contos, ao dispensarem o sobrenatural como sendo incognoscível, se concentrassem em outro tipo de incognoscível: os elementos insolúveis e indizíveis do desejo humano idealizado (MAY, 1993, s/p, tradução nossa²⁹).

²⁸ “Alice Munro is also concerned with the secrets of history, though hers [...] are private histories and their resonance sounds in the subjective lives of her protagonists, where identities are reinvented and narratives of the past are reshaped to reveal hidden meanings long after the events have happened. [...] what I have called Munro’s ‘intimate dislocations’ of identity [...], which explores secret spaces within her familiar home territory of smalltown Ontario and the fracture lines that split open to reveal secret alternative histories within the life stories of her female protagonists”.

²⁹ “The unified tone of the modern short story suggests that by breaking into the temporal flow of life and infusing it with the perspective of the teller, the realistic short story creates not a “slice of life” (which suggests an arbitrary delimitation), but rather a subjectively charged experience motivated by the teller’s need to discover and reveal meaning. The problem for the writer then becomes how to transform a series of real events into something more than mere events, something that has meaning. Although generally the realists rejected the Emersonian belief that “every natural fact is a symbol of some spiritual fact”, short-story realists still insisted that natural facts arranged within an aesthetic pattern can resonate with meaning. Thus, in the modern short story, the only order possible is aesthetic order, and the only resolution possible is aesthetic resolution. It is as if short-story writers, while dismissing the supernatural as unknowable, focus on another kind of unknowable: the unsolvable and unsayable elements of idealized human desire”.

Este é o centro do trabalho de Alice Munro: trabalhar momentos rotineiros de personagens comuns dentro de sua estética, permitindo a segunda história ser revelada de forma sutil. Nesse processo, consegue transmitir um sentimento de que a condição de ser humano é universal. O seu realismo é impregnado pela representação do ser e de sua consciência incerta:

Por causa do forte sentimento de “ser”, do poder mimético de sua linguagem e de seu foco no pessoal e no cotidiano, Munro é frequentemente vista como um realista. Sua escrita, como ela mesma afirma, às vezes é vista como “pitoresca” ou “antiquada” [...]. Mas Munro não é realista no sentido, digamos, do naturalismo do século XIX, com seus personagens arquetípicos, narradores oniscientes e afirmações generalizadas sobre a humanidade e a sociedade. Seu realismo vem mais da tradição da história modernista bem trabalhada e da tentativa de reproduzir um sentimento de “ser” rastreando a consciência e todos os seus caprichos (MCINTYRE, 2013, p. 65, tradução nossa³⁰).

Ainda sobre a representação do ser no trabalho de Munro, acreditamos importante comentarmos sobre o que nos diz Hanley (1988) sobre a relação do fazer artístico da escritora com a análise psicanalítica de Freud, especificamente a respeito do sonho. Para o autor, o estilo de escrita de Alice é “pé no chão”, guiado pelo “bom-senso”, realista (p. 163). Não há lugar para o fantástico, por exemplo; entretanto, há uma forte sensação de sonho e, para Hanley, esse paradoxo causa o efeito de realismo nas narrativas:

[...] essa nova versão “sonho” dos eventos é capaz de alcançar tal grau de vivacidade alucinatória que assume o caráter da realidade. É desse modo que a imaginação, sob a influência da atividade de pensamento do processo primário “cego”, pode às vezes criar uma realidade mais convincente do que quando guiada apenas por memórias e percepções conscientes. É somente desse modo que a imaginação pode chegar tão perto de competir com sucesso com as percepções normais de vigília ao capturar nosso senso de realidade. Um aspecto importante da genialidade é se o escritor envolver sua capacidade de usar a linguagem para despertar esse mesmo processo no leitor, de modo que sua atividade de pensamento do processo primário possa dar vida às cenas,

³⁰ “Though this power to create a sense of being may hold a certain universal appeal, the particular fashion in which Munro achieves this does indeed resonate with her times. Because of the strong feeling of being, because of the mimetic power of her language, and because of her focus on the personal and the everyday, Munro is often seen as a realist. Her writing, as she herself asserts, has sometimes been seen as ‘quaint’ or ‘old-fashioned’ [...]. But Munro is not a realist in the sense of, say, nineteenth-century naturalism, with its archetypal characters, omniscient narrators, and sweeping assertions about humanity and society. Her realism comes more from the tradition of the well-wrought modernist story and the attempt to reproduce a feeling of being by tracking consciousness and all its vagaries”.

personagens, palavras e ações do poema, história ou peça (HANLEY, 1988, p. 166, tradução nossa³¹).

Munro faz algo muito semelhante à “elaboração secundária” do sonho proposta por Freud (p. 167). Isto é, torna cenas aparentemente fragmentadas e aleatórias em inteligíveis, no caso da escritora, por meio da linguagem e, mais especificamente, do conto. Para Hanley, somente escritores que dominam a expressão formal conseguem atingir o referido efeito de “vivacidade alucinatória”, mantendo um estilo elegantemente simples. Os enredos dos contos de Munro relacionam episódios cotidianos com a aparente aleatoriedade dos sonhos, projeções do inconsciente. May afirma, na citação sobre o conto moderno já comentada, que o gênero não cria apenas uma “fatia de vida”; contudo, é importante percebermos que, no caso de Munro, tais “fatias” a interessam, por assemelharem-se à casualidade dos eventos dramatizados nos sonhos:

Munro certa vez fez alguns comentários, em uma entrevista, úteis para a compreensão de todo o seu trabalho [...]: “Eu gosto de olhar para a vida das pessoas ao longo de vários anos, sem continuidade. Como pegá-los em fotos instantâneas... Acho que é por isso que escrever romances não me atrai. Porque eu não vejo as pessoas se desenvolvendo e chegando a algum lugar. Eu só vejo pessoas vivendo em flashes” (TRUSSLER, 2013, p. 243, tradução nossa³²).

De acordo com Trussler, essa característica do perfil de Alice pode ser chamada de “idiossincrática”, ou seja, uma peculiaridade. Ela, por exemplo, afirma ser uma leitora “anárquica”, muitas vezes lendo um livro fora da ordem apresentada pela narrativa, pulando partes do enredo que não a interessam, enquanto aprecia as passagens que chamam sua atenção. É compreensível, portanto, o conto ser o seu gênero. Essa índole aparentemente de insubordinação à linearidade do ato de ler também possibilita que mais de um texto se concentre na mesma personagem, como no caso do Tríptico Juliet. Munro

³¹ “[...] this new dream version of events is able to achieve such a degree of hallucinatory vividness that it assumes the character of reality. It is in this way that imagination, when it is under the influence of ‘blind’ primary process thought activity, can sometimes create a more convincing reality than it can when it is guided only by conscious memories and perceptions. It is only in this way that imagination can come so close to vying successfully with normal waking perceptions in capturing our sense of reality. One important aspect of the genius is if the writer involves his capacity to use language to arouse this very process in the reader so that his primary process thought activity can bring to life the scenes, characters, words, and actions of the poem, story, or play”.

³² “Munro once made some remarks in an interview useful to an understanding of all her work [...]: ‘I like looking at people’s lives over a number of years, without continuity. Like catching them in snapshots... I think this is why I’m not drawn to writing novels. Because I don’t see that people develop and arrive somewhere. I just see people living in flashes’”.

pode construir três episódios independentes retratando a mesma personagem, sem torná-los um híbrido do romance, mas sim um ciclo de contos:

Um ciclo de contos tem uma atratividade inerente, até mesmo um composto por apenas três histórias: demonstrando como as histórias podem trabalhar juntas para aumentar o impacto e a profundidade do efeito total e, ao mesmo tempo, evitar a aglomeração muitas vezes sentida em capítulos do romance; além disso, atrai os leitores que se cansam de começar uma nova história após a outra, como é habitual no caso de uma coleção de contos padrão, com poucas ligações (HOOPER, 2008, p. 139, tradução nossa³³).

Reforçamos que o Tríptico Juliet não contempla a vida de Juliet de uma maneira contínua. Cada conto retrata uma “fatia” da vida da personagem, com certa autonomia, podendo ser lidos separadamente. É possível, claro, estabelecer conexões entre os três contos, em alguns casos, de causa e efeito, mas não são conexões mandatórias.

Além disso, essa idiosincrasia também é herdada por muitas personagens. No caso do Tríptico Juliet, por exemplo:

O estilo de leitura um tanto idiosincrático de Juliet – ela abre o livro “em qualquer lugar”, em vez de onde presumivelmente parou – ganha complexidade quando se reconhece que esse hábito em particular pertence à própria Munro (TRUSSLER, 2013, p. 264, tradução nossa³⁴).

Deveras, muitas personagens são parecidas com a própria autora, mantendo traços da sua personalidade. Este é outro aspecto muito importante no fazer artístico de Alice: o fator autobiográfico. A escritora afirma seu trabalho não consistir em autobiografias, mas, de fato, muitas histórias nascem de eventos reais e passam por seu processo criativo e estético. Vale ressaltarmos que, para Hanley, tal relação também está fortemente apoiada na autobiografia inconsciente da autora, funcionando como uma espécie de sonho que precisa passar pela elaboração secundária para tornar-se consciente:

³³ “A short-story cycle has inherent attractiveness, even a cycle comprised of only three stories: demonstrating how stories can work together for enhances impact and depth in their total effect and at the same time avoiding the crowdedness often felt in novel chapters; at the same time appealing to readers who tire of the usual stop-start of a standard story collection wherein the component stories have little in the way of linkages”.

³⁴ “Juliet’s somewhat idiosyncratic reading style – she opens up the book ‘just anywhere’ rather where she presumably left off – gains complexity when one recognizes this particular habit as belonging to Munro herself”.

O componente autobiográfico artisticamente importante da literatura é a autobiografia inconsciente do escritor - aqueles aspectos da vida do autor que ela [Munro] conhece nas formas disfarçadas proporcionadas pela imaginação criativa e que, conseqüentemente, também não conhece (HANLEY, 1988, p. 173, tradução nossa³⁵).

Nem todos os contos são “fatias” da vida da própria Munro, mas também de episódios observados por ela. Além disso, mesmo nas histórias que retratam algum acontecimento da própria vida, a trajetória nem sempre é igual, podendo culminar em outros finais, por exemplo. A autora afirma surpreender-se com os finais de seus contos. Em alguns casos específicos, o fator autobiográfico é forte e, de certa forma, até permite que o leitor conheça sua história, mesmo nunca tendo lido a biografia de Thacker. A este respeito, Thacker afirma, em outro ensaio:

Mas enquanto a maioria dos leitores desconhece a história da própria Munro em suas especificidades, conhecem muitos detalhes simplesmente por terem lido seu trabalho; que ela cresceu nas margens de Wingham (Jubilee, Hanratty, Dalgleish), o pai fora um criador de raposas no Condado de Huron, a mãe era do vale de Ottawa e falecera há algum tempo devido à doença de Parkinson, depois de um longo declínio; o pai também faleceu, mais recentemente, por problemas cardíacos (Tausky, passim). O conto "Miles City, Montana" pode ser visto como um exemplo dessa característica: a viagem transnacional de 1961 da Colúmbia Britânica para Ontário, pelos Estados Unidos, as duas filhas, o ex-marido que trabalhava em um escritório; a história e a personalidade do narrador. Todos esses pontos encaixam-se exatamente com os detalhes circunstanciais da própria vida de Munro na época (THACKER, 1988, p. 155, tradução nossa³⁶).

O conto mencionado acima, “Miles City, Montana”, encontrado no livro *The Progress of Love* (1986), é considerado um dos mais autobiográficos. Nele, um casal viaja de carro com as duas filhas pequenas, quando decidem parar para se refrescar em uma cidade e a filha mais jovem quase se afoga em uma piscina pública. O evento também é lembrado por Sheila Munro, no memoir *Lives of Mothers and Daughters: Growing Up*

³⁵ “The artistically important autobiographical component of literature is the unconscious autobiography of the writer – those aspects of the author’s life which she knows in the disguised forms provided by creative imagination and which, accordingly, she also does not know”.

³⁶ “But while most readers are ignorant of Munro’s own history in its specifics, they know many of its details simply by having read her work; her growing up on the edge of Wingham (Jubilee, Hanratty, Dalgleish), father a sometime fox-farmer from Huron County stock, mother from the Ottawa Valley; her mother’s death some time ago from Parkinson’s disease after a long decline, her father’s, more recently, of heart problems (Tausky, passim). ‘Miles City, Montana’ might well be seen as exemplifying this trait: the 1961 trans-country trek from British Columbia to Ontario via the United States, two daughters, a former husband who had an office job, the narrator’s background and personality – all these points fit exactly with the circumstantial details in Munro’s own life at the time”.

with Alice Munro (2001), em que ela se diz surpresa pela precisão com a qual a mãe consegue retratar os acontecimentos, além do que ela, ainda criança, sentira e pensara ao ver a irmã mais nova boiando na piscina.

Além disso, diversos contos retratam a necessidade de contar uma história, um constante caráter metaficcional às narrativas de Munro. Diversas personagens sentem a urgência de olhar para o passado e organizá-lo em forma de narrativa para entendê-lo no presente, como se passa com a própria contista. Outrossim, muitas protagonistas possuem uma relação íntima e pessoal com a literatura, como acontece com Juliet no Tríptico, como veremos mais a diante. O elemento metaficcional em Munro evidencia traços autobiográficos, tornando tênue a linha entre escritora e protagonistas, até mesmo para o leitor mais desatento.

Não podemos deixar de comentar a marcante perspectiva de mulher branca da metade do século XIX no Canadá rural. A trajetória de Munro, já explorada no subcapítulo anterior, tem forte influência sobre os enredos: vista como excêntrica pela vizinhança, ser escritora torna-se um ato de transgressão, além de um modo de lidar com a vida. Howells, cuja pesquisa aponta o papel das mulheres na construção da identidade nacional canadense, no ensaio “Writing by Women”, faz um comentário sobre outra escritora do país, Margaret Atwood, que pode ser aplicado à carreira de Alice, se trocarmos “romance” por “conto”:

Esses padrões de experiência de vida afetam as carreiras das mulheres, assim como seus romances, o que se refletirá nas diferentes posições de cada um desses trabalhos, à medida que ela explora as “dependências culturais tradicionais” em um sentido nacionalista e de gênero (HOWELLS, 2005, p. 199, tradução nossa³⁷).

Mais uma vez podemos ver como autobiografia e metaficção relacionam-se em um jogo de confissão e resistência; todavia, Munro não considera sua obra como militante do feminismo, pois não há a intenção de instigar o ativismo (como acontece no caso de Atwood), mas sim um ato pessoal de rebeldia. Importante lembrarmos que Munro é uma escritora de pouquíssima produção crítica e que evita eventos públicos e entrevistas. Mesmo assim, ao simplesmente contar eventos da própria vida, seus contos carregam uma mensagem feminista:

³⁷ “Such patterns of life experience affect women’s careers just as they do their novels, which will be reflected in the different positions each of these novels takes up as she explores ‘traditional cultural dependencies’ in both a nationalist and a gendered sense”.

Até certo ponto, a publicação comercial de Munro, bem como a sua falta de vontade de desempenhar o papel de escritora pública, também permitiram que se mantivesse afastada de algumas das questões sociais e políticas que criaram conflitos na literatura canadense. Em sua introdução de *Selected Stories*, uma coleção de 1996 inspirada em sua obra até então, Munro escreve: "Eu fico de olho no feminismo e no Canadá e tento descobrir meu dever para com ambos" (ix), mas ela cumpriu esse dever sem ser particularmente partidária ou se envolvendo diretamente nos debates do dia. Seu trabalho permaneceu profundamente pessoal, refletindo sua vida e suas experiências (MCINTYRE, 2013, p. 64, tradução nossa³⁸).

É também interessante pensarmos que, no conjunto da obra de Munro, há um número expressivo de personagens principais, uma para cada conto, com exceção dos ciclos. O ser humano faz-se de pluralidades e Munro, como indica o título dado por Thacker à biografia já mencionada, "escreve suas vidas". Vidas no plural. Cada experiência vivida por quem somos em cada momento. Este é um dos motivos a levar leitores e críticos a chamarem sua escrita de "universal", pois apela para este caráter universal do ser: a pluralidade.

Paradoxalmente, apesar de soar universal, a escrita de Munro é também considerada regionalista, concentrando-se na vida rural do sudeste de Ontário, mais especificamente, do condado de Huron. É importante ressaltarmos que o termo "regionalismo", no caso de Alice, não deve ser entendido como uma crítica porque não limita o trabalho; pelo contrário, permite desbravar o que talvez seja o lugar mais difícil de confrontar: o próprio lar. Dessa forma, precisamos entender o regionalismo de uma perspectiva sociocultural, como afirma Fiamengo no ensaio sobre Alice Munro, "Regionalism and Urbanism":

Estudiosos literários contemporâneos geralmente estendem o significado de região para incluir não apenas a geografia, mas também as dinâmicas sociais, históricas, econômicas e culturais, lançando uma ampla rede sobre a vivência de lugar e reconhecendo as diferenças dentro das regiões (FIAMENGO, 2004, p. 242, tradução nossa³⁹).

³⁸ "To some extent, Munro's commercial publishing, as well as her disinclination to play the role of the public writer, also allowed her to stay at arm's length from some of the social and political issues that have created conflict within Canadian literature. In her introduction to *Selected Stories*, a 1996 collection drawn from her oeuvre to that point, Munro wrote, 'I keep an eye on feminism and Canada and try to figure out my duty to both' (ix), but she did this duty without being particularly partisan or engaging directly in the debates of the day. Her work remained deeply personal, reflecting her life and background".

³⁹ "Contemporary literary scholars usually extend the meaning of region to include not only geography but also social, historical, economic, and cultural dynamics, casting a broad net over the experience of place and acknowledge differences within regions".

Além disso, como Fiamengo defende, Munro já provou ser capaz de retratar outras partes do Canadá, mesmo regiões urbanas. No caso do Tríptico, como em breve veremos, Juliet circula por diferentes cenários do país, entre eles o praiano, o interiorano, e a metrópole.

Ainda assim, Munro mostra uma ligação muito forte com sua cidade natal, Wingham, que nas narrativas recebem pseudônimos, como Jubilee, Hanratty e Dangleish. Como já explicamos no subcapítulo anterior, enquanto morando longe de Ontário, o lugar é intermediado pelas memórias de Alice na juventude e parece tornar-se uma constante em seu trabalho:

Daqueles [escritores] que se concentram na cidade pequena como cenário, presença e legado, Alice Munro parece fazê-lo da maneira mais objetiva; em suas histórias - talvez por serem histórias e não romances - a presença do passado de Ontário não é apenas recorrente, mas onipresente. Várias e várias vezes, Munro leva seu leitor a Jubilee, a Hanratty e, mais recentemente, a Dangleish, Ontário. Vemos e sentimos essas cidades por meio das descrições e análises de Munro. Seus narradores lembram-se da Ontário rural das décadas de 1930 e 1940, equilibrando-a com o presente muitas vezes mais urbano e mais sofisticado da década de 1960 aos anos 1980. Seus personagens esforçam-se para entender a si mesmos e seu entorno em momentos cruciais de suas vidas, em momentos de epifania, e, para entender quem são, primeiro precisam reconhecer de onde vieram, que é quase sempre da zona rural de Ontário, ao longo do Lago Huron (THACKER, 2016, p. 46, tradução nossa⁴⁰).

Portanto, uma interligação entre presente e passado é inevitável. Mais uma vez, Munro cria as próprias regras para o conto. Isso porque dificilmente há espaço dentro do formato para contemplar dois tempos narrativos. Para entender a região e a personagem, as duas instâncias fazem-se necessárias: “Para Munro, o significado é criado quando lugar e personagem estão interligados, assim como passado e presente, quando associações e conexões são trazidas para o foco em um momento crucial (THACKER, 2016, p. 61, tradução nossa⁴¹).

⁴⁰ “Of those who focus on the small town as a setting, presence, and legacy, Alice Munro seems to do so in the most pointed manner; in her Stories – perhaps because they are Stories rather than novels – the presence of Ontario’s past is not only recurrent, but ubiquitous. Again and again, Munro takes her reader to Jubilee, to Hanratty, and, more recently, to Dangleish, Ontario. We see and feel these towns through Munro’s descriptions and analyses; her narrators remember rural Ontario during the 1930s and 1940s, balancing it against an often more urban, more sophisticated present of the 1960s through the 1980s. Her characters strive to understand themselves and their surroundings at key moments in their lives, at moments of epiphany, and in order to understand who they are, they first must recognize where they have come from. Almost Always this is from rural Ontario, along Lake Huron”.

⁴¹ “For Munro, meaning is created when place and character are intertwined, just like past and present – when associations and connections are brought into focus at a crucial moment”.

Ao voltar a morar no condado de Huron, com o novo parceiro Gerald Fremlin, Munro é confrontada com a região sob uma perspectiva mais contemporânea. Wingham não é mais um lugar mal-assombrado da juventude, mas onde deve reconectar-se com as pessoas e hábitos. Outro aspecto relevante sobre a questão regionalista é a construção do “Gótico canadense” ou, mais especificamente, do “Gótico do sul de Ontário”⁴². Para Munro, a vida rural em Wingham ecoa traços do estilo, ou seja, a cidade pequena permite que seus moradores funcionem como personagens dentro da dinâmica social, culminando, muitas vezes, em acontecimentos “macabros”:

Falando sobre a cultura dos povos escoceses e irlandeses de Huron, agricultores e outros que trabalhavam com a terra, eles concordam que as pequenas cidades de Huron “fazem um drama da vida. Você é um personagem em todo o drama”. Para isso, Munro observa que “até mesmo o louco da cidade” tem seu papel a desempenhar. De forma mais reveladora, lembra que as pessoas eram encorajadas a “não ter objetivos muito ambiciosos”: ‘Quem você pensa que é?’, costumavam perguntar”, diz ela. [...] existem elementos do macabro, o que Munro chama de “um gótico canadense”, na vida rural do sudoeste de Ontário. As pessoas eram constantemente feridas em acidentes horríveis, tinham doenças não tratadas, eram marginalizadas graças a algum comportamento malvisto. Oriundos de “povos desprovidos” fugindo do despejo, da pobreza, da fome ou da perseguição religiosa na Europa durante o século XIX, as pessoas que moram no condado de Huron evidenciam tanto uma “enorme energia” [...] quanto uma considerável repressão sexual. São o povo que Munro conhece, forneceram os personagens que ela criou, personagens cuja cultura é enraizada e definida pelo condado de Huron – este lugar onde tudo é “palpável e misterioso” (THACKER, 2010, p. 14, tradução nossa⁴³)

O gênero conto, novamente, mostra-se ideal, pois permite Munro construir essa imagem do “gótico do sul de Ontário” que ela enxerga na sociedade. Assim como discutimos, Piglia afirma que “o conto conta duas histórias”, condizendo com o estilo

⁴² “Southern Ontario Gothic”.

⁴³ “Talking about the culture of Huron’s Scots and Irish people, farmers and others who worked on the land, they agree that small towns in Huron ‘make a drama out of life. You’re a character in the whole drama’. To this, Munro remarks that ‘even the town loonie’ has his role to play. More tellingly, she recalls that people were encouraged ‘not to aim too high’: ‘Who do you think you are?’ they used to ask”, she says. [...] there are elements of the macabre, what Munro calls ‘a Canadian Gothic’, in the life of rural southwestern Ontario. People were always being maimed in horrible accidents, living with untreated disease, singling themselves out by some excessive behaviour. Borne of ‘dispossessed people’ fleeing eviction or poverty or famine or religious persecution in Europe during the nineteenth century, the people who live in Huron County evince both ‘enormous energy’ and [...] considerable sexual repression. They are the people Munro knows, they have provided her characters she has created, characters whose culture is rooted, and defined by, Huron County – this place where everything is both ‘touchable and mysterious’”.

gótico-realista de Munro. Howells corrobora ao reiterar ser justamente o etos de cidade pequena a proporcionar a aura gótica a acontecimentos realista. Para ela, Munro:

“[...] vê a vulgaridade provinciana apenas como uma camada superficial cobrindo um mundo secreto e mais obscuro de escândalos, violência, abuso infantil e mortes súbitas e surpreendentes: “A parte do país de onde venho é absolutamente gótica. Não dá para escrever tudo”. Essa visão dupla, em que o realismo é justaposto à fantasia e ao romance, é a qualidade notável da ficção de Munro [...] (HOWELLS, 2005, p. 200, tradução nossa⁴⁴).

Uma imagem da região da província de Ontário, por conseguinte, é mediada pela imaginação de Alice, e passada aos leitores, muitos dos quais conhecem o Canadá apenas remotamente; entretanto, não apenas Ontário é contemplada nos textos, já que outras partes do país servem de cenário dos contos. Podemos declarar, como muitos críticos vem fazendo, ser a obra de Munro de suma importância para o período da construção da literatura canadense, por volta dos anos 1960 e 1970. Dessa forma, apesar da inclinação para o regionalismo, ela retrata uma importante parte desse país imenso e repleto de pluralidades. Ainda hoje, é considerada uma das escritoras mais influentes no Canadá, enquanto demonstra a habitual humildade:

[...] o comentário de Munro, quando Graeme Gibson lhe perguntou se ela enxerga a si mesma como uma escritora canadense, indica que ela não se sentiu conscientemente envolvida na construção da nação imaginada: “Não ... estou começando a me sentir culpada por não pensar assim, porque está nascendo a ideia de que deveria (risos) mas - não, eu não enxergo” [...] (MCINTYRE, 2013, p. 102, tradução nossa⁴⁵).

Assim como no caso do feminismo já explorado, em que o trabalho da escritora exerce uma influência muito maior do que a pretendida por ela, o Canadá imaginado por Munro é hoje considerado a representação do país e da experiência canadense:

O fato de que o imaginário que usam é icônico do Canadá significa que elas [Atwood e Munro] também estão empenhadas em desafiar e

⁴⁴ “[...] sees provincial ordinarieness as only a surface layer covering over a darker secret world of scandal, violence, child abuse, and sudden startling deaths: ‘The part of the country I come from is absolutely Gothic. You can’t get it all down’. This double vision, where realism is juxtaposed with fantasy and romance, is the distinctive quality of Munro’s fiction [...]”

⁴⁵ “[...] Munro’s comment when Graeme Gibson asked her if she thinks in terms of being a Canadian writer indicates that she has not felt consciously engaged in constructing the imagined nation: ‘No...I’m beginning to feel guilty that I haven’t, because it’s being born in on one that one should (laughter) but – no I haven’t’ [...]”.

ampliar a nação imaginada. Assim como Atwood, Munro não é apenas uma escritora lidando habilmente com uma narração caleidoscópica focalizada; uma escritora mulher recontando toda a experiência de vida das mulheres e revelando sua vitimização, mas também uma escritora canadense empenhada em imaginar a nação (MCINTYRE, 2013, p. 103, tradução nossa⁴⁶).

Isto posto, Munro rompe as barreiras do nacionalismo e instiga o interesse de críticos e leitores do mundo todo por ir além e apelar para pequenos momentos que levam ao universal a experiência de ser humano. Para McIntyre, “Esse poder implica a capacidade de cruzar fronteiras sociais e culturais (MCINTYRE, 2013, p. 65, tradução nossa⁴⁷). Consequentemente, possibilita sua obra ser apreciada em diferentes contextos culturais, como exploraremos no capítulo 3. Finalizamos esta análise do estilo artístico da escritora afirmando que, para uma mulher que cresceu ouvindo os outros lhe dizerem “quem você pensa que é?”, o nome Alice Munro hoje fala por si.

⁴⁶ “The fact that the imaginary they use is iconic of Canada means they are also engaged in challenging and enlarging the imagined nation. Like Atwood, then, Munro is not only a writer expertly handling focalized kaleidoscopic narration, a woman writer recounting women’s whole life spans and revealing their victimization, but also a Canadian woman writer engaged in imagining nation”.

⁴⁷ “This power entails an ability to cross social and cultural boundaries”.

2. Pedro Almodóvar e Julieta

2.1 Tornando-se Almodóvar

Nascido em 25 de setembro de 1949, em Calzada de Calatrava (comunidade autônoma de Castilla-La Mancha, Espanha), Pedro Almodóvar Caballero, hoje conhecido iconograficamente como Almodóvar, é um cineasta espanhol reconhecido internacionalmente e vencedor de diversos prêmios, sendo um dos principais o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro pelo filme *Tudo sobre minha mãe*, em 1999. Analogicamente ao que acontece com Alice Munro, as experiências pessoais do diretor e roteirista influenciam explicitamente o seu trabalho e, portanto, dedicaremos a mesma atenção a sua biografia. Almodóvar também não possui uma biografia oficial *per se*. Há, entretanto, um livro considerado como tal: *Conversas com Almodóvar* (2008) consiste em uma série de entrevistas conduzidas pelo conceituado crítico de cinema Frédéric Strauss, então membro da *Cahiers du Cinéma*, que abordam a vida pessoal e o fazer artístico, seguindo como fio condutor a cronologia de sua filmografia até *Volver* (2005). Esse livro é um símbolo importante da carreira de Almodóvar enquanto *auteur*, conceito a ser discutido neste trabalho. Algo semelhante é realizado pelo cineasta e também crítico da *Cahiers du Cinéma*, François Truffaut, em relação ao icônico diretor britânico Alfred Hitchcock, no livro *Hitchcock/Truffaut: entrevistas* (2004), quando o status de *auteur* o canoniza, passando a ser valorizado e reconhecido pelos colegas de profissão. Por meio de *Conversas com Almodóvar*, por conseguinte, o espanhol procura consolidar-se na história do cinema.

Antes de ser um cineasta prestigiado, a trajetória de Pedro Almodóvar inicia-se em um pequeno vilarejo na região de Castilla-La Mancha, onde, de acordo com ele, a realidade é muito diferente da imaginada internacionalmente da Espanha e, até mesmo, a encontrada predominantemente em seus filmes. Quando questionado por Strauss a respeito do uso de cores na *mise-en-scène*, Almodóvar afirma:

Para mim é também uma reação contra o lugar de onde venho. A cultura espanhola é muito barroca, mas a de La Mancha, pelo contrário, é de uma severidade tremenda. A vitalidade das minhas cores é uma forma de lutar contra a austeridade de minhas origens. Minha mãe se vestiu de negro durante quase toda a vida. Desde os três anos foi condenada a fazer luto por diferentes mortes na família. Minhas cores são uma espécie de resposta natural originada no ventre de minha mãe para me

rebelar contra a austeridade obrigatória. Com o poder de lutar inerente a natureza humana, minha mãe concebeu um filho que teria força para enfrentar todo esse negrume (STRAUSS, 2008, p. 112-3).

Como é possível observar no trecho acima, a mãe é uma figura essencial na formação pessoal, mas também artística de Almodóvar, de acordo com ele, já durante a gestação. A imagem do luto e da severidade servem como ponto de partida para a atitude subversiva do cineasta. Almodóvar, contudo, não ignora as figuras conservadoras, pelo contrário, sente-se na obrigação de quebrar o ciclo e abrir novas possibilidades às mulheres. Dessa maneira, ainda no começo da carreira, estas são sexualmente liberais e independentes. Com o passar do tempo, porém, Almodóvar deixará a atitude rebelde e passará a refletir mais profundamente sobre a condição sociológica do ser mulher e mãe no cenário espanhol.

Em seu filme mais autobiográfico, *Dor e Glória* (2019), e em diversos outros trabalhos, o espanhol retrata a insistência das mães e das avós de voltarem às vilas do interior ao invés de aceitarem a ajuda de filhos e netos e viverem em metrópoles cosmopolitas. O mesmo acontece entre Pedro Almodóvar e a mãe, Francisca Caballero. Apesar de passar períodos com o filho em Madri quando este já encontra-se estabelecido, ela não consegue adotar o estilo de vida dele.

Por outro lado, Almodóvar incorpora a mãe enquanto símbolo do fazer artístico, como discutiremos mais detalhadamente no próximo capítulo. É importante destacarmos as aparições dela como atriz em quatro longas-metragens do filho: *O que fiz para merecer isto?* (1984); *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1987); *Ata-me!* (1989); *Kika* (1994).



Figura 1 Francisca Caballero no filme Kika (1994)

Mesmo em filmes que não tratam a maternidade ou a figura materna, a influência de Francisca Caballero é perceptível enquanto presença constante, quase um espectro, no trabalho do filho, motivando-o e o impedindo que “se afogue”, como afirma Zurian:

Sua mãe [de Miguel, personagem do conto “Relato superficial de la vida de Miguel”, de Almodóvar] está lá no nascimento e na morte, como um começo e um fim narrativos, assim como a mãe de Almodóvar em seu trabalho, seja em um papel principal ou menor. Existem filmes baseados e dedicados à mãe [...] e outros nos quais a mãe é apresentada como a âncora da família, garantindo que o protagonista não se afogue. Para o bem ou para o mal, existem mães protetoras e bastiões de segurança [...]. A mãe está sempre presente porque a necessidade absoluta de narrar de Almodóvar nasce da experiência com a mãe, dona Francisca Caballero (ZURIAN, 2013, p. 51, tradução nossa⁴⁸).

