



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

TATIELE NOVAIS SILVA

**AS REPRESENTAÇÕES DE ANNA KARIÊNINA NO
ROMANCE E NO CINEMA: a construção dialógica de
sujeitos em diferentes gêneros**



ARARAQUARA – S.P.

2017

TATIELE NOVAIS SILVA

**AS REPRESENTAÇÕES DE ANNA KARIÊNINA NO
ROMANCE E NO CINEMA: a construção dialógica de
sujeitos em diferentes gêneros**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Linguística e Língua Portuguesa da
UNESP/Araraquara para a obtenção do
título de Mestre em Linguística e Língua
Portuguesa

Linha de pesquisa: Estrutura,
organização e funcionamento discursivos
e textuais

Orientador: Luciane de Paula

Bolsa: FAPESP (PROCESSO
2015/10613-5)

ARARAQUARA – S.P.
2017

Silva, Tatiele Novais

AS REPRESENTAÇÕES DE ANNA KARIÊNINA NO ROMANCE E
NO CINEMA: a construção dialógica de sujeitos em
diferentes gêneros / Tatiele Novais Silva – 2017
206 f.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Luciane de Paula

1. Círculo de Bakhtin. 2. Gêneros do discurso. 3.
Ideologia. 4. Diálogo. 5. Anna Kariênina. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

TATIELE NOVAIS SILVA

AS REPRESENTAÇÕES DE ANNA KARIÊNINA NO ROMANCE E NO CINEMA: a construção dialógica de sujeitos em diferentes gêneros

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Linguística e Língua Portuguesa da
UNESP/Araraquara para a obtenção do
título de Mestre em Linguística e Língua
Portuguesa

Linha de pesquisa: Estrutura,
organização e funcionamento discursivos
e textuais

Orientador: Luciane de Paula

Bolsa: FAPESP (PROCESSO
2015/10613-5)

Data da defesa: 20/04/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Doutora Luciane de Paula

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: Profa. Doutora Ekaterina Volkova Americo

Universidade Federal Fluminense

Membro Titular: Profa. Doutora Dantielli Assumpção Garcia

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, irmãos, amigos e
professores que apoiaram e contribuíram
para a construção desta pesquisa.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, pela luz e força concedida.

Aos meus pais, Valter e Maria, pelo apoio e incentivo em toda trajetória percorrida.
Meu agradecimento e admiração.

Aos meus irmãos, Valber, Marcio e Gabriela, pela confiança e pelo suporte.

À Anieta e Ana, minhas avós.

À Luciane de Paula, por me acolher e orientar deste o primeiro ano de graduação, pelos diálogos e reflexões que passaram pela teoria e chegaram na vida transformando o “eu” via relação com o “outro”. Por você ser esse “outro” que me construiu/constrói como pesquisadora (sujeito da academia) e como sujeito da vida, minha eterna gratidão.

Às queridas companheiras: Bárbara, Jéssica, Marcela e Nicole, por me alegrarem e pelos sorrisos e diálogos especiais e únicos.

Às amigas: Danieli, Rosiele, Fernanda e Mirian, pelo apoio e amizade desde a graduação em Assis, pelos conselhos acadêmicos e pelas conversas sobre a vida.

Aos amigos, Amanda, Neidiane e Daniel.

Ao GED e o companheirismo do grupo, as viagens, as risadas e as aventuras.

Às professoras Rosineide, Ekaterina e Dantielli, pelas grandes contribuições e discussões que ajudaram a construir este trabalho.

À UNESP, o Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa por possibilitar o desenvolvimento deste trabalho.

À FAPESP- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por ter financiado este trabalho e proporcionado as condições necessárias para o desenvolvimento da pesquisa. (FAPESP/ PROCESSO 2015/10613-5)

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

“nascemorre” (1958) Haroldo de Campos

RESUMO

Esta pesquisa desenvolve estudo da questão dos valores ideológicos e como estes influenciam na construção estética e no estilo constituintes dos discursos que se manifestam por meio de diferentes gêneros. Para tanto, analisa-se o discurso romanesco *Anna Kariênina* (1873-1877), de Liev Tolstói, e o da obra fílmica *Anna Karenina*, de 2012, a partir da teoria da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin. O que norteia a reflexão deste estudo é a temática do adultério, uma vez que ele está presente nos dois textos que compõem o *corpus* da pesquisa. Esses enunciados ao tratarem dessa temática, cada qual com sua forma e seu estilo, em sua arquitetônica, refletem e refratam relações sociais no grande tempo da história humana. A relevância deste estudo se justifica por tentar proporcionar um estudo reflexivo acerca da dialogicidade da linguagem (colocada de maneira interdiscursiva/intertextual), o que pode contribuir com os estudos contemporâneos do discurso e dos gêneros do discurso, especialmente ao se considerar a caracterização verbivocovisual, particularmente, do gênero fílmico.

PALAVRAS-CHAVE: Círculo de Bakhtin; Gêneros do discurso – romance e filme; Ideologia; Diálogo; Anna Kariênina.

ABSTRACT

ABSTRACT: This research develops the study the issue of ideological values and how these influence the aesthetic construction and style constituents of discourses that manifest themselves through different genres. For this purpose, it is analyzed the novelistic discourse of *Anna Karenina* (1873-1877), by Leo Tolstoy, as the film *Anna Karenina*, work of 2012, according to the theory the philosophy of language of the Bakhtin's Circle. What guides the reflection of this study is the theme of adultery, once they are present in both texts that make up the *corpus* of the research and these utterances, when treat about this theme, each one with its form and style in its architectonic reflect and refract social relations in the big time in human history. The relevance of this study is justified by trying to provide a reflective study of the dialogical language (placed of interdiscursive/intertextual