Em contrapartida, a figura paterna exalta uma resposta diferente em Almodóvar. Estudos críticos destacam a ausência de pais fortes e relevantes nas histórias do cineasta como sendo diretamente proporcional à presença de mães no centro da narrativa. De fato, o relacionamento com o pai, Antonio Almodóvar, nunca fora próximo. Este, assim como Francisca Caballero, é o típico espanhol na época da ditadura de Franco: quase analfabeto, calado e conservador. Portanto, não é difícil enxergar o buraco que os distancia, uma vez que o filho encarna o mais antagônico ao conceito de conservador. O pai, diferente da mãe, não consegue criar vínculos em meio às diferenças, e essa ausência também ultrapassa as barreiras da vida vivida e passa à vida imaginada no cinema:

Destaca-se a escassez de modelos positivos de homens nas obras de Almodóvar, cheias de pais ausentes física e / ou mentalmente. Os homens são incompletos, assolados por problemas e ansiedades a respeito de sua identidade e frequentemente isolados [...] (ZURIAN, 2013, p. 56, tradução nossa⁴⁹).

⁴⁸ “His mother is there in birth and there in death, like a narrative beginning and end, just as Almodóvar’s mother in his work, whether in a principal or minor role. There are films based on and dedicated to mother [...] and others in which the mother is presented as the family anchor, who makes sure that the protagonist doesn’t drown. For better or worse, there are protective mothers and bastions of security [...]. The mother is always present because Almodóvar’s absolute need to narrate is born from his experience with his mother, doña Francisca Caballero”.

⁴⁹ “In all cases, these are strong women who need to re-create themselves and make strengths out of weaknesses in order to move on. What stands out is the scarcity of positive role models of males in Almodóvar’s works, which are full of physically and/or mentally absent fathers. Men are incomplete, beset with identity problems and anxieties and frequently isolated [...]”.

Apesar do relacionamento difícil entre os dois, vale ressaltarmos que Almodóvar não culpa o pai, mostrando-se compreensível às barreiras que os separam. A este respeito, Mackenzie escreve:

Por isso, acho que *Fale com ela* é um hino e uma homenagem a Antonio. Ao pai que não falava, ou falava pouco, ou talvez apenas o fizesse quando para ameaçar o filho que ele não entendia, mas a quem, com certeza, amava. Almodóvar mesmo diz isso. "Ele me amou mais do que não me entendeu." Para o pai que não viveu para ver o sucesso de seu filho, para vê-lo realizar seus desejos no leito de morte de sustentar a família, ou vê-lo se tornar, como todos dizem, "a voz da Espanha recém-libertada". E para o pai que lhe ensinou o valor do silêncio. "Os pais costumam estar ausentes nos meus filmes", disse Almodóvar. "Eu não sei o porquê." Assim, para o pai agora ausente, mas onipresente, que não era, deve-se dizer, um deus (MACKENZIE, 2002, s/p, tradução nossa⁵⁰).

Há, ainda, mais um fator afetando a construção de figuras paternas, ou a falta delas, na filmografia de Almodóvar: o trauma da ditadura de Franco e sua imagem de "pai" da Espanha. Allbritton explica:

Em uma entrevista de 1987 com Marsha Kinder, Almodóvar comenta: "Os pais não estão muito presentes no meu filme... Isso é algo que eu apenas sinto. Quando escrevo sobre família, apenas coloco as mães, mas tento não colocar os pais. Eu evito isso. Não sei por que, acho que sou muito espanhol". Aludindo aos comentários anteriores e muito citados de Almodóvar, de que ignora a existência do ex-ditador da Espanha em seus filmes, Kinder observa: "Acho que você trata os pais como Franco, como se eles nunca tivessem existido..." [...] (ALLBRITTON, 2013, p. 226, tradução nossa⁵¹).

O trauma da ditadura não é o único nos filmes de Almodóvar. Aos oito anos de idade, Pedro Almodóvar é enviado pelos pais para um internato católico em Cáceres, com a intenção de dar um futuro melhor para o filho, tornando-o padre. Esse período é usado

⁵⁰ "Which is why I think that *Talk to Her* is a hymn and a homage to Antonio. To the father who didn't speak, or not much, or perhaps only to issue threats to a son whom he did not understand but whom, assuredly, he loved. Almodóvar says this himself. 'He loved me more than he did not understand me.' To the father who did not live to see his son's success, to see him carry out his dying wishes to provide for the family. Or to see him become, as everyone says of Almodóvar, 'the voice of the newly liberated Spain'. And to the father who taught him the value of silence. 'Fathers are often absent in my movies,' Almodóvar has said. 'I don't know why.' So, to the now absent, yet omni-present father, who was not, it should be said, a god".

⁵¹ "In a 1987 interview with Marsha Kinder, Almodóvar comments: 'Fathers are not very present in my film . . . This is something I Just feel. When I'm writing about relatives, I Just put in mothers, but I try not to put in fathers. I avoid it. I don't know why, I guess I'm very Spanish.' Alluding to Almodóvar's earlier and much cited comments that He ignored the existence of Spain's former dictator in his films, Kinder remarks: 'I guess you treat fathers like Franco, as if they never existed . . . ' [...]".

como repertório em diversos trabalhos do espanhol, como por exemplo, em *Maus hábitos* (1983), *A lei do desejo* (1986) e, principalmente, em *Má educação* (2003). Nos três filmes, retrata a vida de padres e freiras como perversa e, muitas vezes, denuncia a depravação e os abusos sexuais. *Má educação* levanta muitas discussões acerca da instituição católica, assim como também acerca da biografia do cineasta:

Ao longo dos anos, o próprio Almodóvar incentivou, e em seguida repudiou, a ideia de que havia sido abusado quando criança. Essa ambivalência em relação aos fatos precisa ser vista além das questões específicas da veracidade do diretor em declarações públicas sobre qualquer filme em particular, exceto um tropeço no qual Almodóvar parece embaçar as linhas entre sua biografia de pessoal real e da persona (MIRA, 2013, p. 89, tradução nossa⁵²).

A igreja católica é mostrada como uma aberração, em especial nos primeiros filmes de Almodóvar, altamente influenciados pelo movimento La Movida Madrileña, que será analisado adiante. Aos dezessete anos, o rapaz decide abandonar o internato e mudar-se para Madri, a fim de conquistar os próprios sonhos, ao invés de viver a farsa da instituição. Lá, depara-se com uma cidade em transição, com os últimos anos da ditadura de Franco (1936-1975) e todas as possibilidades oferecidas pelo novo regime democrático:

As origens de Almodóvar na La Mancha rural atrasada – as desoladas planícies que levaram Don Quixote à loucura – e a migração para Madri a tempo de testemunhar os dois últimos anos da ditadura de Franco e as novas liberdades da Espanha democrática deixaram claramente marca nos filmes dele. Um entusiasmo avassalador pela vida urbana é temperado pela nostalgia de um passado rural muitas vezes representado através dos idosos em seus filmes (ALLISON, 2001, p. 7, tradução nossa⁵³).

Em Madri, Almodóvar sente-se livre. Passa os próximos três anos “acordando” para uma nova vida, para uma nova maneira de ser. [...]. Sem um plano de carreira claro, Almodóvar aceita um cargo de assistente administrativo na Telefónica, a companhia telefônica nacional. Gradualmente, faz contatos e sente-se menos isolado, menos

⁵² “Over the years, Almodóvar himself had encouraged then disavowed the idea that he had been abused as a child. This ambivalence toward facts needs to be viewed beyond the specific questions of the director’s veracity in public statements about any particular film of his but a trope in which Almodóvar appears to blur the lines between his actual personal biography and his persona”.

⁵³ “Almodóvar origins in backward, rural La Mancha – the desolate flatlands which drove Don Quijote to madness – and his migration to Madrid in time to witness both the later years of the Franco dictatorship and the new freedoms of democratic Spain, have clearly left their mark on his films. An overwhelming enthusiasm for urban life is tempered by nostalgia for a rural past which he often represents through the elderly in his films”.

estranho (Zurian 2009: 408). Também tem o desejo de ser livre, viver a própria vida e dedicar-se ao que sempre gostou. Sem hesitar, assume qualquer projeto que possa desafiá-lo artisticamente. Na época, isso significava caminhos diversos: música, teatro, artes visuais, colaborando com a companhia de teatro independente “Los Goliardos”, onde conhece Carmen Maura, escrevendo roteiros para histórias em quadrinhos, fotonovelas, curtas e contos, sendo a ficção (e talvez ainda seja) sua primeira inclinação “natural” [...] (ZURIAN, 2013, p. 41-2, tradução nossa⁵⁴).

Nos trechos acima, Allison e Zurian descrevem os primeiros anos de Almodóvar em Madri: trabalha em uma empresa, enquanto se aventura no movimento cultural. O La Movida consiste em um cenário contracultural ao panorama conservador legado pelos anos de ditadura. Allison acredita ser essa mobilização de grande importância, pois não ocorre um movimento político para lidar com a transição entre ditadura e democracia (p. 3). Cabe, portanto, à cultura desenhar um novo caminho a ser tomado pelo país. Muitos críticos, e até mesmo Almodóvar, afirmam estar no lugar certo na hora certa. A Espanha recém-democrática precisa de pessoas pensando fora dos padrões em vigor até então.

Almodóvar e os companheiros do La Movida arriscam-se nas mais variadas formas artísticas, sempre na tentativa de quebrar normas estabelecidas na sociedade. O movimento *punk* dos Estados Unidos e da Inglaterra inspira os espanhóis e o *underground* ganha força como cenário para contestação. Citamos, para fim ilustrativo, a presença da androginia: os gêneros tornam-se fluidos e não há o binarismo “homem/mulher”. O próprio Almodóvar representa a androginia no filme *Labirinto de Paixões* (1982), no papel de um cantor *punk* em uma boate *underground*, usando salto-alto, brincos e maquiagem, não na intenção de parecer uma mulher, mas de confundir as linhas divisoras de feminino e do masculino.

⁵⁴ In Madrid, Almodóvar begins to feel free. He spends the next three years ‘waking up’ to a new life, to a new way of being. [...]. Without a clear career plan, Almodóvar accepts a position as administrative assistant in Telefónica, the national telephone company. Gradually, he begins to make contacts and feels less isolated, less strange (Zurian 2009: 408). He also gains the desire to be free, to live his own life, and to devote himself to what he had always enjoyed. Without hesitation, he takes on any project that can challenge him artistically. At the time, that meant many diverse paths: music, drama, the visual arts, collaborating with the independent theatre company, ‘Los Goliardos’, where he met Carmen Maura, writing scripts for comics, fotonovelas, short features, and short stories, the latter being the fiction that was (and perhaps still is) his first ‘natural’ inclination [...].”



Figura 2 Almodóvar personificando o La Movida em Labirinto de Paixões (1982)

Antes de Almodóvar dedicar-se exclusivamente ao cinema, o espanhol tem a literatura como principal meio de expressão. Escreve histórias, seja em forma de quadrinhos, fotonovelas ou contos. Há pouca informação sobre esses primeiros textos, mas para maiores informações sugerimos a leitura do artigo “Creative Beginnings in Almodóvar’s Work”, de Zurian (2013). Ainda a respeito do ato de escrever, Almodóvar declara a Strauss:

Mas sempre lamentei não ter escrito um verdadeiro romance. Ainda hoje é uma frustração. Acho, no entanto, que para um cineasta é muito bom ter uma vocação de romancista frustrado. Sobretudo quando escreve seus próprios argumentos. Isso significa que se sente uma pulsão forte na escrita, mesmo que em parte ela permaneça insatisfeita (STRAUSS, 2008, p. 28).

A “vocação de romancista frustrado”, como nomeia o cineasta, é importante no fazer artístico, uma vez que Almodóvar é o responsável por todos os roteiros de seus filmes, desde o argumento, até a versão final. Portanto, devemos levar em consideração os primeiros textos, nos mais diversos gêneros, assim como a incapacidade de tornar-se romancista, a fim de entender as escolhas construtoras da carreira no cinema: “[...] eles [contos de Almodóvar] contêm elementos chave de sua estética autoral, sua abordagem narrativa, e os temas que mais tarde ressoariam no trabalho cinematográfico” (ZURIAN, 2013, p. 39, tradução nossa⁵⁵).

⁵⁵ “[...] they contain key elements of his authorial aesthetic, his approach to narrative, and themes that later resonate in his cinematic work”.

É interessante notarmos o papel fundamental da narrativa no cinema de Almodóvar. Mesmo durante os anos do La Movida, em que o estilo conceitual é mais apreciado, o jovem não consegue desvencilhar-se da narração:

Para as pessoas que pertenciam ao movimento do super-oito, contar uma história era como fazer um filme dos anos 1940, algo muito arcaico. Comecei, por isso, a me sentir marginalizado nesse grupo ao qual, no entanto, naturalmente pertencia (STRAUSS, 2008, p. 21).

Almodóvar considera o começo como cineasta quando compra uma câmera Super-8 e dirige os primeiros curtas-metragens, ainda trabalhando na companhia telefônica para sobreviver. Produz mais de uma dezena de curtas, todos roteirizados e financiados por ele ou com a ajuda de colegas do La Movida. Os curtas funcionam como trabalhos experimentais, um laboratório para o futuro. Declara que a falta de uma educação formal no cinema o ajuda a ter “[...] uma total ausência de preconceitos em matéria de linguagem cinematográfica” (STRAUSS, 2008, p. 14).

Alguns anos depois, por volta de 1977 e 1978, Almodóvar trabalha no primeiro longa-metragem, *Folle... Folle... Fólleme... Tim*. Este primeiro filme também opera como um curso prático para autodidatas, ou seja, o diretor aplica os conhecimentos acumulados no trabalho com os curtas enquanto aprende as especificidades de fazer um longa:

Até então (desde 1973) fizera apenas pequenos filmes com duração de cinco a 30 minutos, e minha aprendizagem, por mais autônoma que fosse, nem por isso deixaria de exigir a experiência de uma narração mais desenvolvida, como se para me convencer de que eu era mesmo um diretor. Meus conhecimentos resumiam-se a um só critério: o filme deveria durar pelo menos uma hora e meia. Iria descobrir os outros problemas (aqueles que essa duração implicava) por experiência própria, e pensava resolvê-los do mesmo modo (STRAUSS, 2008, p. 13).

O próximo longa, *Pepi, Luci, Bom e outras garotas de montão* (1980), é o primeiro trabalho comercial; contudo, ainda não há uma produtora por trás do projeto, apenas amigos bem-intencionados do La Movida, entusiasmados com as ideias do jovem. *Pepi, Luci, Bom*, como é mais conhecido, surge de uma conversa com a atriz Carmen Maura, na qual descreve a história desenvolvida para um quadrinho, intitulado “Erecciones generales”, para a revista *El Víbora*. Carmen Maura incentiva o colega a adaptá-la para o cinema e oferece-se para o papel principal, nascendo uma frutífera parceria entre cineasta e atriz, mantida em muitos filmes. Maura, além de atuar na película, também ajuda

Almodóvar a produzir o filme, levantando dinheiro e conseguindo recursos humanos (todos voluntários, pois ninguém recebia salário pela colaboração). Além disso, parte dela a iniciativa de trocar a câmera Super-8 por uma de 16mm, mais profissional. Apesar de condições um pouco melhores do que as do filme anterior, Almodóvar ainda enfrenta muitas precariedades, que, de acordo com ele, contribuem para uma liberdade criativa impossível no trabalho com grandes produtoras:

Pepi, Luci, Bom é meu filme mais imperfeito do ponto de vista formal, mas dá uma ideia correta e precisa de minha vocação como cineasta; foi uma escola formidável para mim. O modo pelo qual fomos obrigados a filmar me deu imediatamente uma grande independência em relação aos códigos de narração cinematográfica; em tais condições, a questão do efeito de continuidade, por exemplo, já não é de todo um problema. A falta de meios dá uma liberdade de criação que se consegue em geral com muita dificuldade, e por vezes não se consegue de modo algum, numa produção normal (STRAUSS, 2008, p. 31-2).

Já no filme seguinte, *Labirinto de paixões* (1982), Almodóvar conta com a ajuda do cinema Alphaville, um estabelecimento *underground* exibidor de filmes independentes, mas sem experiência prévia em produção. Dessa forma, mesmo com mais recursos, a liberdade criativa do cineasta permanece: “Em *Labirinto de Paixões* pude trabalhar com um diretor de fotografia profissional, mas é um filme que teve de ser rodado com o mesmo espírito *underground* que os precedentes” (STRAUSS, 2008, p. 40).

A cada novo projeto, Almodóvar consegue mais investimentos como consequência do sucesso alcançado pelo filme anterior. Nos anos seguintes, lança *Maus hábitos* (1983), *Que fiz eu para merecer isto?* (1984) e *Matador* (1986). A experiência de trabalhar com produtoras, entretanto, não vai ao encontro do estilo independente de Almodóvar. Assim, em meados dos anos 1980, quando o governo da Espanha cria a Lei Pilar Miró, subsídio às produções cinematográficas, o cineasta decide abrir uma empresa com o irmão mais novo, Agustín Almodóvar, chamada *El Deseo*. O nome é inspirado pelo primeiro filme a ser produzido pela companhia, *A lei do desejo* (1987), além, claro, de o desejo ser um tema constante dentro de sua obra. A partir de então, Almodóvar tem controle artístico total. Como afirma Esther García (ALLISON, 2001, p. 11), braço direito do diretor e produtora da *El Deseo*, uma nova fase se inicia, pois Almodóvar faz-se dono do trabalho:

Com meus cinco primeiros filmes⁵⁶, tenho a impressão de ter tido cinco filhos com cinco pais diferentes e estar sempre em litígio com cada um deles, uma vez que meus filmes lhes pertencem, e não apenas economicamente, mas também, em parte, em termos artísticos, no que se refere à concepção (STRAUSS, 2008, p. 86).

Nessa fase, duas pessoas mostram-se essenciais para a execução dos projetos: Agustín Almodóvar e Esther García. O primeiro é responsável pela administração e finanças, e a segunda pela gerência de produção; os dois pelo bem-estar do artista. Ambos também são usados como repertório nos filmes de Almodóvar: Agustín faz pequenas aparições (com menos destaque do que as de Francisca Caballero, mas presente em todo o conjunto da obra); e Esther inspira algumas personagens, como Judit García, em *Abrços Partidos* (2009), e Mercedes, em *Dor e Glória* (2019). Almodóvar, por sua vez, não se reconhece como produtor. De acordo com ele, apenas toma decisões referentes aos próprios filmes, o que não o caracteriza como tal. A *El Deseo* produz filmes de outros cineastas, como explicaremos em breve, entretanto, a empresa funciona quase totalmente em função do fundador.

Além da liberdade criativa proporcionada pela *El Deseo*, essa transição marca duas mudanças importantes na carreira de Almodóvar: a internacionalização e a construção iconográfica da marca. De acordo com López, “Distribuição é um dos pilares da produção para a *El Deseo*, especialmente dada a importância que a empresa dá para a exibição apropriada de seus filmes” (LÓPEZ, 2001, p. 113, tradução nossa⁵⁷). O trabalho do cineasta passa a ser distribuído internacionalmente e dentro de padrões de qualidade estabelecidos. Almodóvar tem controle sobre, por exemplo, as estratégias de marketing na divulgação de seu trabalho em outros países. Esse é um ponto importante, pois permite continuar com o estilo independente e artístico, ao mesmo tempo em que alcança o nível de distribuição de um filme comercial. López ainda afirma que, anteriormente a esse período, Almodóvar não é tão valorizado na Espanha e na Europa de forma geral. Apenas quando conquista os Estados Unidos, começa a ser entendido como um *auteur* europeu, cujo produto artístico é relevante. A distribuição dos filmes ganha força quando a *El Deseo* firma uma parceria com a francesa CIBY 2000. Almodóvar, então, é mais apreciado em países como os Estados Unidos e a França do que no próprio lar, a Espanha:

⁵⁶ Esclarecemos que, muitas vezes, Almodóvar não inclui *Folle... Folle... Fólleme Tim!* na filmografia oficial, por ainda tratar-se de um filme da fase independente e experimental.

⁵⁷ “Distribution is one of the pillars of production for El Deseo, especially given the importance it gives to the appropriate exhibition of its films”.

“Não quero dizer que não me apreciem, pelo contrário, mas como é o meu próprio país, só se dá a meu trabalho uma atenção distraída, não muito séria. Ninguém é profeta em seu próprio país” (STRAUSS, 2008, p. 146-7).

Outrossim, a *El Deseo* também abre território na América Latina ao investir em novos talentos. A empresa produz filmes de outros diretores que não Almodóvar, entre eles alguns espanhóis, como Isabel Coixet. Por outro lado, sai à procura de projetos de cineastas independentes trabalhando dentro de uma motivação artística semelhante à de Almodóvar, ampliando a busca em países cuja língua seja o espanhol. Hoje um diretor reconhecido pela crítica e pelo público, vencedor de diversos prêmios, incluindo dois Oscar, o mexicano Guillermo del Toro é, por exemplo, uma das descobertas da *El Deseo*. Para D’Lugo, contudo, o apoio às produções latino-americanas está motivado pelo interesse em diminuir as distâncias, tanto culturais quanto mercadológicas, entre países de língua espanhola:

Finalmente, o que podemos discernir sob a superfície do engajamento de *El Deseo* nas coproduções na América Latina é um projeto conceitual mais profundo envolvendo a ênfase cinematográfica no cultivo de uma sensibilidade desterritorializada que desaloja os filmes de seu ambiente exclusivamente local e dirige-se a um público mais amplo. Nesse modelo, as questões do imaginário geográfico pesam muito, assim como a concepção de legibilidade autoral como voz da comunidade (D’LUGO, 2001, p. 415, tradução nossa⁵⁸).

Com esse movimento de interação com a América Latina, Almodóvar não quer apenas entrar nessas regiões, ele almeja incorporá-las no próprio trabalho. Os filmes do diretor passam a ter mais influência da cultura latina, como por exemplo em *Volver* (2006), em que “[...] sugere um estilo cultural sem fronteiras que não trata mais os materiais latino-americanos como estrangeiros ou descontínuos das formas culturais populares espanholas” (D’LUGO, 2001, p. 415, tradução nossa⁵⁹). Além disso, Almodóvar tem um relacionamento interessante com o Brasil, cuja língua é o português e não o espanhol. Há diversas referências e homenagens ao país, como em *A pele que habito* (2011) e o cineasta declara ter um carinho especial pela região, cultivando

⁵⁸ “Finally, what we may discern beneath the surface of *El Deseo*’s engagement in Latin American co-productions is a deeper conceptual project involving the cinematic emphasis on cultivating a deterritorialized sensibility that dislodges films from their exclusively local environment and addresses broader audiences. In that model, questions of the geographic imaginary weigh heavily, as does a conception of authorial legibility as the voice of community”.

⁵⁹ “[...] suggests a borderless cultural style that no longer treats the Latin American materials as either foreign or discontinuous from Spanish popular cultural forms”.

amizades com artistas locais, sendo o mais explícito com Caetano Veloso, que faz uma participação em *Fale com ela* (2002).

A outra mudança mencionada por nós previamente é a construção da marca “Almodóvar”. Até então, os longas-metragens são creditados como “Um filme de Pedro Almodóvar”, entretanto, a partir da fundação da *El Deseo*, passam a ser “Um filme de Almodóvar”. Para Cerdán:

A construção do diretor como figura pública ocorreu em torno de dois eixos claramente reconhecíveis: o pessoal, ancorado em uma performance ininterrupta de uma série de tropos biográficos, identificáveis com a imagem do conhecido e popular “Pedro”; e o cinemático, entrelaçado com o pessoal em uma visão iconoclasta da arte ao longo dos anos absorvida pela lógica do cinema de auteur (“un film de ALMODÓVAR”) (CERDÁN, 2001, p. 132, tradução nossa⁶⁰).

“Pedro Almodóvar” ou “Pedro” cabe a ele enquanto pessoa; já “Almodóvar” faz referência ao cineasta e à marca. O sobrenome recebe um valor simbólico e iconográfico, ou seja, a imagem da palavra estilizada em cada filme tem poder de representação, assim como é possível identificar uma franquía de lanchonetes por uma letra “m”:



Figura 3 "Almodóvar" torna-se uma marca em A lei do desejo (1987)

⁶⁰ “The construction of the director as a public figure took place around two clearly recognizable axes: the personal, anchored in a non-stop performance of a series of biographical tropes, identifiable with the image of a familiar and popular ‘Pedro’; and the cinematic, intertwined with the personal in an iconoclastic vision of art that over the years is absorbed into the logic of auteur cinema (‘un film de ALMODÓVAR’).”

A consolidação da marca “Almodóvar” acontece em 1988, com o lançamento de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*. Um dos filmes mais emblemáticos da carreira, passa a ser o estereótipo de “Um filme de Almodóvar”: comédia infiltrada em um melodrama, com cores vibrantes, personagens femininas fortes e predominantes, mas em crise. Ademais, com uma verba maior para produção, pela primeira vez tem a sua disposição a possibilidade de filmar o quanto quiser em estúdio, uma escolha estética, como veremos no próximo capítulo. Devemos destacar, neste momento, o impacto causado pelo sucesso de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, uma vez que Almodóvar começa a ser aceito, também, no circuito *mainstream* de cinema. O filme torna-se um clássico representante do cinema espanhol para o mundo e, além disso, é adaptado para a Broadway em uma produção que mantém as especificidades da cultura espanhola para um público americano familiar com o filme e com o estilo de Almodóvar.

Após o sucesso de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, o cineasta lança *Ata-me!* (1989), *De salto alto* (1991), *Kika* (1993), *A flor do meu segredo* (1995) e *Carne trêmula* (1997); filmes com os quais declara-se contente, mas que sofrem internacionalmente por acontecerem depois do sucesso de 1988 e ficarem à sua sombra. Contudo, em 1999, surge o premiado *Tudo sobre minha mãe*, outro divisor de águas em sua filmografia. Para o espanhol, o êxito do filme, vencedor de dois Oscar e do prêmio de melhor direção do Festival de Cannes, entre outros, dá-se por dois motivos: a sobriedade e a universalidade dos sentimentos. O público e a crítica, a partir de então, passam a ter um respeito diferente para com o seu trabalho, pois enxergam a seriedade resultante da maturidade, seja ela da idade literal de Almodóvar, ou pelos quase 20 anos de carreira no cinema. Isso, entretanto, não o impede de sentir inseguranças sobre a nova fase de seu fazer artístico, como explica Strauss:

Mas a incerteza ainda domina Almodóvar, que conhece melhor que ninguém a audácia e a extravagância de seu filme. Sob uma aparência familiar de comédia feminina, *Tudo sobre minha mãe* assenta de fato uma narração elíptica pouco habitual. E por trás desse título divertido e malicioso no estilo Almodóvar, há uma emoção profunda que o cineasta introduziu em seu universo: a morte devastadora de uma criança, de um filho. Desse modo, ao mesmo tempo que retoma os elementos mais típicos de seu universo e esconde seu pudor por trás das luzes de um teatro onde se encena *Um bonde chamado desejo*, Almodóvar abre seu coração. Será que o público vai compreendê-lo, será sensível a ele? Para Almodóvar a questão ultrapassa a trajetória do filme e põe em jogo sua capacidade de manter um diálogo com o espectador quando corre riscos e afirma sua liberdade (STRAUSS, 2008, p. 211).

Almodóvar concorda com Strauss de que muitos dos temas presentes em *Tudo sobre minha mãe* já aparecem em filmes anteriores, mas trata-os de uma maneira diferente, pois a maturidade permite tornar o sentimento da narrativa mais universalmente compreendido. Ressaltamos o falecimento de dona Francisca Caballero logo após a estreia do filme, o que atrai ainda mais interesse da mídia pelo filme cujo título faz referência à figura materna. Trata-se, claro, de uma coincidência, mas pode ser vista como um acontecimento relevante para a trajetória de Almodóvar, já que a morte e a ausência estarão mais presentes nos próximos filmes, como um fantasma a assombrá-lo.

A fase madura de Almodóvar continua com *Fale com ela* (2002), também premiado com um importante Oscar de Melhor Roteiro Original, não limitando mais o trabalho do cineasta à categoria “segregacionista” de Melhor Filme Estrangeiro. Os próximos filmes mantêm a posição de “sérios”, mesmo com o caráter experimental de estilo, temas e técnicas. *Má educação* (2004), *Volver* (2006), *Abraços partidos* (2009) e *A pele que habito* (2011) são filmes densos que corroboram a destacada maturidade de Almodóvar.

Há um curioso parênteses nessa fase: *Os amantes passageiros* (2013), uma comédia absurda no estilo kitsch utilizado pelo espanhol no começo da carreira. O filme quase passa despercebido na filmografia, ninguém parece levá-lo a sério; entretanto, entendemos ser esse trabalho uma forma de alívio cômico dentro do conjunto de obras da fase madura de Almodóvar. Indagamos se, talvez, seja subestimado justamente por ser uma quebra de expectativas criadas a respeito de um diretor “canônico”. Por outro lado, Almodóvar demonstra que, apesar de mais maduro, continua sendo influenciado pelo excêntrico e inusitado, seja no enredo do filme ou no simples fato de fazer algo não esperado nesse momento.

Os dois projetos seguintes retomam a fase madura, com *Julieta* (2016) e *Dor e Glória* (2019). O primeiro, objeto específico de nosso estudo, será analisado detalhadamente à frente, mas podemos dizer tratar-se de um dos filmes mais conservadores do diretor. Já o segundo pode ser entendido como a narrativa mais explicitamente autobiográfica da carreira, ou talvez uma brincadeira (séria) com a própria imagem, fazendo uma reflexão da vida mediada pela memória e pela ficção. Seria compreensível se Almodóvar decidisse encerrar a carreira com *Dor e glória*, assim como Alice Munro faz após *Vida querida* (2013); porém, o cineasta oficializa novos projetos após a premiação do Oscar de 2020 e declara o fazer filmes ser essencial para a sua

existência, sentimento similar ao de Salvador Mallo, protagonista e alter ego em *Dor e Glória*.

2.2 O fazer artístico de Almodóvar

Mais conhecido pelo uso do melodrama, o cinema de Almodóvar não se restringe a tal; na verdade, nenhum dos filmes segue apenas um gênero. Para Allison, o cineasta exerce uma força de tensão sobre cada gênero com o qual trabalha, resultado do estilo autoral (p. 125). A esse respeito, Almodóvar reflete:

Estamos no final do século, e nossa tendência é sobretudo fazer balanços; não é o momento para se criar novos gêneros, mas para se refletir sobre o que já aconteceu, e em que todos os estilos são possíveis. Parece-me haver uma coincidência entre esse movimento e o ecletismo dos meus filmes, que é natural e visceral. Isso se deve, sem dúvida, ao fato de eu não ter tido uma educação clássica, de não ter aprendido cinema na escola, de ter demonstrado uma certa indisciplina e de sempre ter mantido minha liberdade. Não que isso tenha me dado um espírito mais original, mas, em todo caso, é um espírito menos ortodoxo (STRAUSS, 2008, p. 44).

Mais uma vez, o espanhol atribui a singularidade criativa à informalidade da educação. Não se trata apenas do ecletismo no sentido de que cada trabalho é construído em um gênero diferente, mas sim uma desconstrução e reconstrução das variadas formas narrativas em um mesmo filme, ressignificando-as. Há quem possa enxergar, já na época do La Movida, traços do melodrama que se tornariam cada vez mais predominantes nos futuros projetos. *Pepi, Luci e Bom*, *Labirinto de Paixões* e *Maus Hábitos*, entretanto, são “oficialmente” comédias enquanto, ao mesmo tempo, filmes policiais, romances e (melo)dramas. O que Almodóvar chama de “ecletismo” pode ser entendido como paródia, de acordo com Allison (2001, p. 213). De uma perspectiva mercadológica, esses filmes enfrentam dificuldade de serem vendidos, pois não pertencem completamente a nenhum gênero, mesmo tendo características de vários. *Tudo sobre minha mãe*, por exemplo, é inicialmente anunciado como uma comédia por ser o esperado pelo público de Almodóvar, mas, como sabemos, está mais para um melodrama com alívios cômicos do que uma comédia melodramática.

Os primeiros longas-metragens, citados há pouco, podem parecer mais explicitamente paródias pela excentricidade, e os estilos escolhidos por Almodóvar também ajudam a causar essa impressão específica no espectador. Os enredos e as mise-

en-scènes desses três filmes (assim como em toda a filmografia, mesmo que de maneira mais tímida) invocam o absurdo e o abraçam como natural. Nas palavras de Almodóvar: “Essa é uma das coisas mais maravilhosas que o cinema proporciona: fazer do inverossímil algo verossímil” (STRAUSS, 2008, p. 43). Para tanto, utiliza o kitsch como estilo. Os filmes parecem imitações de mau gosto do que seria arte para entretenimento do público em massa. Além disso, o kitsch vem carregado de influências *punk* e *underground* do La Movida. O mau gosto, portanto, é uma escolha consciente e vai em direção à transgressão.

A partir de *Que fiz eu para merecer isto?*, o kitsch continua presente, mas em paralelo ou como um pano de fundo indireto. No filme em questão, por exemplo, a inspiração e o estilo veem do neorrealismo italiano:

De fato, *Que fiz eu para merecer isto?* é o único dos meus filmes em que tudo o que se vê decorre de uma atenção naturalista, e é, sem dúvida alguma, meu filme mais social. Nunca abstraí minhas personagens da realidade social, mas, nesse caso específico, trata-se concretamente da história de uma vítima social. Para mim é uma personagem muito importante, pois nesse filme falo de minhas próprias origens sociais (STRAUSS, 2008, p. 73).

Esta a única tentativa direta de utilizar o estilo neorrealista, entretanto, é um exercício interessante procurar referências neorrealistas nos demais filmes, que pode fornecer uma perspectiva diferente para entender as múltiplas camadas interpretativas das histórias de Almodóvar: “[...] qualquer que seja a situação, louca ou invulgar, ou o gênero da história, o cinema é sempre objetivo, a imagem é constituída por elementos concretos, reais, e deve, portanto, ser sempre sustentada por uma interpretação naturalista” (STRAUSS, 2008, p. 157).

Com o passar do tempo, os filmes de Almodóvar vão, de fato, apresentando cada vez mais traços do melodrama, como pontua Allison a respeito das formulações de Buckland e Cook:

Buckland (1998: 81) lista como “atributos primários” do melodrama: narrativas dominadas por mulheres, a perspectiva da vítima, conflitos morais, narração onisciente, reviravoltas e reviravoltas, eventos e encontros fortuitos, segredos e nós dramáticos que complicam o enredo. A estes, pode-se acrescentar a prevalência de flashbacks, que, segundo Pam Cook (1985: 80), resultam da necessidade da ação dramática enquanto permanecem no mesmo local - daí a circularidade do melodrama. Todas essas características narrativas do gênero estão

claramente presentes em grande parte da obra de Almodóvar (ALLISON, 2001, p. 138, tradução nossa⁶¹).

Apesar de seguir os “atributos primários” citados acima, Almodóvar não lida com gêneros como prescritivos. Assim como Alice Munro e o conto, o cineasta faz do melodrama algo único. É possível encontrar, na mídia e em textos críticos, o termo “Almodrama”, motivado pelo tratamento idiossincrático empregado. Um ponto a explicar essa especificidade é a universalidade dos enredos melodramáticos. Para Kinder, que prefere o termo “macro-melodrama”, a particularidade de Almodóvar encontra-se no destaque de temas universais, mesmo dentro de situações melodramáticas. Além disso, Kinder ainda compreende vir desse fator a possibilidade de transitar entre gêneros, já mencionadas anteriormente. Para a autora:

A perspectiva global [de Almodóvar] permitiu-lhe perceber que não apenas o melodrama poderia ser encontrado e entendido em praticamente todas as culturas do mundo, mas também poderia misturar-se a todos os outros gêneros de filmes - de comédia a tragédia, farsa a *noir*, *westerns* ao horror, musicais ao pornô. Era também um gênero facilmente combinado com formas narrativas fora do cinema - com ópera e zarzuelas, rádio e televisão, churros e novelas, telefones e jogos (KINDER, 2013, p. 285, tradução nossa⁶²).

Dessa forma, o melodrama utilizado por Almodóvar consegue transpor fronteiras geográficas e culturais, com uma estética tão explicitamente específica e autoral. Acreditamos, neste momento, ser importante fazer uma breve reflexão sobre o conceito de *auteur*, antes de prosseguirmos no estudo do fazer artístico do espanhol. Desde o nascimento “oficial” do termo, no ensaio “La politique des auteurs”, na *Cahiers du cinema*, em 1954, ele mostra-se polêmico. Caughie, no prefácio do livro *Theories of Authorship: a reader* (2005), explica não se tratar de uma teoria, mas de uma abordagem crítica, a qual “[...] envolve a conceitualização de como o autor figura dentro da retórica

⁶¹ “Buckland (1998: 81) lists the following as ‘primary attributes’ of melodrama: women-dominated narratives, the perspective of the victim, moral conflicts, omniscient narration, twists and reversals, chance events and encounters, secrets and dramatic knots which complicate the plot. To these can be added the prevalence of flashbacks, which, according to Pam Cook (1985: 80), result from the need for dramatic action while remaining in the same place – hence the circularity of melodrama. All these narrative features of the genre are clearly present in much of Almodóvar’s work”.

⁶² “His global perspective enabled him to realize that not only could melodrama be found and understood in practically every culture in the world but it also could be hybridized with all other film genres – from comedy to tragedy, farce to *noir*, *westerns* to horror, musicals to porn. It was also a genre that could easily be combined with narrative forms outside of cinema – with opera and zarzuelas, radio and television, churros and soaps, telephones and games”.

do texto, e como usamos essa figura (ficcional, construída, real) na nossa leitura, e para nosso prazer” (CAUGHIE, 2005, p. 2, tradução nossa⁶³). A discussão sobre o diretor como *auteur* permanece polêmica e desacreditada por muitos. Por outro lado, não podemos, neste trabalho, simplesmente descartar tal conceito, uma vez que Almodóvar é, frequentemente, categorizado como tal. Achamos pertinente esclarecer a forma como entendemos a noção quando aplicada ao caso específico de Almodóvar, pois não nos cabe, por motivos de extensão, nos alongarmos na discussão do conceito.

Diversos dos “requisitos” do *auteur* são encontrados na filmografia de Almodóvar. Um dos centrais é o trabalho do diretor ser facilmente reconhecido, seja pelo estilo narrativo ou até mesmo pela *mise-en-scène*. Deveras, é possível identificar “um filme de Almodóvar” a partir de vários elementos, como o próprio uso do melodrama, do kitsch, de temas recorrentes, de cenários teatrais, de cores saturadas, da moda, de atores (e principalmente, atrizes) favoritos(as) etc. Além disso, Almodóvar também adiciona elementos pessoais nos enredos, o que nos leva a outro ponto interessante desta análise: ele é responsável pelas histórias contadas desde o argumento até a última versão do roteiro a ser filmada. De acordo com a *nouvelle vague*, um diretor não precisa ter escrito o roteiro para ser um *auteur*, como no caso defendido por François Truffaut de Alfred Hitchcock. No caso de Almodóvar, a função de roteirista marca o fazer artístico, favorecendo-o a ser reconhecível e acrescentando uma camada a mais ao termo *auteur*, apesar de não ser essencial para categorizar como tal. Ainda neste momento, destacamos que Almodóvar também trabalha com adaptações, como no caso do nosso objeto de estudo *Julieta*. Há, entretanto, poucas diferenças nos processos criativos, pois ele afirma apropriar-se apenas de uma ideia levando-o ao argumento do filme. Veremos mais à frente como essa afirmação é duvidosa, mas indica, por enquanto, a tentativa de exercer a imagem de *auteur* mesmo em adaptações.

Ao continuarmos nossa análise do fazer artístico de Almodóvar, passaremos pelos elementos citados há pouco como identificadores do seu trabalho. Mantemos, assim, o conceito de *auteur* em mente, mas de maneira crítica, sem empregar juízo de valores, como é esperado de um trabalho acadêmico. Com isso, queremos esclarecer que ao usarmos tal termo não estamos insinuando ser ele superior ou melhor do que outros diretores, mas apenas encaixar-se em uma categoria útil no nível interpretativo.

⁶³ “[...] it involves a conceptualization of how the author functions as a figure within the rhetoric of the text, and of how we use this figure (fictional, constructed, actual) in our reading, and for our pleasure”.

Os temas presentes nos filmes de Almodóvar, como já mencionamos, são recorrentes. Esse fenômeno acontece por serem assuntos de importância pessoal para o cineasta: o desejo, a maternidade (resultado do vínculo intenso com a mãe) e a religião católica. Ademais, há subtemas ou assuntos não necessariamente essenciais aos enredos, mas, mesmo sendo elementos secundários, continuam aparecendo consistentemente, entre eles: a fluidez de gêneros, a sexualidade e o próprio cinema.

Passaremos brevemente pelo último subtema apontado acima, pois acreditamos ser um dos menos percebidos e compreendidos pelo público em geral. Como sabemos, o cinema tem grande importância para Almodóvar; filmes são parte tão fundamental da personalidade e experiência de vida que ultrapassam a cinefilia:

Almodóvar afirmou que sua relação com os filmes não é exatamente “cinefilia”, pois não é apenas um espectador passivo dos filmes, ele os torna seus. De certa forma, é mais como “cinefagia”: “absorve” os filmes, assimila-os, faz com que se tornem parte de suas tramas e, mais diretamente, parte de sua vida. É por isso que, ao repassar alguns dos principais tropos autobiográficos do cânone de Almodóvar, muitas vezes precisamos voltar ao cinema para entendê-los (MIRA, 2013, p. 95, tradução nossa⁶⁴).

“Cinefagia” como sugere Mira nos parece o termo mais apropriado, pois há um processo de digestão e assimilação, tornando impossível afirmar onde as referências começam e Almodóvar termina. Em um primeiro momento, podemos organizar a maneira como o cineasta utiliza o cinema em dois grupos abrangentes: enredos baseados em outros filmes e a exibição de filmes dentro da narrativa. Quebramos, então, em subgrupos: no caso dos enredos, podem ser apenas referências, citações, paródias ou, até mesmo e por que não, adaptações; já a exibição de filmes podem ocorrer diretamente e estar relacionada a um acontecimento, ou existir, de fato, um filme inteiro, com enredo próprio, exibido como parênteses e comentário da trama principal. O primeiro subgrupo aparece, por exemplo, em *Tudo sobre minha mãe*, em que a trama de *A malvada* (1950) é adaptada e incorporada a um dos arcos narrativos da protagonista Manuela. Ela aproxima-se da atriz de teatro, Huma, ganha sua confiança e parece, em um momento, querer usurpar a

⁶⁴ “Almodóvar has stated that his relation to films is not exactly ‘cinephilia’ as it goes beyond being just a passive spectator of the films he makes films his own. In a way it is more like ‘cinefagy’: he ‘absorbs’ films, assimilates them, makes them become part of his plots, and, more directly, part of his life. That is why in going over some of the main autobiographical tropes in Almodóvar’s canon, we often need to go back to film to make sense of them”.

posição na peça. A atriz secundária, Nina, acusa Manuela de ser como Eve Harrington, em uma referência a *A malvada*. É possível, portanto, para um espectador mais contextualizado com o cinema, observar outras camadas interpretativas, sem deixar os demais espectadores desamparados, pois os acontecimentos são suficientes para acompanhar o desenrolar da história. Além disso, Almodóvar não se apropria do filme de 1950 como um *remake*; pelo contrário, é como se fosse Manuela a se apropriar da estratégia de Eve Harrington para conseguir o objetivo de confrontar a mulher responsável pela morte do filho, Esteban. Manuela, Huma e Nina, assim, demonstram ter assistido *A malvada* e conseguem trazer o filme para as próprias vidas, como afirma Almodóvar:

O cinema está presente em meus filmes, mas não sou um diretor cinéfilo que cita outros autores. Utilizo certos filmes como parte ativa dos meus roteiros. Quando integro um trecho de filme, não é uma homenagem – é um roubo. Isso faz parte da história que conto, torna-se uma presença ativa, enquanto uma homenagem é sempre muito passiva. Convento o cinema que vi na minha própria experiência, que se transforma automaticamente na experiência de minhas personagens (STRAUSS, 2008, p. 67-8).

Tudo sobre minha mãe é um dos mais complexos no quesito intertextualidade, pois além da apropriação citada, também traz a peça de Tennessee Williams, *Um bonde chamado desejo* (1947), cujas cenas são interpretadas dentro do filme. Almodóvar ainda declara conter elementos dos filmes *Noite de estreia* (1977), de John Cassavetes, e *O desespero de Veronika Voss* (1984), de Rainer Werner Fassbinder, este último uma influência presente em toda a filmografia do espanhol. Dessa forma, confirma a relação de Cinefagia, uma vez que chega a ser difícil indicar todas as referências possíveis: quando digeridos, filmes assistidos e filmes criados confundem-se e tornam-se um.

Quanto ao segundo subgrupo, ou seja, a exibição de outros filmes, tomamos como exemplos *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988) e *Carne trêmula* (1997). No primeiro, Pepa e Ivan são dubladores e trabalham no filme *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray. Uma cena é exibida para o espectador, mas apenas a personagem masculina fala enquanto a feminina literalmente não tem voz. Entendemos, logo, tratar-se de uma sessão de dublagem em que apenas Ivan está presente. Essa construção permite o acesso a um comentário a respeito do relacionamento entre Pepa e Ivan: falta de diálogo e desencontros (propositadamente orquestrados por ele). Já em *Carne trêmula*, Elena assiste a *Ensaio de um crime* (1955), de Luis Buñuel, e os acontecimentos dos dois filmes

são sincronizados, culminando em um tiro sendo disparado em cada. A câmera, então, enquadra apenas a tela da televisão, mostrando a personagem de Buñuel sendo atingida. Já o destino de Elena é mantido em suspense. O narrador na televisão diz: “Nesse momento, estava convencido de que tinha sido eu quem matou a mulher. E garanto que esse sentimento mórbido me causou um certo prazer”. O espectador permanece alguns minutos sem receber mais informações sobre Elena, sendo levado a acreditar que as duas personagens podem ter tido o mesmo destino. Mais uma vez, cinema e “vida real” confundem-se.

Ainda a respeito de filmes dentro dos filmes de Almodóvar, precisamos mencionar os casos em que ambos são do cineasta. Em *Fale com ela* (2002), por exemplo, Benigno conta à Alicia a história de um filme e passamos, então, a assistir *The Shrinking Lover*, que funciona como um curta independente enquanto ainda pode ser usado como ferramenta interpretativa da narrativa principal. *The Shrinking Lover* é baseado em *O incrível homem que encolheu* (1957), de Jack Arnold, mas o espanhol transforma em algo seu quando o direciona para um dos temas favoritos, o desejo. O curta tem vida própria e pode ser assistido fora do contexto de *Fale com ela*. São dois filmes de Almodóvar que mantêm a hipótese da Cinefagia.

Ademais, Almodóvar faz referências à própria filmografia. Em *Abraços partidos* (2009), Mateo é um diretor trabalhando no filme intitulado *Chicas y maletas*. Conforme as gravações acontecem, podemos perceber cenas muito parecidas com as de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, com pouquíssimas diferenças. Muito pode ser dito em uma análise específica desse caso, não nos cabe neste trabalho, entretanto, fica evidente que Almodóvar inclui a si mesmo na história do cinema, entendendo haver espaço para apropriação e adaptação no contexto de intertextualidade interna. Há críticos que questionam se o conjunto da obra de Almodóvar não consiste em cada filme sendo a adaptação dos anteriores.

Finalmente, o último ponto que precisamos mencionar sobre o cinema dentro dos filmes de Almodóvar é a frequência com a qual personagens são roteiristas de cinema ou diretores. Parece-nos que, ao relacionarem-se com o cinema, as personagens tornam-se mais complexas, talvez por viverem mais de uma vida através da sétima arte. Citamos os exemplos de *A lei do desejo*, *Má educação*, *Abraços partidos* e *Dor e glória*, além de outros, mostrando o ato de fazer cinema também como um assunto importante e consistente dentro do conjunto da obra.

A *mise-en-scène* identificável de Almodóvar é outro aspecto do *auteur*, associando todos os elementos presentes dentro dos quadros, desde o cenário até as atuações, ao cineasta. No começo da carreira, como já afirmamos, conta com a criatividade e a colaboração dos colegas do *La Movida* para executar as filmagens. Assim, as histórias acontecem em apartamentos de amigos ou outros lugares de fácil acesso. Após a abertura da *El Deseo*, Almodóvar tem a possibilidade de trabalhar em estúdio. Os cenários podem ser construídos de acordo com sua visão, permitindo a abertura criativa. O estilo escolhido por ele não é usual, pois não almeja a sensação de realidade. Ao invés disso, gosta do fato de seus cenários aproximarem-se mais do teatro e da metaficção. De acordo com Almodóvar, a inspiração para trabalhar assim vem de Hitchcock:

Em sua obra, todos os elementos do cenário são deliberadamente artificiais. Hitchcock trabalha muito com a transparência e estava pouco se importando que se percebesse isso. Os cenários de exteriores pintados se identificam como tais, e ele não tenta esconder isso de nós (STRAUSS, 2008, p. 170).

Tomamos como exemplo *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, cujos cenários são emblemáticos na filmografia do cineasta: o apartamento da protagonista Pepa, no estilo *penthouse*, com um terraço ridiculamente grande, cheio de plantas e animais (dois de cada, no projeto de Pepa), e com uma vista da cidade representada por um fundo pintado.



Figura 4 O cenário teatral em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*

Os cenários “falsos” são verossímeis dentro do universo cinematográfico de Almodóvar, em que visuais extravagantes combinam com as personagens e situações excêntricas. Ressaltamos também ser Almodóvar quem escolhe cada objeto presente em cena, tanto para seguir um determinado estilo, como para acrescentar dicas interpretativas:

Escolho todos esses objetos muito minuciosamente, e, ainda que eles não expliquem as personagens, pelo menos nos sugerem coisas sobre elas. É graças a esses elementos e a uma interpretação realista que a cena se torna muito mais verossímil, ao mesmo tempo que permite uma mistura de coisas abstratas e materiais (STRAUSS, 2008, p. 158).

O cineasta adiciona pertences pessoais próprios a fim de enriquecer a *mise-en-scène*. Quando o cenário está sendo finalizado, começa a lembrar-se de coisas da sua casa que fariam sentido para aquela personagem e narrativa. Almodóvar dá exemplos de como isso ocorre, como em *Kika*, cujos bibelôs de vidro são na realidade seus; entretanto, é quase impossível ao espectador identificar esses objetos específicos durante o filme, uma vez que não se destacam, tornando-se parte integrante da *mise-en-scène* de forma coesa. Por outro lado, vale a pena explicarmos que Almodóvar não simplesmente traz os cenários para o seu contexto pessoal. Para ele, deve haver um respeito pela história a ser contada e pelas personagens: “Tento fazer coincidir o que me agrada visualmente com a dramaturgia, casar meus desejos e as exigências das personagens. Nunca importaria meu gosto de uma forma gratuita; não é um capricho (STRAUSS, 2008, p. 168)”. De fato, há uma predominância do estilo retrô, mas personalizado para cada enredo. Junto à maturidade narrativa, também vemos um crescimento da sobriedade visual na *mise-en-scène*. Tomamos como exemplo o nosso objeto de estudo, analisado no próximo capítulo: em *Julieta*, um dos filmes mais recentes, os cenários são próximos da realidade e não há a sensação de metaficção.

Outra característica importante no fazer artístico de Almodóvar quanto a *mise-en-scène* é o uso de cores saturadas, constante mesmo em trabalhos “sóbrios” como *Julieta*. É importante observarmos o esquema de cores e a estratégia de uso. O cineasta não satura o quadro inteiro na pós-produção, apenas escolhe um ou dois objetos por cena para ganharem destaque por meio da pureza da cor. Um dos exemplos mais conhecidos é a imagem de Manuela, em *Tudo sobre minha mãe*, com um casaco vermelho e um guarda-chuva colorido, destacados do fundo chuvoso pela saturação.



Figura 5 A cores em Tudo sobre minha mãe

As cores primárias, vermelha e azul em especial, são as mais utilizadas pelo diretor; entretanto, o estilo visual é geralmente associado ao vermelho. Indagado sobre a relação da cor, como mencionamos no começo deste capítulo, Almodóvar afirma ser uma reação ao luto presente na região de nascimento, La Mancha. Muitos críticos preferem fazer a fácil associação do vermelho com a cultura espanhola, mas o cineasta parece se esquivar dessa abordagem mais óbvia, preferindo, por exemplo, explicar a preferência pela cor por seu significado na cultura chinesa, em que vermelho representa a morte, negando o uso da cor pelo seu contexto nacional (STRAUSS, 2008, p. 113).

Ainda a respeito da *mise-en-scène*, destacamos rapidamente outro aspecto de Almodóvar enquanto *auteur*: a moda. Desde a época do *La Movida*, é utilizada como forma de expressão artística e, conforme ganha mais recursos, aprimora os figurinos dos filmes por meio de parcerias com grifes famosas, como Chanel, Jean-Paul Gaultier e Versace:

Sem dúvida, a presença de roupas de estilistas permitiu a promoção cruzada com o mundo da moda, complementando as campanhas de marketing dos filmes com doses úteis de glamour. Cada vez mais, o cineasta como *auteur* se une ao designer de moda como *auteur*, em um relacionamento que reforça mutuamente a marca de celebridades e produtos. No entanto, as declarações de seus colaboradores atestam a seriedade com que Almodóvar aborda o tema do figurino, exemplificado pelas exigências frequentemente impostas a esses estilistas, [...] ele trouxe para a reunião com a Versace um portfólio de esboços ilustrando sua visão do guarda-roupa de Kika [...]. Mesmo quando os figurinos são um tanto invisíveis, subservientes ao papel de caracterização, a seleção é uma questão com a qual Almodóvar lida com meticulosidade. Por exemplo, quando escolheu o guarda-roupa para a

dona de casa da classe trabalhadora de Carmen Maura, em *Que fiz eu para merecer isto?*, Almodóvar pegou roupas emprestadas de parentes, embora isso sem dúvida constituísse um corte de custos, também representa uma decisão estética: “As roupas de Carmen Maura, muito importantes para mim, pertenciam às minhas irmãs ou às amigas de minhas irmãs. Era vital que as roupas de Carmen parecessem desgastadas, que tivessem a feiura do uso excessivo” [...] (DAPENA, 2013, p. 500-1, tradução nossa⁶⁵).

Os figurinos de Almodóvar, sejam caros ou baratos, excêntricos ou simples, tornam-se emblemáticos, permanecendo no imaginário do espectador. Uma das caracterizações mais marcantes, não podemos deixar de mencionar, é da personagem de *Mulheres à beira de um ataque de nervos*, Lucía, interpretada por Julieta Serrano: uma mulher com problemas psiquiátricos, que vive no passado, com uma roupa que parece uma fantasia, cílios desenhados, apontando armas para Pepa com suas delicadas luvas de poá. Lucía é uma versão tragicômica do que um dia fora:



Figura 6 Julieta Serrano como Lucía em *Mulheres à beira de um ataque de nervos*

⁶⁵ “Undoubtedly, the presence of clothing by star designers has allowed for cross-promotional efforts with the world of fashion, supplementing the films’ marketing campaigns with useful doses of glamour. Increasingly, the filmmaker as auteur has joined the fashion designer as auteur in a mutually re-enforcing relationship of celebrity and product branding. Nevertheless, statements from his collaborators attest to the seriousness with which Almodóvar approaches the subject of costume design, exemplified by the exacting demands he often places on these designers, [...] he brought to his meeting with Versace a portfolio of sketches illustrating his vision of Kika’s wardrobe [...]. Even when the costumes are meant to be somewhat invisible, subservient to their role as tools of characterization, their selection is a matter which Almodóvar handles with fastidiousness. For instance, when it came to selecting the wardrobe for Carmen Maura’s put-down working-class housewife in *Qué he hecho yo para merecer esto!*, Almodóvar borrowed clothes from his relatives; while this undoubtedly constituted a cost-cutting measure, it also represented an aesthetic decision: ‘Carmen Maura’s clothes, which were very important to me, belonged to my sisters or friends of my sisters. It was vital Carmen’s clothes look worn, that they should have the ugliness of overuse’ [...]”.

Julieta Serrano, nas palavras de Almodóvar, “[...] é uma grande atriz trágica e, como todas as grandes atrizes, tem também um dom especial para a comédia. [...] Era preciso uma atriz tão notável como Julieta para dar veracidade à personagem sem cair na caricatura” (STRAUSS, 2008, p. 116-117). Com essa afirmação, passamos ao próximo elemento de destaque na filmografia do cineasta: o elenco. Desde o começo da carreira, há uma inclinação para trabalhar com os mesmos atores em diversos projetos. Já em *Pepi, Luci e Bom*, Almodóvar inicia a parceria com Carmen Maura, com quem fez seis longas-metragens. Maura foi grande incentivadora do cineasta, além de inspirá-lo a criar protagonistas femininas impactantes, mas devido a problemas pessoais entre os dois, ela raramente participa de projetos mais recentes. Nesse meio tempo, surge Penélope Cruz, em um pequeno papel em *Carne trêmula*, mas retornando como musa de Almodóvar em outros cinco filmes. Há outras diversas atrizes recorrentes, como Cecília Roth, Victoria Abril, Marisa Paredes, Rossy de Palma e Chus Lampreave, todas musas e heroínas. Carmen Maura e Penélope Cruz, contudo, são suas Prima Donnas, estrelas envoltas por uma aura de fascínio.

Almodóvar possui a fama de “diretor de atrizes” difundida por críticos, mas, como afirma Allbritton (p. 226), não devemos assumir esse título como uma afirmação simplista de que o diretor prefere trabalhar com mulheres. Entendemos Almodóvar ser conhecido como tal não somente por uma questão quantitativa, mas qualitativa. O cineasta consegue provocar respostas performáticas expressivas indo de encontro ao esperado das personagens complexas. Logo, Almodóvar é inspirado pelas figuras de suas musas, ao mesmo tempo em que as dirige e exige o melhor delas.

Por outro lado, não podemos negligenciar as atuações masculinas, sendo Antonio Banderas um dos atores de maior destaque na filmografia de Almodóvar. A parceria entre os dois começa em *Labirinto de paixões* e continua crescendo a cada projeto. Recentemente, em *Dor e Glória*, Banderas interpreta a persona ficcional do diretor, Salvador Mallo. O nível de confiança depositada em uma situação como essa é inegável, uma vez que criador e ator precisam tornar-se um, e as expectativas a respeito da atuação vão muito além da impressionante caracterização:



Figura 7 Almodóvar e Antonio Banderas nas gravações de Dor e Glória

Portanto, as atrizes (e os atores) são consideradas características do trabalho de Almodóvar enquanto *auteur*. Mesmo Penélope Cruz e Antonio Banderas tendo conseguido carreiras sólidas em Hollywood, voltam ao cinema espanhol sempre quando ele lhes oferece um papel, pois confiam em sua visão e na habilidade de provocar as melhores atuações das próprias filmografias. Os dois atores, ademais, também representam a cultura espanhola e a projetam para o resto do mundo, assim como acontece com Almodóvar.

Chegamos, assim, ao último elemento essencial para entendermos o fazer artístico do cineasta, especialmente importante no estudo das adaptações interculturais: a Espanha. No capítulo anterior, discutimos a forma como o país e sua história são essenciais para que Almodóvar iniciasse a carreira e encontrasse um estilo próprio. Aqui, contudo, nos atentamos em como a Espanha é apropriada e representada nos filmes. Em primeiro lugar, precisamos evidenciar a predominância do uso de Madri como um espelho do país; ou seja, a grande maioria dos enredos se passam na capital, com pequenas exceções, como em *Tudo sobre minha mãe*, em que Manuela se muda para Barcelona. A escolha de Madri como representação da Espanha é óbvia no caso de Almodóvar: a modernidade vibrante e cosmopolita se encaixa com a filosofia do *La Movida* e com todas as possibilidades do período pós-ditadura:

Importante tanto para o contexto social quanto para a estética dos filmes de Almodóvar - especialmente nos primeiros filmes - é a transformação das ruas e praças da então antiquada Madri em um estúdio grandioso. Ao levar seus filmes para as ruas da capital espanhola, Almodóvar

refletiu, estrelou e dirigiu o período mais emocionante da história cultural da Espanha depois de Franco (ALLISON, 2001, p. 13, tradução nossa⁶⁶).

Como já mencionamos, Almodóvar, por meio do cinema, luta contra a austeridade da região em que nasceu, La Mancha; porém, não deixamos de notar a nostalgia que, muitas vezes, demonstra pelo passado na projeção da figura materna. Se os pais em Almodóvar são ausentes e fracos, pois representam o ditador Franco, as mães são o legado da cultura espanhola, a única parte do passado a ser mantida na modernidade. Quando o pai abandona a família, a mãe torna-se ainda mais forte a fim de criar os filhos. A cultura espanhola salva o país da herança ditatorial. A Espanha de Almodóvar, misturando a ausência do passado histórico com a presença do passado afetivo e do futuro moderno, transmite ao espectador a sensação de um lugar mítico, onde tudo é possível. A especificidade nacionalista do cinema de Almodóvar vai além dos aspectos culturais explícitos, sendo o resultado da própria interpretação do cineasta do ser espanhol, o que pode explicar o apreço no contexto internacional, pois ao mesmo tempo em que os filmes de Almodóvar são vistos como representativos da Espanha, outros países podem se identificar com a forma de lidar com a questão da nação, seja ela qual for. O nome Almodóvar carrega consigo muito mais do que um estilo cinematográfico; carrega o vínculo inquebrável de um artista com sua nação.

⁶⁶ “Just as important for both the social context and the aesthetic of Almodóvar films – the early films especially – is the transformation of the streets and plazas of the then unfashionable Madrid into a greater studio. By taking his films out on to the streets of the Spanish capital, Almodóvar reflected, starred in and arguably directed the most exciting period in Spain’s cultural history after Franco”.

3. Adaptação intercultural: análise estilística do Tríptico *Juliet e de Julieta*

A análise estilística realizada neste capítulo adota a metodologia proposta por Silva (2012) para contemplar o fenômeno da adaptação intercultural. Tal método tem como base princípios dos Estudos de Adaptação, aplicados ao conceito de “intercultural” de Pavis (2008). Primeiramente, vejamos a definição de Silva para adaptações, em três pontos:

[...] primeiro, trata-se de um processo de criação, realizado por motivações diversas, que implicam escolhas estéticas particulares; segundo, é o resultado desse processo de criação, em cuja materialidade estão inscritas as escolhas feitas durante o processo; terceiro, necessita de uma fonte reconhecível, pois é necessário que o leitor-espectador esteja engajado, em maior ou menor grau, em ambas as obras; e, por fim, implica necessariamente em uma mudança de meio de expressão. (SILVA, 2012, p. 205-6)

Dessa maneira, ele retoma e resume as proposições de Hutcheon (2006) de que adaptações são tanto o processo, o produto e o consumo. Quando aplicamos isso ao aspecto intercultural, ou seja, a troca entre culturas, pensamos no processo de transferir um texto de uma cultura para outra; no produto que materializa e reflete a cultura em que se insere; e no consumo, quando o espectador está ciente da condição de adaptação, pode-se acrescentar uma camada interpretativa intercultural, tanto à adaptação, quanto ao texto adaptado, além de afastar julgamentos de fidelidade, como veremos mais adiante.

Na adaptação intercultural, certos sentidos codificados na cultura-fonte precisam ser decodificados, a fim de serem selecionados (ou não) e, depois, recodificados de acordo com a cultura-alvo. Nesse processo, torna-se mais claro o que cada código significa, tanto no texto adaptado quanto na adaptação. Portanto, encontramos na cultura a motivação das escolhas na adaptação e, ao mesmo tempo, ao retornarmos ao texto adaptado, conseguimos enxergar que as escolhas de seu autor também seguem motivações culturais, com ou sem intenção.

Silva sugere cinco pontos a serem analisados que podem evidenciar “[...] transformações culturais que não se limitam ao texto, mas que neles estão circunscritas” (SILVA, 2012, p. 221). Procuramos, por meio de tais elementos, evidências materiais no filme, que explicam e podem ser explicadas por fatores extratextuais, aqui entendidos como as culturas nacionais e regionais. São eles, língua falada; cronótopo; trama; dominantes genéricas; e estilo de encenação. Silva afirma que, dessa forma, empregamos

o estudo comparativo apenas para criar o contraste necessário a fim de enxergar as transformações culturais:

Acreditamos, com isso, que há não apenas uma especificidade estilística nesse tipo de adaptação, mas sobretudo uma necessidade de reavaliação epistemológica, visto que não podemos analisar a relação entre filme e livro adaptado simplesmente através de categorias textuais comparativas [...]. Ao contrário, devemos utilizar o choque cultural como um prisma que direciona as ferramentas textuais para transformações deliberadas. Com isso, damos também um passo além da leitura clássica da adaptação, seja pela perspectiva da fidelidade – hoje já devidamente relativizada –, seja pela crítica fenomenológica que trabalha com a ideia de espírito da obra, categoria essa que escorrega diante de sua ambição hermenêutica mais abrangente (SILVA, 2012, 206).

Faz-se importante ressaltarmos que refletimos tais pontos dentro da materialidade dos nossos objetos de estudo. Não é nosso objetivo analisar os aspectos sociológicos profundamente pois acreditamos serem recortes da discussão a respeito da adaptação intercultural, que podem ser desenvolvidos em outros trabalhos dedicados a analisar um dos pontos especificamente. Por exemplo, não discutimos as diferenças entre a língua inglesa e a espanhola no panorama sociolinguístico geral, mas sim como são usadas no texto adaptado e na adaptação com o intuito de refletir dinâmicas sociais verossímeis. Da mesma forma, não entramos em detalhes sobre temas como a maternidade e a imigração nos dois países além do necessário para compreendermos como afetam o processo de adaptação. Com isso em mente, faremos, então, uma breve explanação de que constitui cada categoria.

A língua falada se concentra em analisar como o idioma se adapta e, conseqüentemente, influencia a narrativa. Levamos em consideração léxico e sintaxe característicos, mas também sotaques, gírias, entonação etc., que relevam aspectos socioculturais. Podemos dizer que este ponto pede mais obviamente uma abordagem cultural, pois, como sabemos, a língua organiza e expressa o mundo a nossa volta. Incluímos, nesta categoria, uma reflexão sobre a escolha dos nomes das personagens, que, além de relacionar-se ao conceito de identidade, também apresenta carga semântica importante. Na vida real, quando se escolhe o nome de um filho, não se sabe como será sua vida; já na ficção, nomes de personagens podem estar ligados aos acontecimentos da narrativa, ressoando significados estrategicamente planejados. No caso da adaptação intercultural, tais significados precisam estar alinhados à cultura: nomes de personagens

são signos, com significado, verosímeis dentro de determinada cultura, como encontraremos em *Julieta*.

O cronótopo contempla a transferência tempo-espacial, o quando e o onde a narrativa se estabelecerá. A priori, pode parecer que a mudança do espaço é obrigatória em uma adaptação intercultural; entretanto, lembramos ser possível ter apenas a mudança temporal, mantendo a localização geopolítica, e ainda ter o entre culturas, afinal, períodos distintos de um mesmo país apresentam diferenças e especificidades culturais. Trazemos como ilustração o filme *Ricardo III* (1995), de Richard Loncraine, que adapta a peça homônima de Shakespeare, mantendo a Inglaterra como cenário, mas transferindo a trama do século XV para o século XX. Tal mudança temporal acarreta, igualmente, a demanda de os signos culturais da peça de Shakespeare passarem pelo prisma de ressignificação para assumirem novos sentidos verossímeis na trama estabelecida cinco séculos à frente, pois, apesar de não haver mudança espacial propriamente dita, se entendemos os locais também como construções que refletem a cultura do momento, a mudança espacial acompanha a temporal. No caso do nosso trabalho, o intercultural envolve a transferência espacial com recortes nacionais, Canadá-Espanha, que envolve entender as dinâmicas geopolíticas das respectivas épocas que levam os autores a estabelecerem certas ações da trama em determinadas regiões. Veremos que tanto o Tríptico Juliet quanto *Julieta* estabelecem-se em momentos de desenvolvimento da identidade nacional dos países, ocorridos em épocas diferentes, refletindo o significado que tempo e espaço exercem dentro da materialidade das obras.

A trama é uma categoria que analisamos comumente em estudos de adaptações cinematográficas, mesmo em diferentes recortes, como, no nosso caso, o do aspecto intercultural. No processo de adaptação, acontecem supressões, adições, sejam de personagens, eventos ou mesmo de falas, inevitavelmente retrabalhando a obra. No caso da adaptação intercultural, levamos para o primeiro plano as escolhas que podem ser explicadas por motivações culturais. Uma personagem precisa ser transformada, pois, do contrário, não se encaixaria no que seria esperado dela dentro de determinada cultura, ou pode até mesmo ser suprimida completamente. Poderemos observar, na nossa análise, que uma diferença aparentemente sutil, como a posição da figura materna dentro da sociedade, faz com que a trama precise passar por um cirúrgico processo de adaptação em *Julieta*.

Já as dominantes genéricas são assim denominadas por Silva para abarcar os diversos gêneros encontrados dentro de uma única obra. Dessa forma, pensamos nos

gêneros dominantes, cientes de não serem fixos ou estáticos. Na adaptação intercultural, entendemos que um gênero pode ser mais facilmente aceito em uma cultura do que a outra. Tomamos como exemplos as telenovelas brasileiras, gênero estabelecido no país e que já foi usado para adaptações interculturais, como *O Cravo e a Rosa* (2000) e *Orgulho e paixão* (2018), da Rede Globo. As dominantes genéricas, assim, relacionam-se diretamente com a trama, pois o gênero impõe certas condições no processo de adaptação. Veremos o melodrama enquanto gênero que Almodóvar ajudou a cunhar como tipicamente espanhol exigindo mudanças significativas no texto adaptado, além é claro, do estilo.

O estilo de encenação, finalmente, refere-se à linguagem cinematográfica, envolvendo a *mise-en-scène*, que, como sabemos, compreende todos os elementos presentes dentro do quadro (sendo o próprio quadro também um elemento de *mise-en-scène*), como cenário, encenação, trilha sonora, iluminação, figurino e maquiagem etc. Podemos dizer que essa categoria acolhe a dimensão mais estética e visual da adaptação. Na adaptação intercultural, novamente, podemos encontrar a cultura na explicação de escolhas da *mise-en-scène*, como, por exemplo, influências da arquitetura e design local, da moda, e dos movimentos artísticos em geral.

Com essas cinco categorias de análise, portanto, podemos encontrar evidências materiais que provam a necessidade de a adaptação intercultural pertencer à cultura-alvo. Além disso, decidimos ir além dos pontos sugeridos por Silva, analisando também outro aspecto que passa pelo prisma de resignificação. No caso do nosso objeto de estudo, encontramos na tragédia grega um momento de adaptação que reflete mudanças que podem ser, posteriormente, associadas às culturas canadense e espanhola. Entendemos, portanto, ser relevante adicionar uma sexta categoria de análise, a de cruzamentos temáticos. Lembramos que uma adaptação não se faz apenas de diferenças, mas também de pontos em comum, indo além do que é mantido na trama e chegando a assuntos convergentes. A tragédia grega, por exemplo, não é um traço cultural do Canadá ou da Espanha, mas é uma produção cultural que dialoga intertextualmente com os fazeres artísticos de Munro e Almodóvar, influenciando-os na mesma medida, mas de formas diferentes por causa das especificidades culturais nas quais estão inseridos. Assim, com essa sexta categoria, cruzamentos temáticos, acreditamos fornecer um lugar epistemológico para pensar recortes temáticos da perspectiva intercultural que talvez não se encaixassem nas categorias anteriores. Além disso, entendemos ser positivo acrescentar categorias de análise dentro dos Estudos de Adaptação com foco em pontos

de encontro entre texto adaptado e adaptação, no que os une, mesmo estes devendo, ainda assim, passar pelo processo de adaptação. Desse modo, não apenas focamos nas diferenças, inevitavelmente caminhando para um lugar de dualidade que, de certa forma, encoraja julgamentos de fidelidade. Tendo explicitado e refletido sobre as agora seis categorias de análise, passemos agora à análise estilística da adaptação intercultural *Tríptico Juliet/Julieta*.

3.1 Língua falada

A primeira categoria na metodologia proposta por Silva é a língua falada. De acordo com ele, ela “inicialmente, se mostra mais perceptível, embora não seja dominante – principalmente, quando, na relação entre a cultura do colonizador e a do colonizado, as línguas costumam ser partilhadas” (SILVA, 2012, p. 216). Podemos afirmar que, sendo Hollywood uma das maiores produtoras de filmes do mundo, muitas adaptações têm como texto adaptado obras de línguas outras ao inglês que são transpostas para os Estados Unidos e, conseqüentemente, adotam a língua do país. No caso de *Julieta*, contudo, essa direção é oposta, pois temos o *Tríptico Juliet*, escrito na língua inglesa e transposto para a Espanha, com a língua espanhola.

De acordo com entrevista dada à jornalista Fernández-Santos (2016), Almodóvar afirma ter tido a intenção primeira de adaptar os contos de Munro na América do Norte, a princípio no próprio Canadá, e depois explorando a possibilidade de transferir para Nova York, por ter mais familiaridade com a cidade estadunidense do que com o vizinho do norte. De qualquer forma, o cineasta sente barreiras, tanto culturais quanto linguísticas ao fazê-lo – Almodóvar não se considera fluente em inglês – e desiste do projeto por alguns anos, até decidir adaptá-lo para a Espanha.

Há algum tempo, Almodóvar procura inaugurar o que Allison (2001) chamada de “American stage” ou “estágio americano”, uma nova fase da carreira, adotando a língua inglesa como um apelo mais internacional. Na época da publicação do livro de Allison, em 2001, *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, especulava-se que Almodóvar adaptaria o romance *The Paperboy* (1995), do escritor estadunidense Pete Dexter. Hoje, sabemos que esse projeto não segue adiante, e tal texto é adaptado por Lee Daniels em 2012, com o título em português de *Obsessão*. *Julieta* é outra tentativa de iniciar a fase americana do cineasta, mas, como afirmamos há pouco, essa intenção não se concretiza. Em 2021, ano em que finalizamos este trabalho, Almodóvar finalmente faz

a estreia em inglês com o curta-metragem *The Human Voice*, adaptação do monólogo escrito por Jean Cocteau, *La Voix Humaine*, cuja primeira montagem acontece em 1930. Consideramos apropriado ser esse o texto em que o cineasta consegue executar a mudança, afinal, tem trabalhado intertextualmente com a peça desde o começo da carreira, incluindo-a, por exemplo, em *A Lei do Desejo* (1987). Por outro lado, achamos curioso o fato de o primeiro filme de Almodóvar em língua inglesa ter como texto adaptado uma obra originalmente escrita em francês, mas este é um assunto para outro trabalho. Voltando ao caso de *Julieta*, nosso objeto de estudo específico, citamos Murray acerca do mercado de adaptações:

Ao considerar a indústria de adaptação contemporânea anglófona, a primeira coisa a notar é seu caráter fundamentalmente transnacional: assim como o conteúdo pode agora se originar em qualquer meio e migrar para qualquer outro, uma narrativa, personagem ou motivo particular pode surgir de qualquer mercado anglófono (ou, um pouco menos comumente, na tradução) e ser levado para adaptação em outros mercados nacionais. (MURRAY, 2012, p. 126, tradução nossa⁶⁷)

Para a autora, o modo como as negociações de direitos autorais para adaptações acontecem favorece certos “centros dominantes”; no caso, fazem-se mais presentes os países anglófonos, tanto com textos-fonte como com as produções de adaptação. *Julieta* encaixa-se nessa lógica pelo Tríptico Juliet ser escrito em inglês; por outro lado, o filme não aproveita o status anglófono como uma vantagem mercadológica, como, por exemplo, ajudar na recepção do filme. Se, deveras, Almodóvar estabelecesse o enredo na América do Norte, poderia manter mais os laços com os contos e associar à fama e tradição de Alice Munro, mas, ao decidir transpor a narrativa para a Espanha, o cineasta corta esses vínculos. Na Conferência de Imprensa do Festival de Cannes, Almodóvar afirma:

[...] mas quando percebi que queria fazer o filme na Espanha e, portanto, precisei adaptar à cultura espanhola, na geografia espanhola, que é muito diferente da situação canadense, naquele momento, optei por mais ou menos esquecer Alice Munro, apesar, é claro, de ela ainda estar

⁶⁷ “When considering the contemporary Anglophone adaptation industry, the first thing to note is its fundamentally transnational character: just as content may now originate in any medium and migrate to any other, a particular narrative, character, or motif may arise from any Anglophone market (or, somewhat less commonly, in translation) and be taken up for adaptation in other national markets”.

presente no filme, mas comecei a pensar sobre aonde esses personagens me levariam. (FESTIVAL DE CANNES, 2016, tradução nossa⁶⁸)

Após essa breve reflexão inicial a respeito sobre a escolha da língua falada na adaptação intercultural, passamos à análise dos textos. Entendemos ser importante utilizarmos trechos nas línguas originais, extraídos da edição estadunidense de *Runaway* e da nossa transcrição das falas em Espanhol do filme *Julieta*⁶⁹. Em certos momentos, levamos em consideração as traduções de ambas para o português, apresentadas nas notas de rodapé, a fim de termos a perspectiva da tradução, nos ajudando a entender como a língua reflete determinada cultura e a compreensão de mundo. Também consultamos a tradução do livro para o Espanhol, publicada pela editora Desbosillo, bem como as legendas do filme em inglês. Dessa forma, podemos pensar na língua em primeira instância, e depois refletirmos na adaptação de tais línguas para mídia diferentes, no caso a literatura e o cinema. Afinal, como nos lembra Almodóvar, no Prefácio da edição *tie-in* do Tríptico Juliet, intitulada *Julieta: three stories* (2016):

Encontrei um tesouro de inspiração em cada linha dessas três histórias, mas o estilo de Munro (o melhor dela, o que a torna uma escritora de escritores) é único e pertence à literatura. E embora cinema e literatura pareçam pertencer à mesma família, são disciplinas muito diferentes, quase opostas (ALMODÓVAR, 2016, s/p, tradução nossa⁷⁰)

Como autodeclarado escritor frustrado, Almodóvar procura distanciar a literatura do cinema, talvez em uma tentativa de explicar a própria falta de sucesso em um e o sucesso na outra. De fato, as mídias também são linguagens, cada qual com códigos próprios, mas lembramos que ambas têm em comum algo imprescindível, a narrativa. A linguagem cinematográfica influencia na forma como a língua falada é empregada. O sotaque, aspecto da língua falada, por exemplo, é representado de formas diferentes na linguagem literária e na cinematográfica, como veremos.

Alice Munro recorre com frequência a diálogos, permitindo que o leitor tenha acesso ao jeito específico de cada personagem falar. A protagonista, Juliet, é educada e

⁶⁸ “[...] but when I realized I wanted to shoot the film in Spain and therefore I needed to adapt to Spanish culture, into Spanish geography which is very different from the Canadian situation at that moment I chose to more or less forget Alice Munro although of course she’s still there present within the film but I began to think about where would these characters lead me”.

⁶⁹ Utilizamos o DVD distribuído no Brasil pela Universal Studios.

⁷⁰ “I found a treasure of inspiration in every line of these three stories, but Munro’s style (the best of her, what makes her a writer’s writer) is unique and belongs to literature. And even though cinema and literature seem to belong to the same family, they are very different, almost opposing disciplines.”

culta, apresentando um modo de se expressar que reflete tal condição. Em “Chance”, ela faz diversas referências à mitologia grega e tem uma longa conversa com Eric e este respeito. Ela recita nomes como “*Artemis*”, “*Hephaestus*” e “*Andromeda*” com facilidade e familiaridade. Eric, como pescador, conhece as constelações referentes aos personagens mitológicos, mas não sabe as histórias, ficando impressionado com Juliet. Exploraremos mais o tema da mitologia grega em outra seção deste capítulo, por enquanto nos basta entendermos que o vocabulário de Juliet faz parte da construção da personagem, com termos gregos sendo invocados por ela ao longo do enredo: “*Kallipareos. Of the lovely cheeks. Now she has it. The Homeric word is sparkling on her look. And beyond that she is suddenly aware of all her Greek vocabulary, of everything which seems to have been put in a closet for nearly six months now*” (MUNRO, 2004, s/p⁷¹).

Ainda no primeiro conto do Tríptico, temos a personagem Ailo, governanta de Eric, em Whale Bay. Ela e Juliet têm um relacionamento espinhoso, evidenciado também por barreiras linguísticas. Ailo é imigrante, de acordo com a protagonista, provavelmente da Escandinávia, e, em diversos momentos, elas enfrentam obstáculos para se entenderem:

[...] Christa is an artist. She makes things out of wood that you find on the beach. What is it you call that wood?”
“Driftwood,” says Juliet unwillingly. She is paralyzed by disappointment, by shame.
“That is it. She takes them to places and they sell them for her. Big things. Animals and birds but not realist. Not realist?”
“Not realistic?”
“Yes. Yes. [...]” (MUNRO, 2004, s/p⁷²)

No trecho acima, podemos notar que, além da dificuldade em encontrar as palavras certas, Ailo não faz as contrações comuns do inglês, como *that’s it*, enfatizando o fato de não ser sua língua nativa. Há também a tentativa de reproduzir graficamente o possível sotaque da personagem. Munro, contudo, não marca essa característica ao longo de todas as falas, escolhe uma palavra-chave, *husband* (marido) para ganhar destaque: “No, I do not live here. I live down the hill, with my hussband’. The word *hussband*

⁷¹ “*Kallipareos. De belas bochechas. Agora ela lembrou. A palavra homérica se agita no anzol. E para além disso ela de súbito toma consciência de todo o seu vocabulário grego, de tudo que parece ter sido colocado num armário por quase seis meses já*”. (p. 90)

⁷² “- [...] Christa é artista. Faz coisas de madeira que você encontra na praia. Qual o nome dessa madeira? - Madeira flutuante – diz Juliet, sem a menor vontade. Está paralisada de decepção, de vergonha. - Isso. Isso. [...]” (p. 84)

carried a weight, of pride and reproach” (MUNRO, 2004, s/p⁷³). É como se o peso mencionado deixasse o sotaque de Ailo mais carregado, como querendo chamar a atenção para esta palavra de modo específico. Ela quer que Juliet seja impactada moralmente por estar indo atrás de um homem casado, um marido, mesmo agora viúvo.

No filme *Julieta*, Ailo se torna Marian. Ela não é imigrante e, portanto, não tem um sotaque diferente ou dificuldade em encontrar palavras; entretanto, recuperamos aqui a especificidade da linguagem cinematográfica, pois Marian recebe outras dimensões impossíveis na literatura, como o tom da voz. A atriz Rossy de Palma, que interpreta a personagem, adota um tom rígido e, de certa forma, autoritário. Além disso, dispara uma fala atrás da outra, não permitindo que Julieta possa responder ou participar da conversa, como vemos na transcrição abaixo:

Marian: Me parece que llegas tarde. El entierro fue ayer. Pero entra si quieres y te tomas un café. Yo soy la que lleva la casa. Déjala ahí. Vamos a la cocina. ¿Cuándo conociste a Ana?
Julieta: ¿A Ana? No, no la conocía.
Marian: Ya me parecía a mí, porque ella no se movió de aquí en los últimos seis años.⁷⁴ (ALMODÓVAR, 2016)

Marian domina a conversa, dando poucas oportunidades para Julieta falar e, ao mesmo tempo, julgando-a por ir atrás de Xoan, ainda mais sem saber que Ana, a esposa, havia falecido. Dessa forma, Almodóvar adapta o sotaque de imigrante de Ailo em outras características para Marian, mas mantendo o tom crítico da personagem.

Outro momento de destaque da língua em “Chance” é o diálogo entre Juliet e o taxista que a leva até a casa de Eric. A moça também sente dificuldades em entendê-lo, mas, dessa vez, não fica claro se o motivo é o sotaque. A confusão pode ser explicada por ela não saber do recente falecimento de Ann e, portanto, não esperar ouvir a palavra “wake” ou “velório” mencionada por ele:

“Oh sure,” he says with relief. “Hop in, we’ll get you there in no time. But it’s too bad, you pretty well missed the wake”.
At first she thinks he said *wait*. Or *weight*? She thinks of fishing competitions.

⁷³ “- Não. Não moro aqui. Moro mais embaixo, com meu esposo. – A palavra *esposso* tem um peso, de orgulho e censura”. (p. 83)

⁷⁴ “Marian: Parece que chegou tarde. O enterro foi ontem. Mas entre se quiser e toma um café. Eu cuido da casa. Deixe aí. Vamos para a cozinha. Quando conheceu Ana?
Julieta: Ana? Não, eu não a conhecia.
Marian: Já imaginava mesmo porque ela não saiu daqui nos últimos seis anos.”

“Sad time,” the driver says, now getting in behind the wheel. “Still, she wasn’t going to get any better”.

Wake. The wife. Ann.

[...]

“I shouldn’t be calling it a wake, should I? Wake is what you have before they’re buried, isn’t it? I don’t know what you call what takes place after. You wouldn’t want to call it a party, would you? I can just run you up and show you all the flowers and tributes, okay?”
(MUNRO, 2004, s/p⁷⁵)

Além da dificuldade de compreender a palavra, indício de um sotaque diferente, há uma reflexão, por parte do taxista, a respeito da terminologia apropriada para o ritual realizado. Sabemos que Ann não fora enterrada, de acordo com a confusão expressa pelo taxista. A falta de conhecimento dele indica que o ritual fúnebre não lhe é familiar, pois nem ao menos sabe como se referir a ele, chegando a empregar a palavra “festa” na tentativa de se fazer entender. Essa parte na narrativa é eliminada na adaptação e, portanto, para fins ilustrativos, procuramos a tradução da edição espanhola do livro de Munro, que recebe o nome de *Escapada* (2015):

- Ah, ya – contesta el hombre con alivio - . Suba, estaremos allí en un tris. Pero ¡qué lástima!, muy bien puede haberse perdido el velatorio.

En el primer momento Juliet entiende que él ha dicho “la espera” ¿O “el peso”? Cree que se trata de competiciones entre pescadores.

- Momentos tristes – comenta el conductor, ya al volante -. De todos modos ella no iba a recuperarse nunca.

“Velatorio” La mujer. Ann.

[...]

- No tendría que haberle llamado “velatorio”. El velatorio es antes del entierro, ¿no es así? No sé como se llama lo que se hace después. No podría llamarse “fiesta” ¿verdad? No tengo más que llevarla hasta allí y enseñarle todas las flores y ofrendas, ¿no es cierto? (MUNRO, 2015, s/p)

Como podemos observar, na língua espanhola “*velatorio*”, “*la espera*” e “*el peso*” são sonoramente distantes e não formam um jogo de palavras. Portanto, o episódio, se aproveitado por Almodóvar, não poderia se basear na língua falada, com essas palavras específicas, para causar o mal-entendido como acontece no conto. Levantamos esse ponto

⁷⁵ “- Ah, claro – diz ele, aliviado. – Pode entrar, eu te levo lá rapidinho. Mas é pena, você não veio para o velório.

De início ela tem a impressão de que ele disse *casório*. Ou teria sido *vitória*? Ela pensa em competições de pescaria.

- Um momento triste – diz o motorista, agora sentando atrás do volante. ‘Mas o fato é que ela nunca ia ficar melhor.’

Velório. A esposa. Ann.

[...]

- Eu não devia estar chamando de velório, não é? Velório é o que acontece antes do enterro, não é isso? Não sei como chamam o que acontece depois. Não é para chamar de festa, é? Posso te levar lá e só te mostrar todas as flores e as homenagens, que tal?” (p. 80)

para lembrarmos que um roteiro adaptado não é apenas a transposição das falas do texto para a encenação, principalmente quando temos uma adaptação intercultural, com línguas diferentes utilizadas. A adaptação intercultural precisa da tradução para existir, afinal, trabalha-se com o aspecto interlinguístico. Reciprocamente, a tradução segue a direção da adaptação quando reorganiza a língua para servir ao propósito sociocultural para além de estruturas sintáticas e vocábulos, também se fazendo apropriada para colaborar com a mudança midiática e as especificidades da uma linguagem outra.

Consideramos, também, nomes como um bom aspecto para pensarmos a respeito da língua falada. Juliet vira Julieta, mantendo a proximidade entre as duas personagens e uma possível referência com a peça trágica de William Shakespeare, *Romeo e Julieta* (1597). No filme, o nome é adaptado para sua versão latina e ganha destaque ao ser adotado como título. Almodóvar, apesar de ter as protagonistas femininas como centro da filmografia, até então havia apenas utilizado um nome próprio em *Kika*. De fato, Julieta é encarada pelo cineasta como o fio-condutor que une os enredos dos três contos, resultando em uma trama unificada para o longa-metragem. Consequentemente, parece-nos apropriado a manutenção do nome da personagem, adaptando-o, é claro, para a língua e cultura espanholas.

De modo geral, Almodóvar muda o nome das demais personagens, com exceção dos pais de Julieta, que permanecem como Sam e Sara. Acreditamos que a alteração de dois nomes em particular acontece de forma bastante simbólica e relevante culturalmente: Eric/Xoan e Penelope/Antía. Mais adiante, quando abordarmos as características da mitologia grega, tanto no Tríptico Juliet, quanto em *Julieta*, falaremos sobre a escolha do nome Penelope para a filha e o que isso representa. Aqui, evidenciamos serem Xoan e Antía nomes de origem galega, ou seja, da Galiza, onde as personagens residem no filme. Por outro lado, não estão entre os nomes mais comuns da região, o que nos faz pensar na motivação de Almodóvar em adotá-los. Realmente, serem da Galiza é fator importante para demonstrar o caráter cultural, mas a escolha pode ter uma acepção mais profunda. O significado de Xoan é “Deus é misericordioso”. Lembramos que, no filme, Antía perde um filho em um acidente e ele também se chama Xoan. Em um primeiro momento, nos prendemos à homenagem que ela faz ao pai ao chamar o filho pelo mesmo nome; contudo, isso pode ser indício da culpa da personagem em relação a morte deles, como exploraremos mais profundamente à frente. “Deus é misericordioso” pode ser entendido de duas formas: como uma ironia, pois as duas personagens com esse nome têm as vidas tiradas de maneira trágica; ou como realmente misericordioso, pois a morte do filho de

Antía permite que Julieta vá ao seu encontro depois de muitos anos. Apesar de aparentemente opostas, essas duas formas, quando pensadas em conjunto, parecem o tipo de paradoxo característico de Almodóvar, demonstrando que nenhum evento é simples, pois pode constituir-se mais de uma coisa ao mesmo tempo, resultando na complexidade da vida.

Já Antía, versão galega de Antheia, significa “Deusa das flores”, mantendo a referência à mitologia grega proposta tanto por Munro quanto por Almodóvar. Antheia é uma Cárite da deusa Afrodite e aparece apenas em uma pintura, não sendo muito conhecida. Existem histórias não oficiais da relação com a suposta mãe, Clóris, deusa da primavera. Nesse mito, Clóris cria uma flor e lhe dá muito amor, mas Zéfiro, deus do vento, com ciúmes, sopra a flor para longe, chegando até Afrodite. Por ter sentido o amor materno, a flor se transforma em uma ninfa, Antheia. Assim, embora Almodóvar troque Penelope por Antía, a ideia do vínculo e do amor permanece, mesmo na forma de referência, que nem todos os espectadores irão identificar.

Por último, refletiremos sobre o nome do cachorro de Xoan. Pode parecer um detalhe a princípio; contudo, a questão que foi levantada até mesmo pela imprensa reforça o argumento de como a cultura se materializa na obra, então consideramos ser preciso fazer alguns esclarecimentos, pois. Em *Julieta*, Xoan possui um cão chamado Canelo e houve a indagação de uma possível homenagem ao também espanhol (naturalizado no México), Luis Buñuel. No filme *Viridiana* (1961), temos um cachorro com o mesmo nome e, por ter sido muitas vezes comparado com Buñuel, acredita-se que Almodóvar tenha feito referência a ele. Na Conferência de Imprensa do Festival de Cannes, afirma não ter sido sua intenção, pois Canelo é apenas um nome comum para cachorros na Espanha. A comparação, porém, é interessante, pois *Viridiana* é o primeiro filme de Buñuel depois de retornar à Espanha, após anos de exílio na América Latina. Ao escolher o nome Canelo, Almodóvar pode não ter feito uma homenagem, mas comprova a relevância de certos nomes, palavras e, até mesmo, falas em uma determinada língua, representando a identidade cultural, representada também na história do cinema espanhol. Dessa forma, ao adaptar os Tríptico Juliet para a Espanha, o cineasta aciona um repertório que contempla tais especificidades culturais na língua falada.

3.2 Cronótopo

De acordo com a metodologia de Silva, o segundo ponto a ser analisado, o cronótopo, engloba a transposição temporal e geográfica. Quando um texto é adaptado para outra região, há a necessidade de ajustes na trama que contemplem as características socioculturais daquele tempo e lugar. Em conjunto, período histórico e localização geográfica formam um posicionamento tempo-geográfico com o qual todas as escolhas do processo de adaptação devem estar alinhadas para fazerem-se verossímeis: “No caso das adaptações interculturais, o cronótopo costuma sofrer alterações significativas, uma vez que se buscam novos contextos sócio-históricos sobre os quais as peças se sobrepõem, iluminando os sentidos dessa época e desse espaço” (SILVA, 2012, p. 220).

Os contos do Tríptico Juliet são publicados no livro *Runaway* de 2004; entretanto, como já afirmamos, Munro estabelece grande parte das narrativas em meados do século XX, período de autodescobrimento artístico e da consequente construção do imaginário canadense por meio da literatura nacional. O primeiro conto do Tríptico Juliet, “Chance”, marca no primeiro parágrafo o ano de 1965, alternando lembranças de seis meses atrás, na época entre Natal e Ano Novo, quando Juliet conhece Eric no trem. Já em 1965, Juliet encontra-se indo impulsivamente a Whale Bay a procura dele. A alternância temporal, portanto, explica as relações de causa e consequência nas ações de Juliet.

Ainda a respeito da temporalidade, é interessante lembrarmos, neste momento, como afirmamos no estudo a respeito do estilo de Munro, que a escritora tem uma abordagem anacrônica da vida das personagens; ou seja, não se preocupa em seguir uma ordem cronológica, valorizando, ao invés disso, o pensar nas “fatias de vida”, sem sequência. Dessa forma, temos saltos temporais entre os três contos do Tríptico Juliet, sendo o segundo, “Soon”, com acontecimentos em 1969 e o terceiro, “Silence”, com início no fim dos anos 1980 e encerrando a trajetória de Juliet anos depois (mas sem marcação explícita).

Quanto ao espaço geográfico, no Tríptico Juliet, a protagonista faz um percurso semelhante ao da autora: nascida e criada na região de Toronto, em Lake Huron (a qual retorna no segundo conto, “Soon”), “casada” na costa oeste, na cidade pesqueira de Whale Bay (“Chance”), e viúva/abandonada, mas bem-sucedida, em Vancouver (“Silence”). Lembramos ter Munro diferentes experiências em cada região, por isso, o fato de cada um dos contos do Tríptico concentrar-se em uma parte do país é de grande relevância, reforçando a ideia de “fatias de vida”, afinal, cada período pede um cenário outro.

Em “Chance”, Juliet mostra-se chocada com a austeridade de Whale Bay: “Who would want to live where you have to share every part of outdoor space with hostile and marauding animals?” (MUNRO, 2014, s/p⁷⁶). O Canadá é conhecido por ser um país “selvagem”, com dimensões exorbitantes, chegando a quase 10 milhões de km², e pequena densidade populacional (nos anos 1960, quando se passa o enredo, a população canadense era de pouco mais de 18 milhões de habitantes, sendo a densidade de 2 pessoas por km², de acordo com Country Economy). A sobrevivência é um tema importante na vida dos canadenses e aparece também na literatura nacional, desde os escritos colonizadores de Susanna Moodie, como *Roughing it in the Bush* (1852). O aspecto brutal da região será sentido por Juliet de maneira direta, pois Eric não somente morre em uma tempestade no mar, como ainda tem o corpo desfigurado ao ser comido por animais na praia. Juliet não pode nem ao menos reconhecer o corpo do companheiro. Acreditamos que o Gótico característico de Munro também resulta dos acidentes naturais que ocorrem por causa do cenário indomável. Em contraposição, já em “Silence”, após a morte de Eric, Juliet muda-se para Vancouver, por influência da filha, Penelope. As mudanças externas refletem em transformações na personagem:

The cleanness, tidiness, and manageability of city life kept surprising her. This was how people lived where the man’s work did not take place out of doors, and where various operations connected with it did not end up indoors. And where the weather might be a factor in your mood but never in your life, where such dire matters as the changing habits and availability of prawns and salmon were merely interesting, or not remarked upon at all. The life she had been leading in Whale Bay, such a short time ago, seemed haphazard, cluttered, exhausting, by comparison. And she herself was cleansed of the moods of the last months – she was brisk and competent, and better-looking (MUNRO, 2014, s/p⁷⁷).

Juliet vive o luto pelo companheiro e o posterior abandono da filha, mas se recupera de ambos ao se deixar consumir pela vida na metrópole. Arruma novos

⁷⁶ “Quem ia querer viver onde você é obrigado a dividir cada trecho do espaço ao ar livre com animais hostis à espreita?” (p. 90).

⁷⁷ “A limpeza, o asseio e a praticidade da vida urbana continuava a surpreendê-la. Era assim que as pessoas viviam nos lugares em que o trabalho do homem não se dava ao ar livre, e onde várias operações a ele relacionadas não terminavam em ambientes fechados. E onde o clima podia influenciar seu estado de espírito, mas não sua vida, onde questões drásticas como a mudança de hábitos dos camarões e do salmão, bem como sua disponibilidade, eram tão somente interessantes, ou sequer dignas de nota. A vida que ela estava levando em Whale Bay, há tão pouco tempo, parecia caótica, atulhada e exaustiva em comparação. E ela própria tinha sido purgada dos humores dos últimos meses – estava viva e competente, e mais bonita” (p. 153).

empregos, inclusive como apresentadora de televisão em um canal local, e diversos namorados. Tais movimentações, tratadas apenas superficialmente na narrativa, parecem funcionar como sua válvula de escape dos eventos principais, permitindo-lhe sobreviver a eles.

Apesar do contraste entre Whale Bay e Vancouver estar explicitamente marcado no texto, ainda em relação ao espaço, a oposição entre a costa oeste e a região do conto “Soon” nos parece de maior impacto. A narrativa se passa na cidade natal de Juliet, Lake Huron, quando retorna para uma visita aos pais após quatro anos vivendo com Eric. Dona da própria vida do outro lado do país e mãe da pequena Penelope, Juliet enxerga a decadência conservadora de suas origens, desde o núcleo pessoal - pais que antes considerava modernos, até os preconceitos da sociedade local. Juliet sente prazer em exibir sua nova vida de “pecadora”, nas palavras da própria personagem, por viver com Eric e terem uma filha, mas não serem casados, chocando os amigos de infância que a achavam inteligente demais para ter uma vida amorosa. Mesmo Whale Bay sendo um lugar selvagem, sua população ainda é considerada mais mente-aberta de que a Lake Huron, como vemos no trecho: “[...] If you mean the fact that we’re not married, it’s hardly anything to take into account. Where we live, the people we know, it is not a thing anybody thinks about” (MUNRO, 2014, s/p⁷⁸). Talvez seja justamente a prevalência da sobrevivência na costa oeste que diminua a importância de contratos sociais como o casamento nessa região.

Além disso, apesar de os pais de Juliet serem diferentes do resto da cidade, é no conto dedicado a eles, em Lake Huron, que a questão religiosa aparece no Tríptico Juliet – e ressoará no abandono de Penelope, no terceiro conto –, indicando a mentalidade de instituições religiosas da região, como a protestante, em relação ao matrimônio, apesar de não haver afirmação na narrativa. Voltaremos à religião mais adiante, quando nos concentrarmos na trama. Por enquanto, basta afirmarmos que a vida de Juliet é considerada escandalosa em Lake Huron e traz consequências para os pais: Sam, o pai de Juliet, pede demissão do emprego de professor após ouvir insultos a respeito das “circunstâncias” da filha. Ele passa, então, a ser cultivador de legumes e resigna-se a uma vida simples, sem mais querer influenciar intelectualmente os jovens da cidade. A reação do pai é especialmente chocante para Juliet:

⁷⁸ “[...] Se você está falando do fato de não sermos casados, isso mal chega a ser algo a ser levado em consideração. Onde a gente mora, as pessoas que a gente conhece, não é uma coisa que preocupe ninguém” (p. 100)

“But you don’t realize,” said Juliet. “You don’t *realize*. You don’t realize just how *stupid* this is and what a disgusting place this is to live in, where people say that kind of thing, and how if I told people I know this, they wouldn’t believe it. It would seem like a joke.”
“Well. Unfortunately your mother and I don’t live where you live. Here is where we live. [...]” (MUNRO, 2014, s/p⁷⁹)

De certa forma, “Soon” parece um interlúdio na trajetória de Juliet. É um momento de ruptura com as origens, e consequente estabelecimento da costa oeste como o novo lar, o lugar de pertencimento. Diversas conversas importantes acontecem para definir o caráter da personagem para o futuro – como, por exemplo, a discussão sobre religião que pode explicar as ações de Penelope em “Silence” – mas em termos de ação, há pouco desenrolar. Por conseguinte, podemos entender o porquê recebe pouco espaço na adaptação. Antes de passarmos para a análise do cronótopo na adaptação *per se*, reforçamos a noção proposta por Silva:

[...] a mudança cronotópica se explica exatamente pela interposição prismática de códigos culturais específicos entre o texto-fonte e o filme adaptado. Por isso, devemos sempre refletir sobre o processo adaptativo como uma forma de utilizar o outro para falar de si mesmo, de seu tempo, seu povo e sua cultura. (SILVA, 2012, p. 220)

Assim, como adaptador, Almodóvar precisa decidir como se dará a alteração geográfica e temporal no filme, a fim de realocar os códigos culturais. Como já afirmamos na discussão sobre a língua, a primeira intenção do cineasta era de manter o Canadá como cenário, não sabemos ao certo em qual momento temporal, se mantendo os anos 1960 como pano de fundo. Como com a língua inglesa, Almodóvar enfrenta dificuldades para escrever o roteiro dessa forma, por não ter vínculos pessoais com o lugar e com as experiências locais. Decide, portanto, depois de muitos rascunhos, realocar o Tríptico Juliet para a Espanha, sua área de domínio.

Antes de nos concentrarmos na localização, precisamos comentar a alteração temporal. Como dito, a Espanha é a região que melhor domina, mas o faz ainda mais especificamente em relação ao retrato dos anos 1980. O enredo da primeira parte do filme,

⁷⁹ “- Mas você não percebe – disse Juliet. – Você não *percebe*. Você não percebe como isso é *ridículo* e como aqui é um lugar abjeto para se viver, em que as pessoas dizem esse tipo de coisa, e como, se eu contasse isso para alguém, nem iam acreditar. Ia parecer uma piada.
- Bom. Infelizmente a sua mãe e eu não moramos no mesmo lugar que você. É aqui que moramos. [...]” (p. 111)

equivalente ao conto “Chance”, se passa em meados nos anos 1980, época de autodescoberta artística do cineasta. Por conhecermos as predileções, inclusive estéticas, do espanhol, nos parece razoável pensarmos ter escolhido essa época a fim de explorar seu estilo-marca em uma das fases da narrativa, uma referência interna ao próprio repertório.



Figura 8 Julieta nos anos 1980 (15 min 08 seg)

A caracterização de Julieta é uma homenagem à estética do La Movida, um presente para os fãs de Almodóvar, mesmo sendo sutil e apenas exterior. A personagem não tem a atitude *punk* de, por exemplo, Pepi e Sexilia dos primeiros filmes do cineasta, pelo contrário, é insegura e tímida; contudo, ainda é uma das “mulheres de Almodóvar”, o que a diferencia das demais personagens femininas do filme, como podemos ver na figura a seguir:



Figura 9 A caracterização sutilmente punk de Julieta se destaca em comparação a das outras mulheres que a julgam (14 min 53 seg)

Assim, a mudança temporal acontece para contemplar a estética favorita de Almodóvar. Além disso, o cineasta, em Prefácio para a edição *tie-in* dos contos de Munro, intitulada *Julietta: three stories* (2016), explica tal transposição: “[...] os anos 1960 para Alice Munro, que eu transferi para os 80; a emancipação sexual não havia chegado à Espanha até então” (ALMODÓVAR, 2016, s/p, tradução nossa⁸⁰). Podemos afirmar que a emancipação sexual também não havia chegado ao Canadá na década de 60, mas lembramos que, no Tríptico Juliet, a protagonista não tem relações sexuais com Eric no trem, pelo contrário, ela mente ao dizer ser virgem. Dessa forma, ao situar os eventos nos anos 80, Almodóvar torna mais verossímil a possibilidade de Julieta e Xoan se relacionarem na mesma noite em que se conhecem. Lembramos que o *La Movida* e a filmografia de Almodóvar contribuem para a conquista de tal emancipação, principalmente feminina, na Espanha. Como comentamos anteriormente, no conto “Soon” – passado no ano 1969 –, Juliet e a família sofrem preconceito por não ser casada com Eric. Já no filme, não há menção a esse fato. Com isso, podemos concluir este não ser um preconceito mais tão recorrente na Espanha dos anos 1990, época em que provavelmente a cena acontece na adaptação.

Voltando a alteração geográfica, em *Julietta*, os acontecimentos se passam em três partes da Espanha correspondentes aos cenários dos contos: Ferrol é a cidade pesqueira (Whale Bay), Madri é o contraste urbano (Vancouver) e há ainda a cidade, provavelmente

⁸⁰ “[...] the 1960s for Alice Munro, which I transferred to the 1980s; sexual emancipation didn’t arrive in Spanish society until then”.

no sul do país, na região de Andaluzia, onde moram os pais de Julieta, cujo nome não aparece explicitamente no filme (Lake Huron). Como sabemos, a Espanha é dividida em 17 comunidades autônomas, regiões que procuram manter características particulares. No website do Portal Oficial de Turismo da Espanha, encontramos a seguinte mensagem:

Conhecer as comunidades autônomas da Espanha é descobrir a grande riqueza cultural e natural desse país. Existem 17 comunidades autônomas e duas cidades autônomas: Ceuta e Melilla. Cada uma delas possui características e traços próprios, os quais você poderá apreciar, por exemplo, conhecendo seus monumentos e cidades, durante seus festivais e tradições ou saboreando sua culinária típica.

Temos certeza de que os contrastes em suas paisagens também chamarão sua atenção. Pegue o mapa da Espanha e comece a descobrir por que cada comunidade é um verdadeiro universo. Você poderá passear por um bosque ou se perder em um deserto. Admirar praias maravilhosas em seus incríveis litorais ou conhecer pequenas praias em qualquer uma de suas ilhas. Você vai ser atraído pela atividade de suas grandes cidades e também a tranquilidade de seus pequenos povoados. Venha para a Espanha e conheça a diversidade de suas comunidades autônomas, você ficará surpreso. (PORTAL, s/d, s/p)

Almodóvar mantém o contraste entre três regiões ao escolher comunidades autônomas com características similares às propostas por Munro; contudo, conhecendo o conjunto da obra do espanhol, esperaríamos que a sequência em que Julieta visita os pais fosse situada na região de Castela-La Mancha, mas, ao fazê-lo em uma cidade “neutra”, que suspeitamos, com base na *mise-en-scène*, ser da Andaluzia, ele, de certa forma, se afasta do aspecto biográfico, decisão tomada por tratar-se de uma adaptação e não de um argumento original.

Além da dimensão nacional, pensamos nas diferenças continentais. O Canadá, como dito, tem dimensões exorbitantes e fronteira apenas com os Estados Unidos; a Espanha, em comparação, é 20 vezes menor, com 505,990 km². Consequentemente, na Europa, espera-se um transitar maior entre países, particularidade esta incluída por Almodóvar no enredo de *Julieta*. A primeira menção a outro país acontece já no começo do filme, enquanto a protagonista empacota seus livros para a mudança com Lorenzo para Portugal. Mostra-se indecisa sobre quais levar e ele alega poderem retornar quando quiserem. Julieta, entretanto, afirma não querer jamais voltar ao país, de forma enigmática, uma provocação sobre o enredo que se desdobrará. Dessa forma, mesmo estando geograficamente próxima de Madri, sente que, ao sair da Espanha, cortará definitivamente os laços com o passado; contudo, na cena seguinte, Julieta é informada

por Bea que Antía mora na região do Lago Como, na Itália, e logo pressupõe boas condições financeiras da filha. Esse é o tipo de conhecimento que pode parecer óbvio para um cidadão europeu pela proximidade entre os países, mas, para a audiência pouco familiarizada com a cultura do continente, essa associação pode passar despercebida. Aquém do relacionamento entre as regiões da Europa, a cena faz com que Julieta desista de se mudar para Portugal: não consegue deixar Madri, pois a cidade representa o último laço com Antía. Retomamos o fato de, nos contos de Munro, Juliet permanecer em Vancouver apenas por inércia e comodidade e não por ser um vínculo com a filha. Entendemos, assim, que Madri tem uma função muito mais expressiva na trama de Almodóvar, tornando-se quase uma personagem, assim como acontece com os demais filmes dele.

Outra menção geográfica acontece no *flashback* de quando Antía vai para um retiro nos Pirineus (sem explicitar se na porção espanhola ou francesa) e Julieta vai visitá-la. Almodóvar fornece uma imagem com objetos bastante específicos presentes no carro da mãe, incluindo um guia Michelin Europa, indicação de estar distante de sua zona de conforto em Madri:



Figura 10 Close-up do Guia Michelin Europa (67 min 50 seg)

Há ainda outro momento que destaca o relacionamento com países vizinhos, dessa vez intercontinental: o Marrocos, na África. Em *flashback*, vemos que os pais de Julieta contratam uma moça para ajudar nas tarefas domésticas, Sanáa. Os espectadores espanhóis devem reconhecer facilmente a etnia da moça, visto as dinâmicas existentes entre os dois países, referência menos acessível para os fora desse eixo, que podem ficar

limitados a entender Sanáa ser imigrante. Sam menciona a terem conhecido no Festival de Música Sacro de Fez, que acontece no Marrocos, e só aí deduzimos a nacionalidade marroquina dela. Assim como na associação entre o Lago Como e a riqueza, a informação de que tal Festival acontece no Marrocos pode passar despercebida pelo público pouco familiarizado com a política e a história desse local, reduzindo Sanáa a sua aparência de Outro:



Figura 11 A marroquina Sanáa (40 min 10 seg)

Ferrer-Gallardo, no artigo “The Spanish-Moroccan border complex: processes of geopolitical, functional and symbolic rebordering” (2008), explica ter havido entre Espanha e Marrocos relações diferentes em períodos específicos. Concentramo-nos na reconfiguração da fronteira a partir do momento em que a Espanha entra para a União Europeia, em 1986, pois é por volta dessa época que a cena com Sanáa acontece. De acordo com o autor, a Espanha ganha uma nova faceta em sua identidade ao fazer parte de um grupo seletivo. Como consequência, o que está fora da Europa deve ser visto como o Outro e as fronteiras devem ser mais claramente demarcadas para separá-los e garantir a hegemonia:

Até certo ponto, os efeitos "colaterais" do processo de construção da União Europeia podem estar ligados ao legado de exclusão da construção da Espanha. Sob esta luz, a fronteira hispano-marroquina pode ser interpretada como um fazer passado e presente do que é o Outro. Nesse contexto, a nova configuração da fronteira ao Sul da Espanha, tendo “ajudado a reafirmar a nova identidade do país como

parte do ‘clube restrito’” (Andreas, 2000: 128), também está desempenhando um papel fundamental no processo de construção da União Europeia. Marcar e reforçar a fronteira com o Marrocos (e, consequentemente, fortalecer a ideia do Outro) tem sido historicamente usado como estratégia para unir o “povo espanhol” (FERRER-GALLARDO, 2008, p. 315, tradução nossa⁸¹)

De forma análoga, no filme, podemos enxergar uma dinâmica parecida com a de Espanha-Marrocos: Sanáa é o Outro na família espanhola, uma substituta da mãe, Sara, jamais aceita por Julieta, mesmo anos depois. A presença da personagem incomoda a protagonista, e isto é evidenciado pela etnicidade da moça. Almodóvar parece escolher torná-la marroquina na trama para mostrar o preconceito incutido na sociedade, e refletido nas reações de Julieta, na época em que o Marrocos era estrategicamente visto como o Outro para que a Espanha pudesse pertencer mais “fielmente” à União Europeia. Por outro lado, como nos lembra Ferrer-Gallardo, é impossível negar a influência do Marrocos no sul da Espanha, pois a fronteira continua existindo e a circulação de pessoas também:

Embora tenha existido uma divisão cultural e simbólica importante entre a Espanha e o Marrocos desde a reconquista, também é verdade que a comunicação continua para além da interação na zona de fronteira, particularmente intensa em Ceuta e Melilla. Esta comunicação também pode ser descrita como uma presença cultural mútua nos dois espaços, movendo a fronteira (traduzida através de uma multiplicidade de fronteiras sociais e culturais) das áreas periféricas para as centrais. [...] o número crescente de cidadãos marroquinos que se mudam para a Espanha; o legado de Al-Andalus na cultura espanhola presente; e a influência da cultura espanhola no Marrocos atual. [...] A própria existência de um regime de fronteira flexível (Ferrer-Gallardo, 2007) dá origem à existência de uma sociedade transfronteiriça complexa. (FERRER-GALLARDO, 2008, p. 316, tradução nossa⁸²)

⁸¹ “To some extent, the ‘collateral’ effects of the European (Union) building process could be linked to the exclusionary legacy of the making of Spain. In this light, the Spanish-Moroccan border could be interpreted as a past and present ‘factory’ of otherness. In the present context, the rebordering of Southern Spain, having ‘helped reaffirm the country’s new identity as part of the ‘inner club’ (Andreas, 2000: 128), is also playing a key role in the process of European (Union) building. Marking and reinforcing the border with Morocco (and consequently strengthening otherness) has historically been used as a toll for binding together the ‘Spanish People’”.

⁸² “Although an important cultural and symbolic divide has existed between Spain and Morocco since the *reconquista*, it is also true that communication continued, moving beyond the interaction on the frontier zone that was particularly intense in Ceuta and Melilla. This communication could also be described as a mutual presence in each other’s space, which moves the border (translated across a multiplicity of social and cultural boundaries) from peripheral to central areas. [...] the increasing number of Moroccan citizens moving to Spain; the legacy of Al-Andalus in present-day Spanish culture; and the influence of Spanish culture in present-day Morocco. [...] The very existence of a flexible border regime (Ferrer-Gallardo, 2007) has given rise to the existence of a complex cross-border society”.

Pensando a respeito do cronótopo, consideramos não ser inocente a escolha de Almodóvar de tornar a moça marroquina, pois traz para o filme uma questão política e social, como a imigração marroquina na Espanha, mesmo não por meio de uma discussão explícita, mas da presença de uma personagem representando tais ligações.

Há outra relação, apesar de apenas brevemente citada em *Julieta*, com relevância cultural: Espanha-Cuba. Quando Julieta conhece Xoan no trem, sua narração em *voice-over* menciona o rapaz ter vivido sempre na mesma casa, comprada por seu avô vindo de Cuba. Não há nenhuma outra referência ao país ao longo do filme e, apesar de não interferir na trama, Xoan ser descendente de cubanos remete ao relacionamento entre os dois países. Como sabemos, Cuba fora colônia espanhola, tendo como consequência certa migração Espanha-Cuba. Mais recentemente, na provável época dos avós de Xoan, a direção muda, por causa da Revolução Cubana. De acordo com Fullerton, no artigo “Cuban Exceptionalism: migration and asylum in Spain and the United States” (2004), os refugiados Cubanos recebem maior asilo na Espanha e nos Estados Unidos. Para a autora, a Ditadura de Franco possibilita tal fenômeno:

Afinal, Franco foi um anticomunista feroz que liderou os rebeldes nacionalistas na Guerra Civil Espanhola e denunciou publicamente os oponentes como as forças do terror “Vermelho”. [...] À luz deste cenário político, a motivação da Guerra Fria, por abrigar cubanos que fugiam de um regime comunista, pode ter encorajado a política espanhola no favorecimento aos pedidos de asilo. (FULLERTON, 2004, p. 532-3, tradução nossa⁸³)

Repetimos que o fato de Xoan ser de família cubana não impacta a trama de *Julieta*; contudo, essa menção traz outro aspecto cultural da Espanha:

O simbolismo político de receber refugiados de Cuba e o significado emocional de fornecer abrigo aos solicitantes de asilo têm sido forças poderosas na formulação de políticas públicas na Espanha e nos Estados Unidos (FULLERTON, 2004, p. 528, tradução nossa⁸⁴)

⁸³ “Franco, after all, was a ferocious anti-Communist who led the nationalist rebels in the Spanish Civil War, and publicly denounced the opponents as the forces of “Red” terror. [...] In light of this political setting, a Cold War motive to shelter Cubans fleeing from a communist regime may have prompted the Spanish policy favoring Cuban asylum seekers”.

⁸⁴ “The political symbolism of welcoming refugees from Cuba and the emotional significance of providing shelter to Cuba asylum seekers have been powerful forces in shaping public policy in Spain as well as in the United States”.

Dessa forma, mesmo nos pequenos detalhes, que podem, muitas vezes, passar despercebidos para o público, Almodóvar constrói uma narrativa verossímil ao posicionamento tempo-geográfico, de acordo com os contextos culturais e sociais da Espanha em momentos históricos determinados. A seguir, continuamos atentos aos detalhes para analisarmos a trama e as dominantes genéricas.

3.3 Trama e dominantes genéricas

A terceira e quarta categorias de análise propostas por Silva, trama e dominantes genéricas, estão, como ele mesmo explica, diretamente relacionadas, portanto, em alguns pontos da discussão a seguir, abordaremos ambas ao mesmo tempo, quando for a melhor estratégia para compreendermos a adaptação intercultural. A trama, de acordo com Silva, sofre com “mudanças significativas no desenvolvimento dramático das histórias, com supressão ou adição de cenas e personagens e, conseqüentemente, com reconfiguração dos sentidos da peça”. (SILVA, 2012, p. 220). Na análise da adaptação intercultural, tais sentidos são referentes ao cultural e ao contexto social. Uma ação ou evento pode ter um sentido em um país e outro em uma região ou país diferente, como, de fato, acontece com *Julieta*. Já a quarta categoria, dominantes genéricas, se concentra na mudança de gêneros; no caso do nosso objeto de estudo, o melodrama é parte fundamental da análise, assim como a relação entre o conto e o longa-metragem. Dessa forma, as duas categorias se relacionam, pois a alteração de gênero geralmente pede adequações e ajustes na trama e vice-versa.

Quanto à trama, precisamos começar a reflexão salientando que o filme se estrutura *in media-res*, com Emma Suárez como Julieta de meia idade, escrevendo um testemunho de sua história para a filha, levando aos *flashbacks*, interpretados, em sua maioria, por Adriana Ugarte. Os contos do Tríptico Juliet, lembramos, podem funcionar de maneira isolada, lidos individualmente. Portanto, embora possuam a relação de causa-consequência, os acontecimentos dos contos estão ligados indiretamente. É interessante lembrarmos que cada conto trabalha com dois tempos – duas histórias, como característica do gênero conto –, ou seja, o presente e o passado da protagonista confundem-se, alternando constantemente entre parágrafos, muitas vezes sem marcação explícita, cabendo ao leitor reconhecer cada período e localizar-se. A trama de Almodóvar, entretanto, apresenta os *flashbacks* em linha cronológica, como um filme

dentro do filme, com poucas interrupções do “presente” de Julieta, ao mostrá-la escrevendo e as reações ao reviver suas lembranças:



Figura 12 Julieta escreve sua história para Antía (81 min 44 seg)

Além disso, como explica Leitch (2007), alguns filmes utilizam a associação com o texto escrito, com referências visuais:

Esse deslocamento de fidelidade a um texto literário específico por autovalidação por meio de apelos textualizados a associações literárias – da aparência física do texto original ao depoimento do autor – torna-se em outras adaptações um apelo mais generalizado, mas igualmente textualizado, aos cânones da própria literatura (LEITCH, 2007, p. 160, tradução nossa⁸⁵).

A trama *in media-res*, neste caso, utiliza do recurso do testemunho para estruturar-se. Julieta registra no papel tudo o que não conseguiu dizer para a filha ao longo dos anos, completando dois cadernos. Podemos argumentar essa estratégia como uma dica da situação do filme enquanto adaptação. Os contos de Munro, por outro lado, apresentam um narrador onisciente em terceira pessoa, não em primeira, como seria esperado de uma confissão. Entendemos, com isso, que Almodóvar adota a associação com o texto escrito, mas não necessariamente com o trabalho de Munro. Ademais, como discutiremos mais

⁸⁵ “This displacement of fidelity to a particular literary text by self-validation through textualized appeals to literary associations – from the physical look of the original text to the testimonial from the author – becomes in other adaptations a more generalized, but equally textualized, appeal to the canons of literature itself”.

adiante, o cineasta tenta, em entrevistas, distanciar-se da imagem de adaptador, talvez por ser contraditória à ideia de *auteur*. Assim, entendemos que o uso da trama *in media-res* ajuda a organizar a cronologia fragmentada proposta por Munro, sendo três contos, com uma história cada e, pelo menos, duas linhas temporais, o que apresentaria um desafio para o espectador. Almodóvar marca a diferença temporal da trama *in media-res* ao adotar a ideia de duas atrizes interpretando a protagonista. Discutiremos as atuações de Adriana Ugarte e Emma Suárez mais profundamente quando analisarmos o estilo de atuação. Aqui, apenas indicamos a escolha de duas atrizes como estratégia de construção da trama por Almodóvar:



Figura 12 Cartaz promocional de *Julieta* mostra o contraste entre Adriana Ugarte e Emma Suárez

Nesse momento, trazemos as dominantes genéricas para contribuir com a discussão a respeito da trama, pois, como já afirmamos diversas vezes, o texto adaptado é composto por contos. Julio Cortázar, escritor e exímio contista argentino, em uma série de entrevistas para Omar Prego Gadea, publicadas no livro *A fascinação das palavras* (2014), traz uma reflexão muito apropriada para nossa discussão quando questionado sobre os contos e o cinema, em contraste com afirmações anteriores de Hitchcock:

OP: *Gostaríamos que falássemos um pouco da relação dos seus contos com o cinema. [...] Você sabe que Hitchcock disse a Truffaut que em geral um bom romance ou um bom conto dão como resultado um filme ruim. No que lhe diz respeito, você concorda com essa afirmação?*

JC: Eu faço uma diferença que me parece bastante válida entre adaptações de contos e de romances para o cinema. Porque um romance para o cinema (um bom romance) sempre contém uma vastidão de temas, de desenvolvimentos, de análises psicológicas, de situações, que o cinema tem que reduzir. E, portanto, empobrecer. Fazer *Guerra e Paz* ou *Os irmãos Karamázov* no cinema pode dar bons filmes como tais, na medida em que você não tenha lido *Guerra e Paz* e *Os irmãos Karamázov*. Isso não significa que certos romances, nos quais a ação é mais sintetizada, mais centrada, não admitam adaptações válidas. Mas de modo geral o cinema não é capaz de capturar um romance.

O conto, em contrapartida, justamente por sua natureza – porque embora haja muitas ações o conto se concentra numa única ação, os personagens são geralmente em menor número –, se adapta mais como um possível cenário. Ao contrário do que dizia em relação ao romance, acho que nas mãos de um bom adaptador, de um adaptador inteligente e sensível, muitos contos podem até ter um desenvolvimento no cinema, o cinema pode abrir mais a perspectiva do conto. Não sei se para o bem ou para o mal, isso já é outra coisa, mas em todo caso os contos se prestam a ser transpostos ao cinema. O romance, não creio. (GADEA; CORTÁZAR, 2014, p. 236-7)

Neste trabalho, não nos prestamos a discutir a proposição de Cortázar em profundidade, mas ela nos incita a problematizar o objeto de estudo pela especificidade dos contos de Munro. O Tríptico, repetimos, é constituído de 120 páginas e brinca com os limites entre conto e romance. Se pensarmos na relação proposta por Cortázar, Almodóvar faz uma escolha acertada ao adaptar o gênero conto; entretanto, trata-se de um caso único, mesmo dentro do conjunto da obra de Munro. Dessa forma, enquanto adaptador, precisa tomar a decisão, ainda que tratando-se de um conto, de selecionar acontecimentos e cenas.

Assim, destacamos, primeiro, algumas partes que não são aproveitadas pelo cineasta nesse processo de seleção. Do conto “Chance”, um episódio de importância simbólica é cortado no filme: as reflexões de Juliet sobre a menstruação. No trem, ao mesmo tempo em que passa pela situação incômoda com o estranho, a moça ainda sofre o inconveniente (de acordo com ela) de estar menstruada. Munro descreve em detalhes a rotina higiênica, talvez na tentativa de retratar um assunto tão pouco discutido, mesmo na literatura:

[...] Monthly bleeding was the bane of her life. It had even, on occasion, interfered with the writing of important three-hour examinations, because you couldn't leave the room for reinforcements.

Flushed, crampy, feeling a little dizzy and sick, she sank down on the toilet bowl, removed her soaked pad and wrapped it in toilet paper and put it in the receptacle provided. When she stood up she attached the fresh pad from her bag. She saw that the water and urine in the bowl was a crimson with her blood. She put her hand on the flush button, then noticed in front of her eyes the warning not to flush the toilet while the train was standing still. That meant, of course, when the train was standing near the station, where the discharge would take place, very disagreeably, right where people could see it. (MUNRO, 2004, s/p⁸⁶)

Nos anos 1960 em que se passa esse evento, a menstruação ainda é tabu, inclusive entre as mulheres. Juliet tem vergonha da situação e é interessante notarmos a escolha de palavras usadas. A palavra inglesa *crimson* quer dizer “carmesim” em português, ou seja, de cor avermelhada. Mais adiante na narrativa, a protagonista lembrará da provável mancha de sangue da menstruação deixada na neve após a descarga e a associará à imaginação do sangue do homem que se suicida. Sente-se culpada pela morte dele, pois poderia tê-lo ajudado, tê-lo acolhido, mas na primeira vez em que decide ser egoísta (novamente, de acordo com a própria Juliet), o sangue da menstruação a incrimina.

O sangue rubro de Juliet constrói-se como imagem simbólica que interessaria Almodóvar, mas qualquer menção é cortada do roteiro. De fato, apesar de o espanhol dar destaque às protagonistas mulheres e suas vidas sexuais, jamais entra no assunto menstruação. A culpa será tratada de outra forma por Almodóvar, que comentaremos mais à frente, quando explorarmos as referências à mitologia grega.

Nos concentramos, neste momento, na supressão e condensação do conto “Soon” na adaptação. Em *Julieta*, os eventos relacionados a ele consomem menos de oito minutos dos mais de uma hora e meia totais do filme. Personagens como Charlie Little e Don têm suas histórias eliminadas. O primeiro explora o prazer que Juliet sente ao “desfilar” com a filha na cidade onde, quando jovem, é considerada intelectual demais para conquistar um homem. Ela reencontra Charlie, conhecido da época de escola, cujos sonhos e promessas da juventude não se cumpriram. Ademais, ele revela a Juliet o real motivo da saída de Sam da escola local. Já Don, um ministro da Trinity Church, é amigo de Sara

⁸⁶ “[...] O sangramento mensal era a cruz da vida dela. Numa ocasião, tinha interferido na redação de importantes exames de três horas, porque não era possível deixar a ala em busca de reforços. [...] Vermelha, com cólicas, sentindo-se um pouco tonta e nauseada, ela se sentou na privada, removeu seu absorvente encharcado, embrulhou-o em papel higiênico, e colocou-o no receptáculo oferecido. Quando levantou, ajustou o absorvente novo tirado da bolsa. Viu que a água e a urina na privada estavam vermelhas com seu sangue. Ela pôs a mão no botão de descarga e então percebeu à frente de seus olhos o aviso para não dar descarga com o trem parado. Isso significava, claro, quando o trem estava na estação, onde aconteceria a descarga, de modo muito desagradável, bem onde as pessoas poderiam vê-la” (MUNRO, 2014, p. 68)

que a tem ajudado a lidar com sua situação de saúde delicada. Ele tem uma longa conversa com a protagonista a respeito da religião e do fato de negar uma vida espiritual a Penelope. Ela reage de forma passional à discussão, defendendo veementemente sua escolha – que ecoará no futuro da personagem, quando abandonada pela filha. A religião é abordada por Almodóvar em alguns filmes, como *Maus hábitos* (1983) e *A má educação* (2004), principalmente na crítica à igreja católica enquanto instituição. Parece-nos curioso ele suprimir completamente essa discussão do filme, mas, pensando pela perspectiva cultural que nos motiva, podemos argumentar que a religião dominante na Espanha é o catolicismo romano⁸⁷, enquanto Don é um ministro protestante anglicano. O Canadá também apresenta uma maioria católica romana⁸⁸, mas podemos indagar se tal vertente religiosa não seria mais culturalmente presente no país europeu. A religião, como geralmente retratada por Almodóvar, difere da proposta por Don, sendo a personagem mais filosófica e reflexiva. A passagem em que o ministro passa mal por hipoglicemia é o tipo de episódio que o cineasta aproveitaria, pois mostra a vulnerabilidade (e, muitas vezes, a fraqueza) de uma autoridade religiosa; contudo, diferente dos padres e freiras de Almodóvar, Don é fraco – simbolicamente marcado pela diabetes -, mas não hipócrita, não pertencendo, portanto, ao universo almodovariano.

Ainda sobre a supressão, mencionamos a personagem Irene Avery, que, apesar de no filme ser aproveitada como Sanáa, torna-se uma personagem sem diálogos, apenas um “problema” pelo simples fato de existir, ao contrário do conto, cuja trajetória é explorada em detalhes. Dessa forma, seus filhos e noivo são eliminados da história, enquanto a própria é condensada em uma personagem plana. De modo semelhante, os pais de Juliet, Sara e Sam, também têm as trajetórias condensadas, cabendo-lhes apenas características tratadas superficialmente. No conto, a mãe sofre com o declínio rápido da saúde, não compreendido pelas pessoas ao redor, taxando-a de preguiçosa e mimada. Lembramos esta ser uma experiência bastante similar à da vida pessoal de Munro, que precisou assumir as responsabilidades da casa ainda muito nova, pois a mãe não tinha condições de fazê-lo. Na época, o diagnóstico de Parkinson ainda não era comum e, apenas anos depois da morte de Anne Laidlaw, a família entendeu que não se tratava de frescura. Por isso, Munro dá um espaço especial para esse eixo da trama, focando na falta de compreensão da própria Juliet para com a mãe. Este é um assunto recorrente no trabalho

⁸⁷ De acordo com o site Index Mundi, 68,7% dos espanhóis se denominam católicos romanos.

⁸⁸ De acordo com o site Index Mundi, 38,8% dos canadenses se denominam católicos romanos, versus protestantes, que são 20,3%.

da escritora canadense, e podemos afirmar que as mães misteriosamente doentes de Munro fazem-se presentes na mesma proporção que os pais de Almodóvar se mostram ausentes. Em *Julieta*, Sara encontra-se acamada, isolada e trancada no quarto e tem apenas um breve lampejo de consciência quando reconhece a filha e se emociona com a neta. Sua participação no enredo do filme é condensada a esta cena curta, mas de uma sensibilidade tocante. A figura materna, mesmo frágil e apta a erros, continua sendo sagrada na filmografia de Almodóvar:



Figura 13 Sara reconhece Julieta e aprecia Antía dormindo (39 min 57 seg)

A história do pai, Sam, também é condensada no longa-metragem, tendo sua característica intelectual resumida na menção de ter sido professor no passado. O contraste entre os papéis de professor e cultivador de legumes é sutil quando comparado ao apresentado no conto. Assim, aparece como uma personagem muito menos complexa. Apesar de sua história de contextualização ser cortada do roteiro, diferente de Sara, ele recebe um novo final, casando-se com Sanáa e tendo um filho. Esta mudança na trama faz com que Sam seja uma figura paterna mais próxima às retratadas na filmografia de Almodóvar, sendo mais distante e colocando seus interesses e desejos em primeiro lugar, de acordo com a perspectiva de Julieta:



Figura 14 A nova família de Sam (72 min 24 seg)

Podemos entender, retomando as afirmações de Cortázar citadas há pouco, que, apesar de o texto adaptado constituir-se de contos, Almodóvar precisa fazer cortes; contudo, não apenas por limitações formais, como de tempo médio de longa-metragem, mas também por motivações culturais e de consistência com o próprio estilo artístico. Nos parece que o cineasta elimina justamente cenas com difícil transposição entre culturas.

Já na direção oposta à supressão e à condensação, *Julieta* apresenta algumas cenas adicionadas, que não aparecem nos contos, entretanto, o raciocínio faz-se semelhante, pois vemos motivações culturais como gatilho para acréscimo, como se fosse necessário preencher lacunas que aparecem quando a trama é transposta para a Espanha, ou seja, não estão presentes nos contos de Munro, na condição de estarem localizados no Canadá. Dessa maneira, passamos agora a refletir sobre as partes mantidas da trama, mas sofrendo alterações para servirem melhor às novas dominantes genéricas e, depois, os acréscimos que preenchem lacunas.

No Tríptico, é Juliet quem conta para Penelope as circunstâncias reais da morte de Eric, incluindo a briga entre eles. Por outro lado, na adaptação, Antía descobre por Marian, que conta a verdade com o intuito de se vingar de Julieta, jogando a filha contra a mãe. Esse acontecimento só é revelado ao final do filme e explica parte do mistério do sumiço de Antía. Podemos entender essa mudança na trama como motivada pelo uso do melodrama enquanto gênero característico do cineasta. A reviravolta põe à prova as crenças da personagem, que precisa repensar sua trajetória, refletindo dramaticamente o peso de segredos do passado. Além disso, como dissemos há pouco, a questão espiritual,

entendida como uma das explicações para a partida de Penelope nos contos, não é utilizada como tal no filme, fazendo com que essa revelação sobre a morte de Xoan seja a única motivação de Antía. Salientamos ser a personagem, no filme, bastante enigmática na fase adulta, aparecendo por cerca de dois minutos apenas, o que dificulta o espectador a acessar suas emoções ou perspectivas. Quando Julieta descobre que a filha sabia a verdade o tempo todo, se assusta com a frieza de Antía frente ao assunto, sem jamais questioná-la para, no futuro, puni-la com seu sumiço. Assim, Antía se afasta de Penelope, que aparentemente vai embora por sentir algo faltar em sua vida espiritual. Precisamos citar dois outros aspectos: a própria culpa e o relacionamento amoroso com Bea. No filme, Ava revela a decisão da moça em partir quando entende também ser culpada pela morte trágica do pai, por estar se divertindo no acampamento de férias e deixá-lo sozinho com Julieta. Esse ponto se conecta ao envolvimento com Bea, pois é nesse acampamento que as duas se conhecem. Descobrimos por Bea, ao final do filme, terem, na verdade, vivido uma ligação mais forte do que amizade, mas a possessão de Antía leva ao término de forma nada pacífica. Bea ainda revela que, ao reencontrá-la recentemente no Lago Como, a filha de Julieta demonstrara, de forma veemente, a vergonha do relacionamento homossexual, parecendo uma fanática religiosa. Munro chega a flertar com a ideia de Penelope ter se tornado uma fanática no Tríptico, mas lhe dá um final mais simples e sem nenhuma grande revelação dramática:

Juliet had thought of Penelope being involved with transcendentalists, of her having become a mystic, spending her life in contemplation. Or else – rather the opposite but still radically simple and spartan – earning her living in a rough and risky way, fishing, perhaps with a husband, perhaps also with some husky little children, in the cold waters of the Inside Passage off the British Columbia coast.

Not at all. She was living the life of a prosperous, practical matron. Married to a doctor, maybe, or to one of those civil servants managing the northern parts of the country during the time when their control is being gradually, cautiously, but with some fanfare, relinquished to the native people. If she ever met Penelope again they might laugh about how wrong Juliet had been. When they told about their separate meetings with Heather, how weird that was, they would laugh. (MUNRO, 2004, s/p⁸⁹)

⁸⁹ “Juliet pensou em Penelope envolvida com transcendentalistas, tendo se tornado uma mística, passando a vida em contemplação. Ou então – exatamente ao contrário, mas algo ainda radicalmente simples e espartano – tinha pensado nela ganhando a vida de maneira rude e arriscada, pescando, talvez com um marido, talvez também com alguns filhos pequenos e fortes, nas águas frias da Passagem Inferior, ao lado da costa da Colúmbia Britânica.

Nada disso. Ela estava vivendo a vida de uma matrona próspera e prática. Casada com um médico, talvez, ou com algum desses funcionários públicos responsáveis pelas partes ao norte do país no momento em que seu controle está sendo gradual e cuidadosamente, mas com certo alarde, entregue ao povo nativo.

Portanto, Antía, enquanto personagem, também sofre alterações para sustentar as atitudes na trama, resultando em um importante acréscimo feito por Almodóvar. O clímax da trama acontece quando, ao final do filme, com todos os segredos do passado revelados à Julieta – ou seja, protagonista e, conseqüentemente, o público compreendem melhor as motivações da filha –, Antía entra em contato com a mãe por meio de uma carta. Ela confessa ter tido a intenção de punir Julieta, mas que agora ela própria mãe e tendo recentemente perdido um filho, consegue entender a dor que deve ter causado ao partir sem notícias. Julieta, então, vai em direção a Antía e o filme acaba com essa expectativa, mas sem certezas de como será o reencontro. Este final da trama é uma adição de Almodóvar que faz sentido dentro do esperado do gênero melodramático, além de, acordo com o cineasta em entrevista, dar para Julieta um final consistente com a figura da mãe espanhola, que jamais desistiria de encontrar um filho, como acontece no Tríptico:

“Penelope was not a phantom, she was safe, as far as anybody is safe, and she was probably as happy as anybody is happy. She had detached herself from Juliet and very likely from the memory of Juliet, and Juliet could not do better than to detach herself in turn”.

“She keeps on hoping for a word from Penelope, but not in any strenuous way. She hopes as people who know better hope for undeserved blessings, spontaneous remissions, things of that sort” (MUNRO, 2004, s/p⁹⁰).

Acreditamos ser esse o momento em que a cultura tem maior influência no processo de adaptação intercultural de Almodóvar. O cineasta declara na Conferência de Imprensa do Festival de Cannes:

Disse que uma família espanhola é muito diversa de uma canadense ou estadunidense. Nossa cultura na Espanha, nossa família, é muito diferente. Nos Estados Unidos, a mãe sabe, em algum momento, da ida do filho para a universidade, o que significa tornar-se independente e

Se ela algum dia reencontrasse Penelope, elas poderiam rir a respeito de quão errada Juliet tinha estado. Quando contasse a respeito de seus encontros distintos com Heather, como aquilo era esquisito, ririam”. (MUNRO, 2014, p. 163)

⁹⁰ “[...] Penelope não era um fantasma, ela estava segura, na medida em que qualquer pessoa pode estar segura, e provavelmente era tão feliz quanto qualquer pessoa. Ela tinha se distanciado de Juliet e muito provavelmente da lembrança de Juliet, e não havia nada melhor para Juliet fazer do que distanciar-se também” (MUNRO, 2014, p. 164).

“Ela continua tendo esperanças de que Penelope se manifeste, mas sem se desgastar muito com isso. Ela espera do jeito que as pessoas que já aprenderam sua lição esperam por bênçãos imerecidas, remissões espontâneas, coisas desse tipo”. (MUNRO, 2014, p. 166)

sair de casa. Ela verá pouco seu filho a partir de então. Na Espanha, nós nunca quebramos os laços com os membros da família, mesmo quando saem de casa. Então, tentei ver se havia um modo de adaptar o roteiro para a Espanha e foi aí que escrevi o roteiro final e decidi trabalhar com duas atrizes. (FESTIVAL DE CANNES, 2016, tradução nossa)

A figura da mãe, repetimos, é de suma importância no fazer artístico de Almodóvar, mas não qualquer mãe, a mãe espanhola, como inspirada por Francisca Caballero. Em estudo a respeito da mãe espanhola como figura historicamente construída, “Solidarity and silence: motherhood in the Spanish Civil War” (2014), Schmoll explica que a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a Ditadura Franquista (1939-1975) são fundamentais para a concepção de maternidade como entendida na cultura espanhola. Primeiramente, a ideologia nacionalista da época incutia a ideia de *perfecta casada*, na qual as mulheres têm o dever nacional de serem boas esposas e mães (p. 477). Por outro lado, as dificuldades vividas no período, incluindo o silêncio dos homens por medo da ditadura, obriga-as a “vestirem as calças”, como diz um dos entrevistados por Schmoll (p. 484). Um ponto interessante levantado por ele é que os filhos e filhas não lembram de suas mães como ativas politicamente, até mesmo zombando da ideia:

Os espanhóis, simplesmente, não consideravam a maternidade um conceito histórico e têm pouca memória histórica para a mudança do papel das mães. Em várias ocasiões, quando questionados sobre o que suas mães fizeram durante a guerra, os entrevistados zombaram da noção de que eram dignas de consideração histórica; acenando com a mão como se para descartar a questão, a mulher insistiu, 'tudo que minha mãe fez foi fazer pão'. A maternidade como sujeito histórico foi negligenciada pelo essencialismo. Outro obstáculo na busca pela mãe da Guerra Civil Espanhola, embora existam algumas semelhanças significativas nas formas como os espanhóis concebiam a maternidade durante a guerra, eram as definições claramente concorrentes de boa mãe. O ideal de Franco, muitas vezes chamado de *perfecta casada*, contrastava com o modelo mais igualitário de maternidade adotado pelos republicanos (SCHMOLL, 2014, p. 476, tradução nossa⁹¹).

⁹¹ “Spaniards, simply put, did not consider motherhood a historical concept and have little historical memory for the changing role of mothers. On numerous occasions, when asked what their mothers did during the war, respondents scoffed at the notion that mothers were even worthy of historical consideration; waving her hand as if to dismiss the question, one woman insisted, ‘all my mother did was make bread’. Motherhood as a historical subject has been neglected essentialism. Another obstacle in the search for the Spanish Civil War mother is that, although there are some significant similarities in the ways Spaniards conceived of motherhood during the war, there were clearly competing definitions of the good mother. Franco’s ideal, often called the *perfecta casada*, contrasted with the more egalitarian model of mothering put forth by Republicans”.

Essa nova atitude das mães espanholas configura-se, sim, como reflexo de mudanças políticas e sociais consideradas historicamente. Ainda aproveitando os argumentos de Schmoll, lembramos que a maternidade, enquanto construção social, é de difícil definição também em outros países, e ele cita a América, entendida como América do Norte:

O problema de conceber historicamente a maternidade não é um dilema apenas espanhol. Stephanie Coontz capta essa tensão entre as várias definições de maternidade em seu estudo sobre mães americanas. É, segundo Coontz, virtualmente impossível localizar uma noção estável de maternidade (115-117). Como uma construção, o próprio gênero é difícil de situar historicamente. Uma vez que as noções de maternidade estão intimamente ligadas às concepções da boa mulher, a maternidade é duplamente difícil de definir como uma característica de identidade (SCHMOLL, 2014, p. 477, tradução nossa⁹²)

Tal afirmação nos faz lembrar de Alice Munro e a representação da mãe canadense, cuja construção também é pouco explorada historicamente no país norteamericano.

Na filmografia de Almodóvar, sabemos, a presença da mãe é constante e, há ênfase nas características herdadas por essa construção. Os papéis de Penélope Cruz em *Volver* (2008) e *Dor e glória* (2019) seguem especialmente essa tradição de mães fortes que fazem tudo para proteger os filhos. Outra mãe bastante emblemática no conjunto do cineasta é Manuela, interpretada por Cecília Roth, em *Tudo sobre minha mãe* (1999). Ela mantém traços dominantes da mãe espanhola tradicional, cuja existência se dá ao redor do filho, mas já apresenta características “modernas” pós-Franco, como ambições profissionais e pragmatismo. Não é surpresa, conseqüentemente, Manuela ser argentina e não espanhola, uma vez que ela, de fato, parece diferente das mães performadas por Penélope Cruz.

Julieta segue uma construção mais parecida com a de Manuela, parecendo menos espanhola quando em comparação às mães interpretadas por Cruz. Uma possível explicação é, justamente, ela se basear em uma personagem canadense. Apenas no final vemos a diferença entre Juliet e Julieta, como já afirmamos, na reação ao abandono da

⁹² “The problem of conceiving of motherhood historically is not simply a Spanish dilemma. Stephanie Coontz captures this tension between various definitions of motherhood in her study of American mothers. It is, according to Coontz, virtually impossible to locate a stable notion of mothering (115-117). As a construct, gender itself is difficult to situate historically. Since notions of motherhood are intimately tied to conceptions of the good woman, motherhood is doubly difficult to pin down as a feature of identity”.

filha. Dessa forma, Almodóvar precisa providenciar um episódio em que sua Julieta se aproxime da mãe espanhola, fazendo-a agir como “uma drogada que passou anos em abstinência e tem uma recaída fatal”, nas palavras da personagem no filme. Por mais que tente, não pode cortar totalmente os laços e a esperança de reencontrar Antía. Essa é a mãe espanhola. Já Juliet de Munro aceita a escolha individual da filha e até mesmo coloca-se no lugar dela para tentar compreender suas motivações. A mãe canadense cria os filhos para o mundo.

Juliet e Julieta, enquanto mães diferentes, mostram-se a maior adaptação intercultural no filme. Ambas são fortes em essência, mas a primeira resigna-se, o que, para alguns, a depender do contexto sociocultural, pode ser entendido como uma fraqueza, ainda que pensemos ser preciso muita força para respeitar uma vontade egoísta como a de Penelope de afastar-se e não ir atrás dela mesmo depois de saber informações sobre seu paradeiro. Já Julieta torna-se fraca justamente por não conseguir libertar-se de Antía. Dessa forma, a personagem como construída por Almodóvar merece sua chance de um final feliz, pois a mãe espanhola, apesar de forte, tem um ponto fraco, sendo ele, ironicamente, o de ser mãe.

3.4 Estilo de encenação

A última categoria de análise, intitulada por Silva como estilo de encenação, na verdade, aborda todos os elementos da *mise-en-scène*. Para o autor, neste momento, contemplamos as especificidades da linguagem cinematográfica e como elas sustentam uma transposição cultural bem sucedida. Dessa forma, discutiremos aspectos presentes dentro do quadro apontando para questões interculturais, como cenário, caracterização e atuações. Em *Julieta*, Almodóvar apresenta sua estética visual característica; assim, nos concentramos agora nas escolhas feitas por ele para que a *mise-en-scène* também contribua para uma transposição cultural mais verossímil dentro do universo almodovariano, internacionalmente associado à cultura espanhola, com as cores vibrantes e o barroco, por exemplo.

Começamos analisando as cenas do trem que inaugura os *flashbacks* da trama. De acordo com Almodóvar, tal sequência é o ponto de partida do interesse pelos contos de Munro. Há tempo deseja utilizar um trem como cenário, mais uma vez tentando aproximar-se de Hitchcock, com o longa-metragem *Pacto Sinistro* (1951). Em *Julieta*, apesar de tratar-se de um trem comum, no interior, as cores características do espanhol

estão presentes. O vermelho das poltronas ganha destaque e contrasta com o figurino azul da protagonista.

Almodóvar afirma, na Conferência de Imprensa do Festival de Cannes, ser um desafio filmar no trem por causa das limitações de espaço; contudo, a sensação de claustrofobia, presente nos contos, não é tão explorada na *mise-en-scène*. Na cena em que Julieta conhece Xoan, no vagão restaurante (Figura 8), temos a impressão de ser um cenário em estúdio, beirando o artificial. No Capítulo 2, mencionamos que o cineasta usa a estratégia de cenários artificiais remetendo ao teatro, mais explicitamente em *Mulheres à beira de um ataque de nervos* (1988). Na sequência no trem, remove a sensação de lugar fechado e pequeno, justamente o que torna o trem um ambiente único. Por outro lado, o exterior do trem contrasta com esse universo fantástico criado dentro dele, por parecer cruamente real.

Além disso, Almodóvar troca a cena do vagão panorâmico dos contos, quando Juliet e Eric iniciam o flerte, por uma conversa sobre o cervo que corre acompanhando o trem na procura de uma fêmea. O assunto constrói uma tensão sexual, culminando na relação no vagão. Interessante notarmos que o enquadramento da cena foca no reflexo dos dois na janela do trem, sobrepondo-os ao plano do exterior, no qual, há pouco, o cervo se encontrava. Por um momento, é como se o casal estivesse do lado de fora do trem, livre como animais. Dessa forma, Almodóvar utiliza o trem como cenário, mas o faz de acordo com seu estilo, afastando do tradicional efeito de espaço fechado, mas construindo uma atmosfera poética.

Após a sequência no trem, a trama se concentrará na região de Galiza, provavelmente em Ferrol. A partir desse momento, outras personagens são apresentadas. Como afirmamos no Capítulo 2, o cineasta tem o costume de trabalhar com o mesmo grupo de atores, especialmente as atrizes. Em *Julieta*, entretanto, temos um elenco praticamente inédito, sendo uma das exceções Rossy de Palma, considerada uma das “mulheres de Almodóvar”. Ela interpreta Marian, governanta de Xoan, e a caracterização da personagem chama atenção pela austeridade, contrastando com personagens glamurosas que havia interpretado em outros filmes do diretor. Apesar de figurino e maquiagem serem aspectos visuais “concretos”, por ser Julieta a protagonista do filme, podemos pensar que vemos Marian através de seus olhos. Assim, o relacionamento conflituoso entre as duas enfatiza o visual pouco acolhedor. Destacamos as imagens a seguir, quando se conhecem, pois a posição da câmera *over the shoulder* e edição *short-reverse-shot* sustentam tal hipótese.



Figura 15 Perspectiva de Julieta (26 min 11 seg)



Figura 16 Perspectiva de Marian (26 min 13 seg)

Como demonstramos na análise da língua falada, a personagem equivalente a Marian é Ailo, uma imigrante escandinava que também causa estranhamento em Juliet pelo jeito de falar. A personagem de Rossy de Palma não é imigrante, mas incorpora a sobriedade e a rigidez da vila de pescadores. A este respeito, citamos um elemento cujo valor simbólico dentro da trama toma, literalmente, uma forma concreta: as esculturas de Ava. De acordo com a artista, as peças representam as pessoas da região, duras e compactas, fazendo com que o vento não possa tombá-las. Julieta surpreende-se pelo peso das obras, e Ava explica terem o interior feito de bronze e apenas uma camada fina de terracota por fora. A associação mais explícita das esculturas é com Xoan (Figuras 17 e

18), mas percebemos semelhanças nas características da personagem Marian. Um interior duro e denso, frio como o metal, com um exterior áspero. Portanto, tanto a caracterização de Marian quanto as esculturas de Ava ajudam na construção visual da região pesqueira enquanto local severo, onde as pessoas são duras a fim de sobreviver, assim como Munro faz na descrição de Whale Bay como lugar “selvagem”.



Figura 17 As esculturas de Ava (32 min 27 seg)



Figura 18 A posição das esculturas é inspirada em Xoan (32 min 21 seg)

Ainda a respeito das cenas em Ferrol, mencionamos o ambiente litorâneo, com a paisagem marítima e os detalhes do cenário remetendo a essa temática. Na Figura 18, por exemplo, temos a presença de uma luminária em forma de barco como decoração e a janela enquadrando o mar. Quando Julieta e Antía adulta estão morando em Madri, a filha

guarda objetos que remetem ao pai, como a rede de pescar pendurada na parede. Tais totens parecem fora de seu lugar no apartamento da cidade urbana, mas evidenciam as memórias dela. Antía, inclusive, leva a rede consigo quando parte para o retiro espiritual, como um sinal da premeditação da fuga futura.

Para concluirmos a análise sobre esse núcleo de personagens, chamamos atenção para a escolha das intérpretes de Antía. Como já citamos, Xoan é de família de cubanos e a aparência física do ator Daniel Grao vai ao encontro de tal caracterização, sendo mais moreno em relação à Julieta. Consequentemente, Antía apresenta traços semelhantes aos do pai, com uma sensação um pouco mais caribenha. A atriz que interpreta a jovem Antía, Priscilla Delgado, é porto-riquenha; já Blanca Parés, a Antía adulta, é espanhola e não podemos afirmar sua ascendência familiar por falta de informações disponíveis, mas sua aparência também se aproxima da imaginada como caribenha. Parece-nos que, para Almodóvar, é importante que Antía se parecesse fisicamente com Xoan, para que a presença da filha relembresse Julieta dos eventos trágicos e de sua culpa. Há um contraste inegável entre as interpretações das duas: a jovem, energética e afetuosa, enquanto a mais velha, fria e distante. Chegam a parecer duas personagens distintas e acreditamos essa característica ser parte da construção da trama, pois não fica claro o momento em que tal mudança acontece e o que a motiva. Esta informação só será revelada ao final do filme, quando entendemos ter sido o fim do relacionamento entre ela e Bea a gota-d'água para trazer de volta todo o ressentimento acumulado pelos anos, culminando em uma ruptura interna e consequente partida.

Agora nos dedicamos às cenas localizadas em Madri. As ruas da cidade ganham destaque, com as constantes andanças das jovens Julieta, Antía e Bea. A agitação cosmopolita contribui, também, para que o espectador tenha a sensação de desorientação sentida pela protagonista, recém viúva. Ao mesmo tempo, exalta a ideia de que o mundo continua rodando, enfatizada pela amizade das duas meninas. O apartamento alugado por mãe e filha segue a estética clássica de Almodóvar, com papeis de parede chamativos e cores quentes:



Figura 19 Cores quentes no apartamento em Madri (62 min 38 seg)

As cores quentes do primeiro apartamento de Julieta em Madri, além da presença de vários objetos rotineiros e familiares, servirão como contraste da vida pós-Antía, como veremos. Julieta muda-se na tentativa de apagar a memória da filha e, conseqüentemente, o lugar não parece um lar, não tem vida. O apartamento causa estranhamento, por estar longe da estética usual de Almodóvar: apesar de lembrar um lugar real, parece inverossímil dentro desse universo.



Figura 20 O novo apartamento, com poucas cores (81 min 19 seg)

Com o passar do tempo, este apartamento vai recebendo toques da personalidade de Julieta, como muitos livros e quadros, mas segue parecendo menos espanhol quando em comparação com o primeiro: poderia ser em qualquer lugar urbano do mundo.

Finalizando nossa análise sobre a *mise-en-scène* de *Madri*, citamos os amigos de Bea, logo no começo do filme. Mais uma vez, trata-se de um detalhe que não traz consequências para a trama, mas a caracterização androgênica de um deles em particular recebe destaque no quadro e na edição, sendo ele o único a encarar Julieta diretamente. Assim como a caracterização de Julieta na sequência do trem, esta nos parece ser uma homenagem ao próprio trabalho de Almodóvar e a quando *Madri* era o centro do *La Movida*.



Figura 21 Amigos de Bea em Madri (03 min 56 seg)

Passando para a breve sequência em que Julieta visita os pais, temos o contraste entre o quarto da doente Sara, e o exterior da casa, com cores vibrantes e abundância de alimentos plantados e colhidos. A luz do sol também faz os dois ambientes parecerem distintos. A residência é característica da região de Andaluzia, com as paredes em reboco branco e as cortinas de cordas nas portas etc. Em “Soon”, Munro também apresenta objetos comuns no contexto canadense:

“[...] broken or simply banished furniture, old trunks, an immensely heavy buffalo coat, the purple martin house (a present from long-ago students of Sam’s, which had failed to attract any purple martins), the German helmet supposed to have been brought home by Sam’s father from the First World War, and an unintentionally comic amateur painting of the Empress of Ireland sinking in the Gulf of St. Lawrence, with matchstick figures flying off in all directions”. (MUNRO, 2004, s/p⁹³)

⁹³ “[...] móveis quebrados ou simplesmente proscritos, armários velhos, um casaco de pele de búfalo imensamente pesado, a casa de andorinhas (presente de muito tempo atrás de alunos de Sam, que não tinha

A menção, por exemplo, da pintura retratando o navio *Empress of Ireland*, é de fácil entendimento para cidadãos canadenses ou conhecedores da história do país. Trata-se de um acidente semelhante ao do Titanic, em que o navio, vindo da Irlanda, afunda no golfo de São Lourenço, resultando em mais de mil mortes. Podemos encontrar, portanto, a cultura em pequenos detalhes descritivos do ambiente. Lembramos, como afirmamos no Capítulo 2, que Almodóvar tem o hábito de colocar objetos pessoais na *mise-en-scène*, completando sua interpretação da cultura espanhola também nos objetos domésticos; Apesar de não podermos afirmar que ele o faz em *Julieta*, é certo que mantém as características de decoração condizentes com o esperado naquele local, como demonstramos anteriormente, neste capítulo, com a análise da região pesqueira e de Madrid, apresenta elementos regionais, sendo ou não objetos pessoais de Almodóvar.

Um detalhe que nos chama a atenção por não ter sido empregado na *mise-en-scène* dos acontecimentos referentes ao conto “Soon” é uma cópia do quadro *Eu e a aldeia*, do pintor Marc Chagall, inteiramente suprimida no filme. Munro descreve a obra em detalhes nos primeiros parágrafos do conto:

Two profiles face each other. One the profile of a pure white heifer, with a particularly mild and tender expression, the other that of a green-faced man who is neither young nor old. He seems to be a minor official, maybe a postman – he wears that sort of cap. His lips are pale, the whites of his eyes shining. A hand that is probably his offers up, from the lower margin of the painting, a little tree or an exuberant branch, fruited with jewels. At the upper margin of the painting are dark clouds, and underneath them some small tottery houses and a toy church with its toy cross, perched on the curved surface of the earth. Within this curve a small man (drawn to a large scale, however, than the building) walks along purposefully with a scythe on his shoulder, and a woman, drawn to the same scale, seems to wait for him. But she is hanging upside down.

There are other things as well. For instance, a girl milking a cow, within the heifer’s cheek.

Juliet decided at once to buy this print for her parents’ Christmas present.

[...]

She loved everything in the picture, but particularly the little figures and rickety buildings at the top of it. The man with the scythe and the woman hanging upside down.

atraído nenhuma andorinha), o capacete alemão que teria sido trazido para casa pelo pai de Sam ao voltar da Primeira Guerra Mundial, e uma pintura amadora involuntariamente engraçada do *Empress of Ireland* afundando no golfo de São Lourenço, com figuras em forma de palitinhos voando em todas as direções” (p. 103)

It made exquisite sense. (MUNRO, 2004, s/p⁹⁴)

O quadro é motivo de desentendimento entre Juliet e os pais, pois Sam acredita que Irene poderá se sentir ofendida pela arte moderna. A presença do quadro é marcante, com a longa descrição no trecho acima e o impacto causado em Juliet. Por outro lado, em termos de trama, esta é a única contribuição da pintura, evidenciando o lado conservador dos pais, recém descoberto pela moça. É compreensível que Almodóvar tenha eliminado esse elemento; entretanto, nos surpreendemos ao ver o quadro em questão:



Figura 22 Eu e a aldeia (1911), de Marc Chagall

As cores remetem-nos instantaneamente à estética do cineasta. Vermelho, verde e azul, destacam-se com alguns pontos de contraste do amarelo. Além disso, a saturação

⁹⁴ “Dois perfis se encaram. Um é o perfil de uma novilha perfeitamente alva, com uma expressão particularmente branda e terna, o outro é o de um homem de rosto verde, nem jovem, nem velho. Ele parece um burocrata menor, talvez um carteiro – está usando um boné daquele tipo. Seus lábios estão descoloridos, o branco de seus olhos brilha. Uma mãe, provavelmente a dele, oferece, da margem inferior da pintura, uma pequena árvore ou um galho exuberante, carregado de joias.

Na margem superior da pintura há nuvens negras, e abaixo delas umas poucas casas bambas e uma igreja de brinquedo com cruz de brinquedo, pousada na curva superfície da terra. Dentro dessa curva um homem pequeno (desenhado, porém, numa escala maior que a dos prédios) caminha com passo decidido com uma foice no ombro, e uma mulher, desenhada na mesma escala, parece esperar por ele. Mas ela está de cabeça para baixo.

Há também outras coisas. Por exemplo, uma menina ordenhando uma vaca, dentro da bochecha da novilha.

Juliet decidiu imediatamente comprar aquela reprodução como presente de Natal para os pais.

[...]

Ela adorava tudo no quadro, mas principalmente as figuras pequeninas e os prédios bambos na parte de cima. O homem com a foice e a mulher de cabeça para baixo.

Ela procurou o nome. *Eu e a aldeia*.

O sentido era delicado”. (p. 93-4)

é muito parecida com a encontrada na filmografia de Almodóvar. As imagens a do filme a seguir servem de comparação:



Figura 23 Vermelho, azul e amarelo (71 min 30 seg)



Figura 24 Vermelho e verde (83 min 02 seg)

Além das cores, o tema do quadro também é constante *leitmotiv* para Almodóvar: a memória do lar da infância. De acordo com o site do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, onde *Eu e a aldeia* está exposto:

Inspirado em parte pelo desenvolvimento recente do cubismo, *Eu e a aldeia* exibe o vocabulário distinto de abstração de Chagall, caracterizado por cores fantásticas e imagens folclóricas extraídas das

memórias da casa do artista na Bielorrússia, uma cidade camponesa nos arredores de Vitebsk. (MOMA, tradução nossa⁹⁵)

Uma descrição muito similar poderia ser feita do trabalho de Almodóvar. Intrigamos, portanto, o fato de ele não ter aproveitado a deixa de Munro e utilizado o quadro na *mise-en-scène* de alguma forma. Porém, se pensamos na materialidade do filme, na Espanha de artistas como Salvador Dalí, uma briga motivada pelo choque ao surrealismo do quadro não seria verossímil. Com isso, podemos observar claramente como a cultura se faz elemento motivador mesmo nas supressões da adaptação.

Chegamos agora a um dos mais importantes aspectos a respeito do estilo de encenação do filme: as Julietas. Na Conferência de Imprensa do Festival de Cannes, já citada neste trabalho, Almodóvar afirma ter considerado trabalhar com apenas uma atriz para interpretar a protagonista, mas, ao descobrir o olhar de Emma Suárez, que, de acordo com ele, mostra vivência e dor, decide utilizar duas atrizes, marcando duas fases da trama.

No Tríptico Juliet, acompanhamos três fases diferentes da vida da personagem e, por serem contos relativamente independentes, o leitor pode imaginar uma Juliet diferente para cada um. Almodóvar cita isso como um desafio:

[...] Quando li os contos, fiquei fascinado por eles, principalmente por um em particular. Então tentei unificá-los para que tivessem uma personagem principal que é a Julieta. Esse foi um dos principais problemas que tive por que se tratava de três contos independentes [...]. (FESTIVAL DE CANNES, 2016, tradução nossa⁹⁶)

De forma geral, as protagonistas de Munro têm algo em comum, talvez na semelhança com a autora: são, ao mesmo tempo, diferentes e iguais. Consideramos ser acertada a escolha de Almodóvar de trabalhar com duas atrizes, sendo o luto por Xoan o momento de transição. A mesma Julieta, mas ao invés da jovem e vibrante Adriana Ugarte, Emma Suárez assume com o luto expresso na atuação que se aproxima a um zumbi. O cineasta explica ter escolhido as atrizes, justamente, por essas qualidades:

⁹⁵ “Inspired in part by the recent development of Cubism, I and the Village displays Chagall’s distinct vocabulary of abstraction, characterized by fantastic colors and folkloric imagery drawn from memories of the artist’s Belarus home, a peasant town on the outskirts of Vitebsk”.

⁹⁶ “[...] When I read those short stories, I was fascinated by them, especially by one particular short story and so I tried to unify them so that they would have one main character which is Julieta. That was one of the main problems I had because these were actually three independent short stories [...]”.

Ugarte tem a inocência da juventude, enquanto Suárez tem o olhar experiente de quem sofre.

Com o intuito de marcar a diferença entre elas, a preparação das atrizes é feita de modo independente, cada uma recebendo instruções separadas e contando com o comando de Almodóvar e a ajuda dos departamentos de figurino e maquiagem para tornarem a personagem consistente na caracterização e nos detalhes.



Figura 25 Adriana Ugarte encerra sua participação como Julieta (63 min 46 seg)

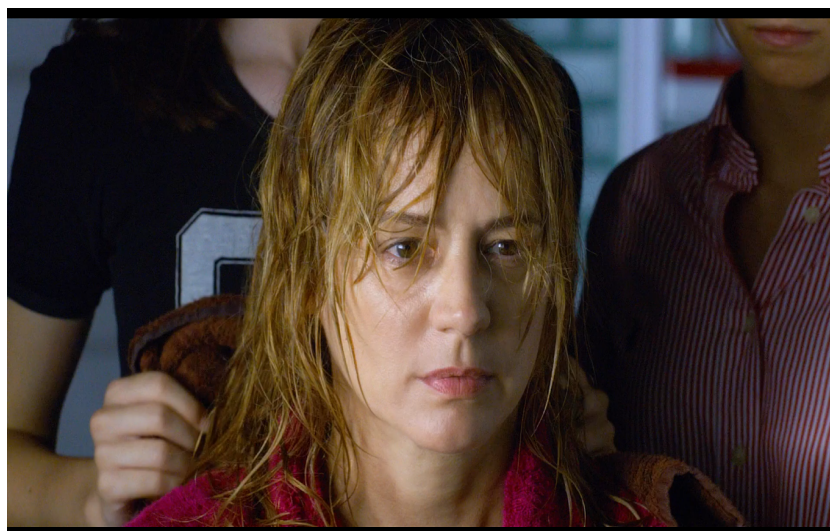


Figura 26 Emma Suárez assume integralmente o papel de Julieta (64 min 15 seg)

Apesar de vermos tanto Adriana Ugarte quanto Emma Suárez como Julieta já no início do filme, com os *flashbacks*, o momento de transformação recebe especial atenção por seu tom poético. Julieta fica cerca de 15 segundos com a cabeça coberta pela toalha.

Como sabemos, é um tempo longo para o cinema. Almodóvar constrói expectativa para o revelar da toalha. A divisão de cenas entre as duas atrizes não é simplesmente de a mais nova assumir os *flashbacks* e a mais velha o presente; é realmente o luto por Xoan que a faz mudar. Portanto, Emma Suárez interpreta Julieta também nos *flashbacks* a partir de então, mostrando a partida de Antía e o começo do relacionamento com Lorenzo.

Almodóvar afirma que Adriana Ugarte interpreta uma Julieta corajosa e aventureira e, portanto, essa é a atitude adotada durante as filmagens. A atriz declara:

Foi um processo de referências, mas também de muitas surpresas. Tive que reaprender tudo constantemente e deixar para trás as ferramentas que pensava ter. Deixá-las para trás e passar por ensaios muito intensos e longos, nos quais o ator acha definir [a personagem], mas você começa o primeiro dia de filmagem e percebe que não: Pedro está refazendo, reconstruindo, reinventando a personagem a cada dia. Por isso, é um exercício tão estimulante e emocionante. (FESTIVAL DE CANNES, 2016, tradução nossa⁹⁷)

Já Emma Suárez parece ter passado por um treinamento diferente, mais introspectivo, a fim de refletir a visão de Almodóvar para a fase adulta de Julieta. Na Conferência de Imprensa do Festival de Cannes, a atriz lista as diversas referências recebidas do cineasta:

Nós duas trabalhamos de forma independente nas duas idades da Julieta, a ligação era o Pedro. No que diz respeito à Julieta adulta, papel que interpreto, o Pedro me deu muitas referências diferentes de escritores, de pintores, de filmes, de atrizes, que considerava essenciais para a constituição da personagem, para a compreensão da personagem, porque eu tinha que encontrar aquela região, aquela área de solidão, a ansiedade e a angústia do abandono de Julieta e esse foi um processo no qual tive muito cuidado e calma. Tentei realmente ir fundo nas coisas, ir fundo na solidão das personagens entre as referências que discutimos. Por exemplo, tem *O ano do Pensamento Mágico*, da Joan Didion, que me ajudou muito. Há também o livro de Emmanuel Carrère, chamado *Lives Other Than My Own*. Filmes como *Europa '51*, de Rossellini, com Ingrid Bergman. *As Horas* também. (FESTIVAL DE CANNES, 2016, tradução nossa⁹⁸)

⁹⁷ “It was a process of references, but there were also a lot of surprises. I had to constantly relearn everything and leave behind those tools that I thought I had. Leave them behind and begin with very intense and long rehearsals in which the actor thinks are defining [the character] but you begin the first day of shooting and you realize that no, Pedro is remaking, reconstructing, reinventing the character every single day. That’s why it’s such a stimulating and exciting exercise”.

⁹⁸ “The two of us worked independently on the two ages of Julieta, the connection was actually Pedro. In terms of the adult Julieta, which of course is the role I play, Pedro gave me lots of different references by writers, by painters, movies, actresses, that he thought could be essential for the makeup of the character, for the understanding of the character, because I had to find that region, that area of loneliness, the anxiety

Como já afirmamos sobre a encenação em *Madri*, que cabe em maior parte à Julieta adulta, há diversas cenas de andanças da personagem pela cidade. Almodóvar declara ter sido inspirado pela atriz francesa Jeanne Moreau e passado esse pedido em especial para Emma Suárez:

Isso pode parecer estranho, mas gosto muito de como ela [Jeanne Moreau] anda. Isso basicamente acontece ao longo de todo o filme, e do modo como a personagem realmente tinha que andar. Não era uma intenção imitar literalmente Jeanne Moreau, mas o fato de o andar ter uma certa intenção e ser expressivo. (FESTIVAL DE CANNES, 2016, tradução nossa⁹⁹)

De modo geral, o estilo de atuação é considerado por Almodóvar como mais contido em comparação aos demais filmes. Essa é uma escolha consciente, pois o cineasta almejava *Julieta* mais como drama do que como melodrama. Podemos observar que, de fato, o estilo é mais sóbrio e, até mesmo, frio, se pensarmos no conjunto da obra do espanhol; contudo, mesmo quando comedido, Almodóvar ainda é melodramático. Lembramos esta ser a primeira vez que Almodóvar trabalha com Adriana Ugarte e Emma Suárez, mas parecem se encaixar na categoria “mulheres de Almodóvar” e o conteúdo promocional endossa tal afirmação. Na imagem a seguir, a clássica pose de perfil com as atrizes:

and anguish of abandonment of Juliet and this was a process that I had to be very careful about and I had to take my time. I had to try to really get to the bottom of things, really go deeply into the loneliness of the characters amongst the references that we talked about. For example, there's *Year of Magical Thinking*, by Joan Didion, that helped me a lot. There's also the book by Emanuel Carrère, which is called *Lives Other Than My Own*. Movies like *Europe '51*, by Rossellini, with Ingrid Bergman. *The Hours* as well”.

⁹⁹ “This may seem strange but I like a lot how she [Jeanne Moreau] walks which is basically what's happening throughout the entire movie and how their character actually had to walk. It wasn't an intent actually to imitate Jeanne Moreau but it was just the fact that walking should have certain intention in it and that it should be expressive”.



Figura 27 Almodóvar e as protagonistas Fonte: El País

Pensando na questão cultural, precisamos mencionar as atrizes Michelle Jenner e Inma Cuesta, bastante conhecidas e populares na Espanha, como menciona o mediador da Conferência de Imprensa do Festival de Cannes. Podemos afirmar que elas trazem uma sensação de familiaridade para o público espanhol, podendo ser uma estratégia de Almodóvar para que a adaptação ganhe outro aspecto de identidade espanhola. Inma Cuesta interpreta a personagem Ava nas duas fases da trama, sendo a única a contracenar tanto com Ugarte, quanto com Suárez.

Embora, em *Julieta*, o cineasta trabalhe pela primeira vez com a maioria dos atores, como já explicamos, mantém uma figura obrigatória, Agustín Almodóvar, como condutor do trem. Explica ter escolhido esse papel em específico por achar engraçada a ideia de seu irmão gordo não conseguir passar pelos corredores do trem com as pessoas no caminho, fazendo esse um dos únicos momentos em que de fato temos a sensação de espaço pequeno do trem, como explicamos anteriormente:



Figura 28 Agustín Almodóvar como condutor do trem (18 min 08 seg)

Retomamos o fato de Agustín ser o único ator presente em todos os filmes de Almodóvar, mas sempre como figurante, algo que apenas os conhecedores e fãs procuram e percebem. Além de uma brincadeira interna entre irmãos, sabemos ser esta também uma homenagem a Alfred Hitchcock, pois o diretor britânico fazia aparições em seus filmes. O próprio Almodóvar, como informamos anteriormente, atua nos primeiros trabalhos, mas não mais. Até mesmo a aparência física de Agustín se assemelha tanto ao irmão mais velho quanto a Hitchcock, com as bochechas cheias e o queixo duplo. Mais uma vez, o diretor espanhol usa de pequenas estratégias para manter e perpetuar para si mesmo o título de *auteur*, nos parecendo como uma forma de autovalidação.

Outro elemento constante na filmografia de Almodóvar é Alberto Iglesias, como responsável pela trilha sonora. A música, em geral, é um detalhe importante na construção da trama e do melodrama para o cineasta. Em *Julieta*, curiosamente, a música faz-se importante por sua ausência. Como já mencionado, o espanhol procura tornar esse filme mais sóbrio em comparação aos demais e, por conseguinte, entende não haver espaço para canções durante a narrativa, mantendo apenas uma trilha sonora no estilo Hitchcockiano, em alguns momentos, para construir o clima de suspense. Somente na cena final, quando Julieta vai ao encontro de Antía, somos surpreendidos com a canção de Chavela Vargas, *Si No Te Vas*.

[...] Eu queria ser muito contido na forma como fiz este filme e estava pensando em não incluir nenhuma música. Sempre tive aquela música da Chavela Vargas em mente, pois ela, especificamente, o dito nela, a

letra ou o conteúdo, poderia fazer parte do diálogo da protagonista, interpretada por Emma Suárez naquele momento. Portanto, no final do filme, bem, é um final aberto à esperança, embora não seja um final totalmente feliz. Então, achei bastante apropriado que a voz de Chavela levasse essas emoções reprimidas ao longo de todo o filme [...] (FESTIVAL DE CANNES, 2016, tradução nossa¹⁰⁰)

Achamos pertinente apresentar a letra da canção a seguir, pois, de fato, remete ao testemunho escrito por Julieta durante a narrativa. O verso “o mundo onde existe somente você”, por exemplo, é muito semelhante a uma fala da protagonista (82 min 13 seg) ao terminar a narração em *voice-over*, “só existe você”. Apresentamos, a seguir, a letra original e tradução encontradas no site Lyrics Translate:

Si no te vas	Se você não for embora
Si no te vas, te voy a dar mi vida	Se você não for embora, vou te dar a minha vida
Si no te vas, vas a saber quién soy	se você não for embora, você vai saber quem eu sou
Vas a tener lo que muy pocas gentes	você terá o que pouca gente tem
Algo muy tuyo, mucho, mucho amor	algo muito seu, muito, muito amor.
Ay, cuánto diera yo	Há muitas coisas que eu daria
Por verte una vez más	para te ver uma vez mais
Amor de mi cariño	minha querida amor
Por Dios que si te vas	Por Deus, se você for embora
Me vas a hacer llorar	vai me fazer chorar
Como cuando era un niño	como quando eu era um garoto
Si tú te vas, se va a acabar mi mundo	Se você for, o meu mundo vai acabar
El mundo donde solo existes tú	o mundo onde somente existe você
Y no te vayas, no quiero que te vayas	Não vá, eu não quero que você vá
Porque si tú te vas	porque se você for
En ese mismo instante, muero yo	nesse mesmo instante, eu morro
Ay, cuánto diera yo	Há muitas coisas que eu daria
Por verte una vez más	para te ver uma vez mais
Amor de mi cariño	minha querida amor
Por Dios que si te vas	Por Deus, se você for embora
Me vas a hacer llorar	vai me fazer chorar
Como cuando era un niño	como quando eu era um garoto
Si tú te vas, se va a acabar mi mundo	Se você for, o meu mundo vai acabar
El mundo donde solo existes tú	o mundo onde somente existe você
Y no te vayas, no quiero que te vayas	Não vá, eu não quero que você vá
Porque si tú te vas	porque se você for
En ese mismo instante, muero	nesse mesmo instante, morro
Muero yo	eu morro

¹⁰⁰ “[...] I wanted to be very restrained or held back in the way I did this film and I was thinking not to include any songs at all at first. I always had that song by Chavela Vargas in mind because that song, specifically, what it says, the lyrics or the contents could be part of the dialogue of the leading character played by Emma Suárez at that moment. So, at the very end of the film, well, it’s an end which is open to hope even though it’s not an entirely happy ending. So I thought to be quite appropriate that Chavela’s voice would lead to or speak to that reserved emotion throughout all the film [...]”.

Chavela Vargas (1919-2012) foi uma cantora mexicana que, ao ser redescoberta nos anos 1980 em filmes de Almodóvar, passa a ser mais conhecida também na Espanha. O cineasta admira o estilo da cantora, conhecido como *chorona*, e os dois tornam-se amigos próximos. Mesmo após o falecimento dela, em 2012, Almodóvar continua usando suas canções, como no caso de *Julieta*. Além disso, no filme, temos outras duas referências a ela: uma foto no quarto de Antía em Madri, e o título do livro ficcional da personagem Lorenzo, *Adiós Volcán*, mesmo nome dado por Almodóvar a carta de despedida na ocasião da morte de Chavela Vargas.



Figura 29 Uma foto de Chavela Vargas no quarto de Antía (65 min 07 seg)

Mais uma vez, Almodóvar aproveita um filme para homenagear pessoas reais e importantes em sua trajetória, inclusive artistas, pois Chavela Vargas ajuda o espanhol, com suas canções, a expressar e enfatizar sentimentos da trama.

Assim como em todas as relações intertextuais, *Julieta* dialoga diretamente com a filmografia de Almodóvar, seguindo a *mise-en-scène* tradicional do diretor, que muitas pessoas associam à cultura espanhola. Por outro lado, vemos em alguns aspectos um distanciamento do usual, como novos atores e o uso do drama mais comedido, que suspeitamos ser consequência da situação de adaptação. Almodóvar declara, na Conferência de Imprensa do Festival de Cannes, novamente citada, ter feito escolhas baseadas no que a história pedia e, recordamos, trata-se de um texto de outra autoria. Assim como analisamos na trama, os eixos dramáticos do enredo são, em sua maioria, de Alice Munro. Apesar de reivindicar o status de *auteur* também em *Julieta*, Almodóvar

tenta manter uma distância necessária para adaptar o texto, o que parece ser uma oportunidade para tentar algo novo. No seu 20º filme, o diretor abre-se para futuras possibilidades por meio do desafio do processo de adaptação, pouco utilizado em sua carreira. Por outro lado, a escolha do Tríptico Juliet evoca a essência da adaptação, o equilíbrio entre o novo e o familiar, pois Alice Munro e Pedro Almodóvar, como exploramos até aqui, têm muito em comum, mesmo com contextos culturais tão diferentes.

Tendo contemplado as cinco categorias de análise estilística propostas por Silva, seguiremos a partir de agora um caminho fora da metodologia per se, nos concentrando justamente em alguns elementos compartilhados pelos dois artistas, Alice Munro e Pedro Almodóvar, que não cabem em nenhuma das categorias, mas que são importantes no caso específico da adaptação intercultural do Tríptico Juliet em *Julieta*.

3.5 Cruzamento temático: mitologia grega

Apesar de não estarem associadas diretamente às culturas canadense e espanhola, a mitologia e a tragédia gregas fazem-se presentes tanto nos contos quanto na adaptação, funcionando como uma linha condutora nas trajetórias de Juliet e Julieta. Intriga-nos, entretanto, a forma como são utilizadas em cada obra, pois, no Tríptico de Alice Munro, elas aparecem como referência, com diversas citações a autores e a mitos, mas, no filme de Pedro Almodóvar, são adotadas como arquétipas, como teorizado por Northrop Frye (1957), em que o mito se tipifica enquanto padrões presentes por toda a literatura, sendo inevitáveis na construção das personagens e da trama, transformando Julieta em uma heroína grega.

Entendemos este também ser indício de uma diferença na relação cultural do repertório pessoal dos artistas, refletida na análise do processo de adaptação. Em ambos os casos se faz necessário certo conhecimento sobre a cultura e a tragédia gregas para entender as influências, sejam em forma de referência ou de arquétipo. De acordo com Santos (2005), na tragédia grega, o herói é um homem bom, mas passível de erros, que começa a narrativa de maneira ativa e confiante. Logo, comete uma *harmatía*, um erro, causando uma *hybris*, uma desmedida, nas estruturas sociais, de maneira não intencional, pois, na verdade, é impotente frente aos desejos do destino. O herói, portanto, precisa enfrentar a justiça cósmica, que o julgará por sua responsabilidade, mesmo quando isento de culpabilidade. Dessa forma, é impossível fugir do próprio destino, cumprido de

qualquer forma, resultando, diversas vezes, em uma catástrofe. Com isso em mente, passamos, agora, à análise dos contos e da adaptação, explicitando e explicando como se dão as referências no Tríptico Juliet e os arquétipos no filme *Julietta*.

3.5.1. Juliet, a perita em tragédia grega

O primeiro conto, “Chance”, apresenta diversas referências à mitologia e à tragédia gregas. Nele, Juliet é uma jovem atravessando o país em um trem, quando é abordada por um outro passageiro, que tenta iniciar uma conversa:

“Good book you got there? What’s it about?”

She was not going to say that it was about ancient Greece and the considerable attachment that the Greeks had to the irrational. She would not be teaching Greek, but was supposed to be teaching a course called Greek Thought, so she was reading Dodds again to see what she could pick up [...] (MUNRO, 2004, s/p¹⁰¹)

Ficamos sabendo, assim, do envolvimento da personagem com o assunto ainda nas primeiras páginas. Uma estudante de doutorado, incentivada pelos professores, que decide fazer uma pausa na tese e trabalhar como professora durante um tempo. Munro adiciona partes sobre a cultura grega que, aparentemente, não possuem conexão com os acontecimentos do enredo além do fato de Juliet ser uma estudiosa sobre o assunto. O trecho a seguir, por exemplo, descreve a leitura da personagem:

Juliet was reading about maenadism. The rituals took place at night, in the idle of winter, Dodds said. The women went up to the top of Mount Parnassus, and when they were, at one time, cut off by a snowstorm, a rescue party had to be sent. The would-be maenads were brought down with their clothes stiff as boards, having, in all their frenzy, accepted rescue. This seemed rather like contemporary behavior to Juliet, it somehow cast a modern light on the celebrants’ carrying-on. (MUNRO, 2004, s/p¹⁰²)

¹⁰¹ “ – É bom esse livro? É sobre o quê?

Ela não ia dizer que era a respeito da Grécia antiga e do considerável apego que os gregos tinham pelo irracional. Ela não ia dar aulas de grego, mas teria que dar um curso chamado Pensamento Grego, por isso estava relendo Dodds para ver se tirava alguma coisa [...]”. (p. 63)

¹⁰² “Juliet estava lendo sobre menadismo. De acordo com Dodds, os rituais aconteciam à noite, no meio do inverno. As mulheres iam até o topo do monte Parnaso, e uma vez, quando ficaram isoladas por causa de uma tempestade de neve, foi preciso mandar uma equipe de resgate. As candidatas a mênades foram trazidas de volta com as roupas duras como pranchas, tendo, em pleno frenesi, aceitado o resgate. Aquilo parecia um comportamento bastante contemporâneo para Juliet, parecia lançar uma luz moderna na atividade dos celebrantes” (p. 66)

As mênades, também conhecidas como bacantes, são ninfas que ofereciam culto a Dionísio, representadas como forças selvagens da natureza e irracionais, por meio de danças extremamente violentas, ao atingir o êxtase completo. Juliet traz para a atualidade o comportamento das ninfas, contemplando-o sob uma “luz moderna”; entretanto, esse conhecimento não tem relação na sequência da narrativa. Não há outra utilidade para ele, nem mesmo nenhuma conexão com os demais contos. Vale ressaltar que Alice Munro é conhecida por ser uma leitora voraz, usando frequentemente em seus textos referências do que lê. As protagonistas, em geral, possuem um pouco do perfil da canadense e, portanto, também exibem um repertório vasto. O trecho, então, colabora para a construção da personalidade da personagem. Após o suicídio do homem do trem, Juliet também recorre à escrita quando o sentimento de culpa a domina. Decide organizar os acontecimentos em uma carta aos pais, como um desabafo. Notamos a percepção da personagem sobre o ato de escrever, que também será importante quando analisarmos a adaptação cinematográfica de Almodóvar:

She and her father and her mother had always made it their business to bring entertaining stories into the house. This had required a subtle adjustment not only of the facts but of one's position in the world. Or so Juliet had found, when her world was school. She had made herself into a rather superior, invulnerable observer. And now that she was away from home all the time this stance had become habitual, almost a duty. (MUNRO, 2004, s/p¹⁰³)

Juliet, como leitora, tem ciência de que, ao contar um fato, o reorganiza de acordo com a percepção de mundo, como no exemplo da carta aos pais. A moça começa-a de forma casual, descrevendo a viagem, e não demonstra a culpa e a ansiedade sentida: “But as soon as she had written the words *Awful Thump*, she found herself unable to go on. Unable, in her customary language, to go on”. (MUNRO, 2004, s/p¹⁰⁴). A incapacidade de recontar os recentes acontecimentos mostra a dificuldade em reorganizar um fato

¹⁰³ “Ela, o pai e a mãe sempre achavam importante trazer histórias interessantes para dentro de casa. Isso demandava um sutil ajuste não apenas dos fatos, mas da sua própria posição no mundo. Ou ao menos era isso que Juliet tinha percebido, quando seu mundo era a escola. Ela tinha criado para si um observador deveras superior, invulnerável. E agora, que ela estava longe de casa o tempo todo, essa postura tinha se tornado um hábito, quase um dever”. (p. 72)

¹⁰⁴ “Porém, assim que ela escreveu as palavras *Baque Horrendo*, sentiu-se incapaz de ir adiante. Incapaz, em seu linguajar de costume, de ir adiante”. (p. 72).

traumático. Ficamos sabendo, nos contos seguintes, que Juliet não compartilha tal história com outros personagens, com exceção de Christa, mesmo o sentimento de culpa a dominando. Muito tempo depois, ainda é incapaz de fazê-lo. Após desistir de escrever a carta sobre o encontro com o homem misterioso, retorna à leitura de Dodds, mas sua própria visão não é mais a mesma e:

[...] when she read them she found that what she had pounced on with such satisfaction at one time now seemed obscure and unsettling.
... *what to the partial vision of the living appears as the act of a fiend, is perceived by the wider insight of the dead to be an aspect of cosmic justice...* (MUNRO, 2004, s/p¹⁰⁵)

A “justiça cósmica” mencionada é algo essencial na tragédia grega e, no Tríptico Juliet, parece agir de forma sutil no decorrer da narrativa. Já Almodóvar, como analisaremos adiante, apropria-se mais diretamente desse aspecto, incorporando-o na construção da trama.

Voltando à Juliet, em “Chance”, assim como nos outros dois contos, a jovem apresenta contradições. Destaca-se o fato de envolver-se, ainda no trem, com outro homem, Eric, após o incidente com o primeiro. Ela, que até então afirmava querer manter-se sozinha durante a viagem, deixa-se ser seduzida por ele. Diferente da conversa com o primeiro homem, Juliet se dispõe a conversar com Eric. Como já mencionamos a respeito da língua falada, a moça sente um prazer em mostrar o próprio conhecimento sobre a mitologia grega:

He found for her Orion, which he said was the major constellation in the Northern Hemisphere in winter. And Sirius, the Dog Star, at that time of year the brightest star in the whole northern sky.

Juliet was pleased to be instructed but also pleased when it came her turn to be the instructor. He knew the names but not the history.

She told him that Orion was blinded by Enopion but had got his sight back by looking at the sun.

“He was blinded because he was so beautiful, but Hephaestus came to his rescue. Then he was killed anyway, by Artemis, but he got changed into a constellation. It often happened when somebody really valuable got into bad trouble, they were changed into a constellation. Where is Cassiopeia?”

He directed her to a not very obvious W.

“It’s supposed to be a woman sitting down”.

¹⁰⁵ “[...] viu que aquilo que tinha marcado com tanta satisfação havia algum tempo agora parecia obscuro e perturbador.

... *aquilo que para a visão parcial dos vivos parece a ação de um demônio é percebido pela intuição mais ampla dos mortos como um aspecto de justiça cósmica...*” (p. 72)

“That was on account of beauty too,” she said.

“Beauty was dangerous?”

“You bet. She was married to the king of Ethiopia and she was the mother of Andromeda. And she bragged about her beauty and for punishment she was banished to the sky. Isn’t there an Andromeda, too?”

“That’s a galaxy. You should be able to see it tonight. It’s the most distant thing you can see with the naked eye”.

Even when guiding her, telling her where to look in the sky, he never touched her. Of course not. He was married.

“Who was Andromeda?” he asked her.

“She was chained to a rock but Perseus rescued her”. (MUNRO, 2004, s/p¹⁰⁶)

As histórias compartilhadas funcionam como um flerte, ganhando propositalmente um tom sedutor, incutido pela tensão sexual entre os dois. Juliet e Eric parecem esquecer-se do incidente ocorrido há pouco; entretanto, fica-nos a sensação de que a justiça cósmica mencionada por ela, na verdade, estaria brincando com Juliet, dando-lhe uma felicidade que em breve lhe será tomada. O episódio do estranho do trem não será mencionado nos demais contos, mas constrói-se como o primeiro momento de culpa da personagem.

Retomando a referência grega do trecho acima, o mito de Andrômeda pode funcionar como um presságio do futuro de Juliet. Na mitologia grega, Andrômeda é acorrentada a um rochedo como sacrifício, resultado da punição recebida pela mãe, Cassiopeia, pela vaidade e egoísmo. A dinâmica mãe-filha é uma constante nas narrativas de Munro e o mito de Andrômeda parece uma escolha da autora para intensificar a temática. Apesar da partida de Penelope não ser explicada completamente, assim como

¹⁰⁶ “Ele mostrou a ela Órion, e disse que era a maior constelação no hemisfério norte no inverno. E Sirius, o Cão Maior, que naquela época do ano era a estrela mais brilhante de todo o céu do inverno.

Juliet ficou contente com a aula, mas também gostou quando chegou sua vez de ensinar. Ele conhecia os nomes, mas não as histórias.

- Ele foi cegado porque era bonito demais, mas Hefesto veio socorrê-lo. Depois Ártemis matou-o mesmo assim, mas ele foi transformado em constelação. Era comum que, quando alguém realmente precioso ficava em sérios apuros, fosse transformado em constelação. Onde está Cassiopeia?

Ele apontou para ela um W não muito óbvio.

- É para ser uma mulher sentada. Também foi por causa da beleza – disse ela.

- Era perigoso ser bonito?

- Com certeza. Ela era casada com o rei da Etiópia e era a mãe de Andrômeda. E se gabava de sua beleza e a punição foi ser banida para o céu. Também não tem uma Andrômeda?

- É uma galáxia. Deve dar para ver hoje à noite. É a coisa mais distante que dá para ver a olho nu. Mesmo quando a orientava, dirigindo seu olhar para um ponto no céu, ele nunca a tocava. Claro que não. Era casado.

- Quem era Andrômeda? – perguntou ele.

- Ela foi acorrentada a uma rocha, mas Perseu a salvou.” (p. 79)

no mito de Andrômeda, os acontecimentos têm origem nos erros e na culpa da mãe. Além disso, de acordo com Tolan (2010), há também traços do mito de Deméter e Perséfone no enredo, no qual a mãe, deusa da terra fértil e da colheita, procura desesperadamente a filha raptada, causando um período de fome no mundo, até fazer um acordo com Hades para tê-la de volta. Ademais, temos a escolha do nome Penelope para a filha de Juliet. Na *Odisseia* de Homero, Penelope é a esposa que espera o retorno do marido. Ainda de acordo com Tolan, Munro inverte esse papel propositadamente, fazendo Penelope ser a personagem que parte e deixa a mãe esperando. Para a autora, ao dominar a mitologia grega, Munro é capaz de misturar diversas histórias para fazê-las novas e ainda mais potentes:

Esses ecos mitológicos são posteriormente amplificados em “Ocasão”, “Daqui a pouco”, e “Silêncio”, nos quais Juliet, estudiosa dos Clássicos, torna-se Deméter, em busca de sua filha perdida. No caso de Munro, no entanto, Perséfone - destinada a nunca mais se reunir com sua mãe - é chamada Penélope, mas uma Penélope no mundo, ao invés de uma Penélope em casa, esperando. Com essas reviravoltas, Munro derruba os padrões mitológicos, reivindicando simultaneamente seus potentes aspectos arquetípicos. (TOLAN, 2010, p. 165-6, tradução nossa¹⁰⁷)

De certa forma, entendemos que a relação de Munro com a mitologia grega pode ser comparada à de Almodóvar com a Cinefagia já mencionada. Os mitos passam a lhe pertencer de tal forma que pode utilizá-los e retrabalhá-los de forma autoral. Por outro lado, apesar de a mitologia estar incutida na trama do Tríptico, veremos mais adiante, serve apenas como referência e comparação, diferente de *Julieta*, em que Almodóvar transforma a protagonista em uma heroína grega. Afinal, nos contos, Juliet se conforma com o distanciamento da filha após saber que ela está bem. Nenhuma das personagens, dessa forma, têm um final trágico propriamente dito. Juliet, portanto, mostra-se uma intelectual sobre a cultura e a tragédia gregas, fazendo diversas referências, mas sua própria trajetória não apresenta explicitamente arquétipos do gênero. Entendemos que a cultura canadense, com os indícios apresentados desde a biografia de Munro até a análise das cinco categorias realizadas, impede Juliet se tornar uma heroína, visto que não era bem-visto uma pessoa ser mais especial do que as outras, como acontece com a própria

¹⁰⁷ “These faint mythological echoes are later amplified in ‘Chance’, ‘Soon’, and ‘Silence’, in which Juliet, a former Classics scholar, becomes Demeter, seeking her lost daughter. In Munro’s account, however, Persephone – who is destined never to be reunited with her mother – is instead called Penelope, but a Penelope out in the world, rather than a Penelope at home waiting. With these reversals, Munro overturns mythological patterns while again simultaneously laying claim to their potent archetypal aspects”.

autora. Almodóvar, por outro lado, enxerga suas protagonistas como figuras notáveis, dignas de mergulharem de cabeça na tragédia grega, como veremos a seguir.

3.5.2 Julieta, o arquétipo de heroína grega

A Julieta de Almodóvar é, em muitos aspectos, semelhante à Juliet: intelectual dos Clássicos, com diversas referências aos textos gregos. Na adaptação, contudo, a personagem recebe traços da assinatura do cineasta, como o olhar inquieto, constante nas protagonistas femininas, que sempre estão no limite de alguma crise interna. No caso de Julieta não seria diferente. Já analisamos as Julietas de Adriana Ugarte e Emma Suárez, no estilo de encenação, por isso, neste momento, evidenciamos instantes nos quais o arquétipo de heroína grega é adotado na composição da personagem e da trama.

Algumas marcas cinematográficas de figurino e ambientação contribuem para a construção da personagem enquanto heroína trágica. Na abertura do filme, Julieta veste-se de vermelho da cabeça aos pés, incluindo detalhes, como o esmalte nas unhas. O vermelho saturado é emblemático no trabalho do cineasta e estabelece, portanto, desde a primeira cena, o protagonismo e a complexidade da personagem na narrativa. A roupa vermelha em questão é um vestido-camisa de tecido leve, semelhante a uma túnica, podendo remeter a uma versão moderna e urbana de uma deusa grega. Mais ainda, no primeiro quadro do filme, temos um close-up extremo do vestido que, da forma como é enquadrado, pode ser confundido com cortinas de teatro:



Figura 30 O vestido de Julieta se assemelha à cortina de teatro (01 min 07 seg)

O filme de Almodóvar cita a tragédia grega de forma direta em alguns momentos. Durante o incidente do trem, por exemplo, Julieta carrega consigo o livro de Albin Lesky, *A tragédia grega*; entretanto, em nenhum momento discute o conteúdo com outro personagem ou com o espectador, nem mesmo usa a mitologia grega como flerte com Xoan:



Figura 31 Julieta lê *La tragedia griega*, de Albin Lesky (17 min 4 seg)

Há uma cena adicionada por Almodóvar, em que Julieta leciona sobre o livro *Odisseia*. Ela mostra sua paixão pelo assunto, enquanto discute com os alunos o relacionamento de Ulisses com o mar. Como mencionamos, Eric morre no mar, e o mesmo acontece com Xoan. Podemos entender a escolha de utilizar Ulisses e o mar como um presságio da catástrofe que cairá sobre Julieta. Já comentamos o uso por Almodóvar dos arquétipos da tragédia grega de forma mais ativa na adaptação, e as menções literárias têm uma utilidade prática para a compreensão da narrativa.

Diferente de Juliet, a história de Julieta segue mais as características da tragédia grega, tornando a personagem uma espécie de heroína trágica. A sensação de impotência é muito forte; Julieta é culpada e inocente ao mesmo tempo, vítima do destino:

Sabe-se que, nas tragédias, acreditando estar agindo racionalmente, o herói não se dá conta de que seu destino já fora traçado por mãos divinas e, de que, se age de determinada forma, é porque foi constrangido a fazê-lo. As opções que lhe são apresentadas são inelutáveis, precipitando-o na desgraça. É impossível evitar a culpa. Mesmo estando

isento de uma intenção delituosa, não o está da responsabilidade.
(SANTOS, 2005, p. 64)

Há outra mudança de estrutura narrativa que intensifica esse sentimento de impotência: a história inicia-se *in media-res*, com Julieta mais velha e abandonada pela filha, Antía. Ao começar com a tragédia estabelecida, o espectador assiste a juventude de Julieta com olhos pessimistas, esperando o momento em que será levada a esse destino. Já analisamos a estratégia da narrativa *in media-res* anteriormente, mas enfatizamos aqui o ato da protagonista escrever sua história, pois, de acordo com Santos, o herói trágico é eloquente e tem a oportunidade de contar sua versão dos acontecimentos:

Ele não é condenado ao silêncio, mas sim a falar. Configurado como réu no espetáculo grego, sua palavra – excessivamente lúcida e dura – “apresenta-se como um grito de indignação diante da injustiça que acredita ter se efetivado, estar se efetivando ou estar por efetivar-se” [...] (SANTOS, 2005, p. 59).

Como comentamos, nos contos, Juliet tem a consciência da importância do ato de narrar, ou *renarrar* uma história, e como é necessário reorganizar os acontecimentos de acordo com a própria perspectiva de mundo. No filme, esse aspecto ganha ainda mais espaço, uma vez que a trama é organizada pelo narrar de Julieta, ou seja, o espectador assiste à interpretação da personagem sobre os acontecimentos. Esta é a sua defesa. O recurso do *voice-over* faz-se importante, permitindo-a explicitar suas impressões e justificativas. Tenta evidenciar o sentimento de culpa, mas contrastando-o com a defesa de sua falta de intenção. A narração em *voice-over* começa, portanto, com o suicídio do homem misterioso do trem. O primeiro erro, *harmatía*, de Julieta, desencadeando os demais que virão. Ela não o faz de propósito e nem tem ideia do resultado de suas ações, mas isso não a inocenta, não a libera de um final trágico:

Qual a relação entre um homem e o ato que realiza? Eis uma das grandes e inquietantes questões que a tragédia, da mesma forma que os tribunais da época, coloca, à sua maneira, diante do público: “A relação é a mesma quando entendeu suas condições, quando agiu com conhecimento de causa ou quando agiu cegado por uma paixão, em estado de legítima defesa, ou na ignorância completa da pessoa que matou?” (Vernant, 2001: 365) Todos os crimes são iguais? Existe a falta que é cometida de propósito, com conhecimento de causa, e a falta involuntária, cometida sem saber? Existe a culpa de nascença, resultante da mácula ligada a toda uma linhagem? E quanto aos crimes instigados pelos deuses? Devem os homens pagar por eles? A fatalidade elimina a responsabilidade humana? A escolha do herói é produto do

seu raciocínio ou dos deuses? Ou de ambos? Quais são as suas possibilidades de escolha? (SANTOS, 2005, p. 49-50)

Uma mudança importante que aproxima Julieta do papel de heroína trágica é o fato de, no filme, conceber Antía na mesma noite em que o estranho se suicida, uma vida perdida, outra criada. A “justiça cósmica” cobrará um preço por tal troca, quando Julieta sofre anos com a ausência da filha, causada, justamente, pela culpa da protagonista de atos passados. Almodóvar argumenta:

Nessa viagem, Julieta entra em contato com os dois polos mais importantes da nossa existência: a morte e a vida e, por consequência, o prazer sexual, a paixão dos sentidos (como única forma de escapar à ideia da morte), a concepção de uma nova vida e o nascimento da culpa. (ALMODÓVAR, 2016, s/p, tradução nossa¹⁰⁸)

O episódio da morte de Xoan também recebe um tratamento diferente da morte de Eric, quanto à culpa de Julieta. Nos contos, o casal estava brigado há um tempo por causa de uma traição por parte dele, quando este sai de maneira rotineira para pescar. Já no filme, Xoan sai com o barco para clarear a cabeça logo após uma briga com a parceira. Dessa forma, a saída, mesmo com tempo ruim, é motivada por Julieta e, portanto, a culpa lhe é mais facilmente atribuível. Novamente, o erro da heroína é causado sem intenção, mas isso não a isenta da responsabilidade: “Entretanto, ao erro cometido por tal personagem, segue, necessariamente, o castigo, o infortúnio, pois, é assim que se trabalha a ética sob a qual se estrutura o universo trágico” (SANTOS, 2005, p. 59). O castigo de Julieta viria anos depois, com o sumiço da filha Antía.

Depois de terminar a escrita do seu testemunho, que conduz a narrativa, Julieta perde, novamente, as esperanças de encontrar a filha, e o espectador é apresentado a uma nova parte do destino das personagens, não presente nos contos. Julieta descobre que Antía a culpa pela morte do pai e seu sumiço é a forma usada para puni-la; contudo, seguindo novamente as convenções da tragédia grega, Antía também não pode fugir do seu destino e, como uma maldição familiar, também é forçada a render-se. Julieta recebe uma carta de Antía pedindo desculpas à mãe por ter partido sem deixar notícias, mas isso só acontece depois de a própria perder um filho, chamado Xoan, afogado.

¹⁰⁸ “On that journey, Juliet comes into contact with the two most important poles of our existence: death and life and, as a consequence, sexual pleasure, the passion of the senses (as the only way to escape from the idea of death), the conception of a new life and the birth of guilt.”

Segundo Marlies K. Danziger e W. Stacy Johnson, “os temas que parecem repetir-se na tragédia dizem respeito à terrível precariedade da existência humana, quer o herói se defronte com obstáculos esmagadores ou impossíveis opções” (1974:138). A vitória de deuses antagônicos, a maldição familiar, a ação de um opositor mais poderoso e a dilaceração causada por uma fraqueza íntima são algumas das situações-limites em que se verifica tal aspecto e que, não raro, arrastam-no à morte: “Quanto mais elevado e aparentemente seguro o herói parece estar, no começo, mais nos apercebemos da sua vulnerabilidade” (Danziger e Johnson 1974: 138). (SANTOS, 2005, p. 65)

Acreditando ser superior, Antía havia partido, punindo Julieta com sua ausência, entretanto, quando passa por uma dor semelhante à da mãe, parece conseguir não só compreendê-la melhor, como também entender como seus próprios atos podem tê-la levado a esse destino, mesmo sem intenção. Repetimos: Antía sofre com a perda de um filho, chamado Xoan, que morre afogado. A heroína grega não consegue fugir de seu destino, mesmo se soubesse qual seria e tentasse evitá-lo, como no caso de Édipo. Podemos afirmar, dessa forma, que Antía também é uma heroína grega, como a mãe, e que as duas personagens seguem os arquétipos da tragédia.

Em resumo, temos, nos contos, diversas referências e citações; por outro lado, a própria trajetória de Juliet, apesar de flertar com a tragédia grega, não chega ao ponto de seguir as convenções do gênero. Já no filme, o cineasta e roteirista se apropria dos arquétipos da tragédia grega. Dessa forma, Julieta torna-se heroína trágica, cuja impotência frente ao destino é inevitável.

3.6 Adaptação intercultural: apontamentos

Após evidenciarmos que a cultura se faz elemento motivador da adaptação intercultural *Julieta*, e como esse processo se materializa no filme, gostaríamos de discorrer brevemente sobre algumas observações e levantar possibilidades, a partir das perguntas impostas pelo corpus, para serem ampliadas e aplicadas a outros casos, contribuindo, dessa forma, com a área. É importante reforçarmos não termos adotado uma metodologia apenas porque se encaixa ao nosso corpus, mas porque nosso corpus pode nos ajudar a desenvolver a teoria na qual se baseia tal metodologia. Pretendemos, portanto, contribuir tanto para a literatura a respeito de Alice Munro e Pedro Almodóvar,

mas também temos o objetivo de entender o papel que a adaptação intercultural pode exercer dentro da área de Estudos de Adaptação.

O primeiro ponto que nos chama a atenção, tendo finalizado a análise do Tríptico Juliet e de *Julieta*, sob o guarda-chuva metodológico da adaptação intercultural, é a constatação de que Almodóvar, enquanto adaptador, precisa do aspecto intercultural na tentativa de afastar-se de tal título. Até o momento deste trabalho, o cineasta já havia feito outras adaptações¹⁰⁹: *Carne trêmula* (1997), baseada no livro *Live Flesh* (1986) de Ruth Rendell; *La piel que habito* (2011), no romance *Mygale*, de Thierry Jonquet (1984); e então *Julieta* (2016). Curiosamente, nenhuma das obras tem texto espanhol. Após nossa análise, consideramos que ele não faz tal seleção com base nos aspectos culturais, mas sim na trama e, por ser especialista na cultura espanhola, tem as ferramentas e o *know-how* necessários para transpô-la à Espanha. A identificação cultural não o motiva a priori, mas é passo obrigatório no processo de adaptação, uma vez que todos os elementos precisam passar pelo prisma intercultural para tomarem forma e sentido apropriados à cultura-alvo. Como representante estabelecido da Espanha para o mundo, Almodóvar não precisa limitar-se a textos-fonte conterrâneos; pelo contrário: no contraste com outras culturas, pode amplificar a espanhola. Fazemos essa afirmação com base, é claro, da nossa análise de um caso específico, *Julieta*, e não contemplamos, neste trabalho, as demais adaptações do cineasta. Nossas considerações abrem portas para pensarmos nelas em conjunto sob a luz da adaptação intercultural. Almodóvar reimagina a identidade nacional espanhola na era pós-franquista para superar a ditadura. Hoje, após mais de cinquenta anos de democracia, essa questão se faz menos urgente para o cineasta, permitindo-lhe reimaginar tramas estrangeiras de maneira consonante à identidade espanhola. Com isso, entendemos a atitude de Almodóvar, um *auteur*, enquanto adaptador de textos de outros países: a adaptação intercultural mostra-se ideal justamente pela necessidade de ajustes culturais, concedendo uma “liberdade” criativa maior do *auteur*, a carta-branca para deixar sua marca, mesmo em uma adaptação.

Sabemos que a questão da autoria no cinema é problemática, visto ser uma forma de arte coletiva. No caso de adaptações, percebemos possíveis conflitos e tentativas de estabelecer certa autoridade sobre o trabalho. Cobb explica em “Film Authorship and

¹⁰⁹ Após o início deste trabalho, Almodóvar lança mais uma adaptação, o curta-metragem *A voz humana* (2021), baseado na peça homônima do francês Jean Cocteau, com primeira montagem em 1930.

Adaptation” (2012) que, em adaptações feitas por um *auteur*, ele deve ser fiel a si próprio acima do texto adaptado:

Numa adaptação, o ato ou momento de infidelidade de um *auteur* é quando o cineasta se identifica com o autor do texto adaptado mais do que sua fidelidade consigo mesmo. De fato, os momentos de infidelidade permitem que o autor use sua habilidade de ser fiel a si mesmo no processo de adaptação (COBB, 2012, p. 112, tradução nossa¹¹⁰).

Portanto, em adaptações feitas por um *auteur*, devemos esperar certo distanciamento intencional do texto adaptado. Pudemos observar o mesmo com Almodóvar, não apenas em *Julieta*, mas no simples fato de não conseguirmos identificar a olho nu as adaptações dentro de sua obra; elas se misturam dentro do conjunto. Existem, é claro, algumas diferenças passíveis de identificação com um estudo mais aprofundado, como fizemos neste trabalho, evidenciado pelo tom mais sóbrio, reflexo do texto canadense.

Cobb ainda afirma que os “heritage films”, traduzindo literalmente, filmes de herança, ou seja, adaptações de textos canônicos de determinada cultura, vão em direção oposta à da proposta de *auteur*, pois a autoridade do texto adaptado é maior do que o cineasta responsável pela adaptação. No caso de *Julieta*, temos um texto adaptado de uma escritora canônica no Canadá, mas que, apesar de ser publicada mundialmente, não é tão imediatamente reconhecida pelo público em massa fora do país. O *auteur*, portanto, pode usar o intercultural como estratégia de manter uma adaptação como mais relacionável ao cineasta e não tanto ao texto original. Por conseguinte, apesar de informar o filme ser “baseado nos contos de Alice Munro”, tira-se do público a experiência da adaptação, pois quem assiste a *Julieta* espera, primeiramente, encontrar a experiência de um filme de Almodóvar, o cineasta espanhol.

Adaptar um texto espanhol acarretaria certa responsabilidade de filme de herança: se o cineasta coloca suas digitais, pode ser duramente criticado pelos puristas; se adapta o texto mais tradicionalmente, criticado por não entregar o esperado de sua própria identidade. A cultura tem a autoridade na adaptação intercultural, blindando as escolhas

¹¹⁰ “Within an adaptation, the act or moment of unfaithfulness to one’s *auteur* self is when the filmmaker’s identification with the author of the adapted text supersedes the *auteur*’s faithfulness to himself. In fact, the unfaithful moments make possible the *auteur*’s ability to be faithful to himself in the process of adaptation”.

feitas no processo de adaptação contra a noção de fidelidade. Precisamos, então, entender como esse fenômeno se dá no caso de outros *auteurs*, e mesmo em trabalhos de outros cineastas, pois a adaptação intercultural pode nos ajudar a dar um passo a diante nas teorias de autoria dentro dos Estudos de Adaptação.

Agora pensando sobre o aspecto do consumo da adaptação, como afirmamos há pouco, Almodóvar tenta desvencilhar seu filme da condição de adaptação, até mesmo dizendo em entrevistas que, apesar de respeitar muito o trabalho de Alice Munro, sente que *Julieta* toma outra direção dos contos. Porém, pensamos em como a adaptação impacta o texto adaptado. Especialistas em Munro consideram seu trabalho pouco cinematográfico por não conter muita ação e ser mais reflexivo. No caso do Tríptico Juliet, por tratar-se de três contos, há, é claro, mais acontecimentos se em comparação a um conto isolado, favorecendo-o como possível texto para adaptação cinematográfica. Por outro lado, concluímos que a adaptação intercultural valoriza o melhor de Munro, pois após passar pelo prisma e assumir novos sentidos no filme, quando voltamos aos contos, somos capazes de identificar com mais facilidade detalhes culturais que antes passariam despercebidos, justamente por estarem nas entrelinhas ou serem mais referenciais. O contraste beneficia tanto texto adaptado quanto adaptação, porquanto, como Hutcheon (2006) nos ensina, adaptação é o equilíbrio entre familiar e novo; então, mesmo os dois trabalhos tendo trama e acontecimentos semelhantes (familiar), por estarem localizados em matrizes culturais diferentes (novo), ficam automaticamente desobrigados de noções de fidelidade que, mesmo já relativizadas pelos Estudos de Adaptação, sabemos continuar sendo exigência recorrente do grande público. Curiosamente, no caso da adaptação intercultural, a comparação não é limitante ou mesmo enviesada - como acontece com muitas análises que concluem, surpreendentemente, “o livro é melhor”. A comparação do intercultural adiciona camadas interpretativas tanto para adaptação, mas também para o texto adaptado. Vemos mais claramente a cultura canadense no Tríptico Juliet após termos assistido *Julieta*. Além disso, é mais difícil criticar mudanças motivadas por diferenças culturais, porque a cultura fundamenta as escolhas no processo de adaptação, resultando em um olhar mais analítico à materialidade da adaptação e menos baseado em gostos pessoais. A mudança é esperada e desejada, enriquecendo a troca entre culturas. No caso das adaptações interculturais, o texto adaptado e a adaptação podem ressoar em novas leituras quando ampliados pelo choque cultural, apenas possível quando vistos em conjunto e, de certa forma, comparados, em uma situação de consumo de adaptações como tais.

Para encerrar nossas observações a respeito do modelo analítico proposto por Silva, gostaríamos de apontar o fato de limitar-se ao eixo literatura-cinema, algo que os Estudos de Adaptação procuram superar. Apesar de o conceito de adaptação intercultural poder ser aplicado a todo tipo de mídia, como televisão, vídeo games etc., as cinco categorias de análise (língua falada, cronótopo, trama, dominantes genéricas e estilo de encenação), são bastante rígidas e abraçam apenas uma pequena fatia do que é possível fazer nos Estudos de Adaptação. Entendemos as categorias serem extremamente úteis metodologicamente, como nos foram neste trabalho, mas acreditamos ser oportuno refletir no conceito de adaptação intercultural, primeiramente, de forma mais abrangente, englobando outras formas de adaptação para, depois, reorganizar categorias para os eixos. Além disso, pode ser interessante também, no futuro, não elencar as categorias por ordem (primeira, segunda etc), pois poderia causar a impressão de hierarquia ou de uma ordem a ser seguida, quando, na verdade, pudemos perceber na análise, algumas categorias se entrelaçam e podem ser mais bem aproveitadas quando vistas juntas. A nova categoria sugerida, por exemplo, que a princípio chamamos de sexta por vir depois das cinco de Silva, poderia vir antes da trama e das dominantes genéricas, pois convergências temáticas podem influenciar na adaptação destas. Com isso, reiteramos a importância da proposta de Silva, fortuita para os casos de adaptações interculturais de obras literárias em mídias audiovisuais. No entanto, fica evidente a necessidade de ampliarmos as possibilidades de análise a outros eixos, retrabalhando a teoria da adaptação intercultural. Como define Cartmell (2012), adaptações são a arte democrática; precisamos que a adaptação intercultural, um recorte analítico com grande potencial de contribuir com a área de Estudos de Adaptação, também seja democrática, abrindo-se e expandindo-se para outras formas adaptações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisamos o filme *Julieta* a partir da perspectiva da adaptação intercultural. Para tanto, dedicamos os dois primeiros capítulos a explorar as origens e trajetórias profissionais de Alice Munro e Pedro Almodóvar, a fim de distinguir a forma como a cultura e a identidade nacional influenciam as obras, assim como tornam-se parte de tal construção, representando o Canadá e a Espanha para o mundo. No Capítulo 1, evidenciamos a característica antropológica de Munro, que adota a região na qual cresceu, com pessoas e tramas peculiares, como ponto de partida e cenário, contribuindo para a formação de um imaginário da vida no Canadá para um público internacional. Além disso, a escritora participa do momento sócio-histórico no qual o Canadá procura consolidar uma literatura nacional; portanto, por sua representação da parte centro-leste do país, é adotada como canônica e incluída nos currículos escolares. Não podemos deixar de reforçar a importância para a valorização do gênero conto, tanto ao experimentar e testar limites formais, quanto ao provar ser comercialmente relevante.

No Capítulo 2, discorremos sobre Almodóvar também estar diretamente associado à cultura espanhola pelo envolvimento na construção da identidade espanhola, um redescobrimento necessário após décadas de ditadura. A atitude rebelde do *La Movida* é reflexo dos anos de conservadorismo e censura. Almodóvar encontra no movimento um lugar de liberdade artística que possibilita se expressar; ao mesmo tempo, torna-se representante de tais ideais, que, apesar de inicialmente subversivos, resultam numa nova estética a ser entendida, poucos anos depois, como um dos possíveis retratos da cultura espanhola. O cineasta ainda promove o melodrama como gênero cinematográfico a não ser menosprezado, mesmo nos círculos mais elitistas da sétima arte.

Ao colocarmos as duas biografias lado a lado, descobrimos uma série de paralelismos. Inicialmente, seria difícil imaginar tantas similaridades entre Alice Munro – mulher branca, mãe e dona de casa dos anos 1950 no Canadá, América do Norte – e Pedro Almodóvar – homem branco homossexual, rebelde do *La Movida* nos anos 1980, na Espanha, Europa. Ambos fizeram parte de movimentos culturais que ajudaram a definir a identidade nacional de seus países; impulsionaram seus gêneros, conto e melodrama, a serem respeitados; e têm na figura da mãe um tema constante para a construção das tramas. Concluimos, com isso, que essas consonâncias explicam Almodóvar ter escolhido os contos de Munro para adaptar.

No Capítulo 3, analisamos as cinco categorias propostas por Silva, além de uma nova categoria acrescentada por nós, a de cruzamentos temáticos, na qual nos concentramos no ponto de convergência entre texto adaptado e adaptação encontrado na tragédia grega. A respeito da língua falada, descobrimos a importância dos nomes das personagens na adaptação intercultural. Afinal, são um forte elemento referencial, profundamente conectado à ideia de identidade. Julieta, a princípio, pode parecer muito similar a Juliet, somente com o acréscimo de uma letra, mas, como vimos em 3.1, há uma mudança semântica e pragmática expressiva. Observamos também, no filme, a possibilidade de explorar de outras maneiras as especificidades apresentadas graficamente no texto, como o tom da voz no caso da personagem Marian. Por outro lado, alguns trocadilhos ou jogos de palavras perdem-se na mudança da língua falada e precisam ser substituídos ou suprimidos para que façam sentido no novo contexto social.

No estudo do cronótopo, constatamos cada um dos artistas contemplar sua contemporaneidade, com o Tríptico Juliet nos anos 1960 e *Julieta* nos 1980, que coincidem com momentos importantes tanto para suas carreiras quanto para os cenários nacionais. Trazer a história para os anos 1980 permite que Almodóvar adapte certos elementos da trama, tornando-os mais verossímeis dentro da sua estética e temáticas usuais. Já na mudança de país, o cineasta aproveita o fato de Munro adotar três regiões distintas do Canadá para aludir a peculiaridade das comunidades autônomas da Espanha. Evidenciamos como as diferenças vão além dos limites nacionais, expandindo-se aos contrastes entre os continentes norte-americano e europeu, ao incluir, por exemplo, a personagem marroquina Sanáa.

Já a respeito da trama e das dominantes genéricas, afirmamos que as escolhas são motivadas pela forma como cada cultura entende a figura materna. A escolha de Almodóvar de organizar o enredo em *media-res*, por exemplo, é explicada pela construção da culpa que domina Julieta em relação à Antía. Como vimos em 3.3, supressões, condensações ou adições na trama também seguem o mesmo raciocínio e justificativa, pois a mãe espanhola, historicamente construída, tem um vínculo inquebrável com o filho, enquanto a canadense entende ser necessário deixá-lo ir e viver a própria vida.

Quanto ao estilo de encenação, concluímos que Almodóvar mantém a estética característica e, muitas vezes, associada à cultura espanhola, como o uso de cores saturadas. Por outro lado, descobrimos dois aspectos que indicam estratégias utilizadas pelo cineasta para a situação específica de adaptação: o uso de duas atrizes para viverem

a juventude e a maturidade. Uma vez que os contos de Munro contemplam fatias da vida da protagonista, desenrolando-se por um longo período, duas atrizes são a solução mais viável, algo que o público em geral está acostumado a ver, mesmo nunca tendo sido feito na filmografia de Almodóvar. Reforçamos o fato de o momento exato de troca ser motivado, novamente, pela diferença cultural: a culpa de Julieta a transforma, recebendo o olhar mais maduro de Emma Suárez, enquanto no Tríptico, Juliet é responsabilizada pela morte de Eric, então a transição ocorre naturalmente através do tempo, entre um conto e outro. Já sobre a sobriedade, como explicamos no Capítulo 3, Almodóvar considera este o filme menos melodramático da carreira, como comprovamos na análise estilística. Com isso, concluímos tal diferença de tom acontecer por tratar-se de uma adaptação de um texto canadense, sociedade que procura manter sentimentos encobertos.

Na última seção do capítulo 3, dedicada à categoria de análise por nós adicionada, a de cruzamentos temáticos, evidenciamos o fato de tanto o Tríptico Juliet quanto *Julieta* utilizarem elementos da tragédia grega. No trabalho de Munro, encontramos a existência de diversas referências, sem de fato estarem incorporadas à trama, mantendo-se referenciais; enquanto no filme de Almodóvar, os arquétipos são devidamente absorvidos. Aqui também nos deparamos com a figura materna como motivação, pois, na tragédia grega, é impossível fugir do destino e, na adaptação, a mãe não pode escapar da culpa e da punição, enquanto nos contos tal predestinação é um jogo referencial.

Finalmente, precisamos comentar o fato de Almodóvar ter lançado o primeiro filme em língua inglesa, *The Human Voice* (2020), quando nos dirigimos às considerações finais deste trabalho. Ainda é pouco para afirmarmos se ele, deveras, inaugura uma fase americana, como sugeria Allison (2001) e quais seriam as implicações de uma perspectiva intercultural. Parece-nos, entretanto, que o curta-metragem em questão tem apenas a língua como diferente, pois continua seguindo a estética usual de Almodóvar, associada, mesmo que indiretamente, à cultura espanhola. Além disso, ainda mais recentemente, o cineasta lança o filme *Madres Paralelas* no segundo semestre de 2021, no qual retorna a seu *modus operandi*, trabalhando com a musa Penélope Cruz, em espanhol, com a figura materna no centro da trama e, novamente, buscando a identidade após do regime de Franco.

Independentemente do que Almodóvar nos trará no futuro, podemos afirmar ser *Julieta* uma adaptação que, por sua interculturalidade, permite contos e filme conviverem de forma harmoniosa. Assim, a teoria de Hitchcock, de que só se deve adaptar textos “inferiores” e nunca os canônicos, se prova ainda mais incabível quando vemos dois

artistas reconhecidos internacionalmente despertarem o melhor um do outro pelo prisma do intercultural.

REFERÊNCIAS

- ALLBRITTON, Dean. Paternity and pathogens: mourning men and the crisis of masculinity in *Todo sobre mi madre* and *Hable con Ella*. In: D'LUGO, Marvin D.; VERNON, Kathleen M. (ed.). **A companion to Pedro Almodóvar**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. p. 225-243.
- ALLISON, Mark. **A Spanish labyrinth: the films of Pedro Almodóvar**. Londres: L.B. Tauris Publishers, 2001.
- ALMODÓVAR, Pedro. Foreword: things within things. In: MUNRO, Alice. **Julieta: three stories**. New York: Vintage Books, 2016. E-book.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BLUESTONE, George. **Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema**. Baltimore: John Hopkins University, 1957.
- CARTMELL, Deborah. 100+ Years of Adaptations, or, Adaptation as the Art Form of Democracy. In: CARTMELL, Deborah (ed.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. Chichester: Blackwell Publishing Ltd., 2012. p. 1-13.
- CAUGHIE, John. **Theories of authorship: a reader**. Londres: Routledge, 2005.
- CERDÁN, Josetxo; LABAYEN, Miguel Fernández. Almodóvar and Spanish patterns of film reception. In: D'LUGO, Marvin D.; VERNON, Kathleen M. (ed.). **A Companion to Pedro Almodóvar**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. p. 129-152.
- COBB, Shelley. Film Authorship and Adaptation. In: In: CARTMELL, Deborah (ed.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. Chichester: Blackwell Publishing Ltd., 2012. p. 105-121.
- COUNTRY ECONOMY. **Canada Population 1960**. Disponível em: <https://countryeconomy.com/demography/population/canada?year=1960#:~:text=Increases%20in%20Canadians%20population,385%2C000%20people%20compared%20to%201959>. Acesso em: 21 de ago. 2021.
- DAPENA, Gerard. Making Spain fashionable: fashion and design in Pedro Almodóvar's cinema. In: D'LUGO, Marvin D.; VERNON, Kathleen M. (ed.). **A Companion to Pedro Almodóvar**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. p. 495-523.

D'LUGO, Marvin. Almodóvar and Latin America: the making of transnational aesthetics in *Volver*. In: D'LUGO, Marvin D.; VERNON, Kathleen M. (ed.). **A Companion to Pedro Almodóvar**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. p. 412-431.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. O drama mais seco de Almodóvar. **El País**, Madrid. Disponível em:
https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/cultura/1458216114_607368.html. Acesso em: 21 ago. 2021.

FERRER-GALLARDO, Xavier. The Spanish-Moroccan border complex: processes of geopolitical, functional and symbolic rebordering. **Political Geography**, Amsterdã, n. 27, p. 301-321, 2008.

FESTIVAL DE CANNES (Officiel). **Julieta**. Press Conference EV Cannes 2016. Cannes, 17 de maio de 2016. 1 vídeo (ca. 44 min.) Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Vrllwe7oLIw>. Acesso em: 21 jun. de 2021.

FIAMENGO, J. Regionalism and urbanism. In: KRÖLLER, E. (ed.). **The Cambridge Companion to Canadian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 241-263.

FULLERTON, Maryellen. Cuban exceptionalism: migration and asylum in Spain and the United States. **Inter-American Law Review**, Miami, v. 35, n. 3, 2004.

GADEA, Omar Prego; CORTÁZAR, Julio. **A fascinação das palavras**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GIBSON, Douglas. **Stories about storytellers**. Toronto: ECW Press, 2001. E-book.

HOWELLS, Coral Ann. **Contemporary Canadian women's fiction: refiguring identities**. New York: Palgrave Macmillan, 2003. E-book.

HOWELLS, Coral Ann. Writing by women. In: KRÖLLER, E. (ed.). **The Cambridge Companion to Canadian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 217-238.

HOOPER, Brad. **The fiction of Alice Munro: an appreciation**. Westport: Praeger Publishers, 2008.

INDEXMUNDI. **Canada religions**. Disponível em:
<https://www.indexmundi.com/canada/religions.html>. Acesso em: 21 de ago. 2021.

INDEXMUNDI. **Spain religions**. Disponível em:
<https://www.indexmundi.com/spain/religions.html>. Acesso em: 21 de ago. 2021.

JULIETA. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar. Madrid: El Deseo, 2016. 1 DVD (99 min).

KINDER, Marsha. Re-voicements and reverberations in Almodóvar's macro-melodrama. In: D'LUGO, Marvin D.; VERNON, Kathleen M. (ed.). **A Companion to Pedro Almodóvar**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. p. 281-303.

LEITCH, Thomas. **Film adaptations & its discontents**: from *Gone with the wind* to the *Passion of the Christ*. Maryland: The John Hopkins University Press, 2007.

LEITCH, Thomas. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. In: CORRIGAN, Timothy (ed.). **Film and Literature**: an introduction and reader. Nova York: Routledge, 2012. p. 104-129.

LÓPES, Marina Díaz. El Deseo's 'Itinerary': Almodóvar and the Spanish film industry. In: D'LUGO, Marvin D.; VERNON, Kathleen M. (ed.). **A Companion to Pedro Almodóvar**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. p. 107-128.

MACKENZIE, Suzie. All about my father. Londres: **The Guardian**, c2002. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2002/aug/17/features.weekend>. Acesso em: 26 mar. 2020.

MAY, Charles E. **Critical insights**: Alice Munro. Long Beach: California State University, 2013.

MAY, Charles E. Reality in the modern short story. **Style**, Fayetteville, v. 27, n. 3, p. 369-379, 1993.

MCINTYRE, Timothy. Doing her duty and writing her life: Alice Munro's cultural and historical context. In: MAY, Charles E. **Critical insights**: Alice Munro. Long Beach: California State University, 2013. p. 52-67. E-book.

MIRA, Alberto. A life, imagined and otherwise: the limits and uses of autobiography in Almodóvar's films. In: D'LUGO, Marvin D.; VERNON, Kathleen M. (ed.). **A Companion to Pedro Almodóvar**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. p. 88-104.

MOMA. **Marc Chagall**: I and the village. Disponível em:
<https://www.moma.org/collection/works/78984>. Acesso em: 21 ago. 2021.

MOODIE, Susanna. **Roughing it in the bush**. Toronto: New Canadian Library, 2007.

- MUNRO, Alice. **Fugitiva**. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: Globo, 2014.
- MUNRO, Alice. **Runaway**: stories. Vintage Contemporaries. Nova York: Penguin Random House, 2005.
- MUNRO, Alice. **Escapada**. Tradução de Carmen Aguilar. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- MURRAY, Simone. The business of adaptation: reading the market. In: CARTMELL, Deborah (ed.). **A Companion to literature, film, and adaptation**. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 122-140.
- NISCHIK, Reingard. M. Alice Munro: Nobel prize-winning master of the contemporary short story. **Études canadiennes / Canadian Studies**, Aubervilliers, n. 77, p. 7-25, 2014.
- NORTHROP, Frye. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.
- PAVIS. Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.
- PORTAL OFICIAL DE TURISMO DA ESPANHA. **Comunidades autônomas**. C2021. Disponível em: https://www.spain.info/pt_BR/consulta/comunidades-autonomas-espanha/. Acesso em: 21 jun. 2021.
- RICARDO III. Direção: Richard Loncraine. Produção Stephen Bayly. Londres: British Screen Productions, 1995. 1 DVD (103 min.).
- SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. **Revista Investigações**, Pernambuco, v. 18, n. 1, p. 41-67, 2005.
- SCHMOLL, Brett. Solidarity and silence: motherhood in the Spanish Civil War. **Journal of Spanish Cultural Studies**, Reino Unido, v. 15, n. 4, p. 475-489, 2014.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. **Significação**, Ribeirão Preto, n. 38, p. 198-226, 2012.
- STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- THACKER, Robert. **Alice Munro**: writing her lives. Toronto: McClelland & Stewart, 2010. E-book.

THACKER, Robert. **Reading Alice Munro: 1973-2013**. Calgary: University of Calgary Press, 2016.

THACKER, Robert. “So Shocking a Verdict in Real Life”: autobiography in Alice Munro’s stories. *In*: STICH, Klaus Peter (ed.). **Reflections: autobiography and Canadian literature**. Ottawa: University of Ottawa Press, 1988. p. 154-161.

TOLAN, Fiona. To leave and to return: frustrated departures and female quest in Alice Munro’s *Runaway*. **Contemporary Women’s Writing**, Oxford, v. 4, n. 3, p. 161-178, 2010.

TRUSSLER, Michael. Narrative, memory, and contingency in Alice Munro’s *Runaway*. *In*: MAY, Charles E. **Critical insights: Alice Munro**. Long Beach: California State University, 2013. p. 242-258.

VARGAS. Chavela. **Si no te vas**. Disponível em: <https://lyricstranslate.com/pt-br/si-no-te-vas-se-voc%C3%AA-n%C3%A3o-embora.html>. Acesso em: 21 de ago. de 2021.

VERSTRATEN, Peter. **Film narratology**. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2009.

ZURIAN, Francisco A. Creative beginnings in Almodóvar’s work. *In*: D’LUGO, Marvin D.; VERNON, Kathleen M. (ed.). **A Companion to Pedro Almodóvar**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. p. 262-278.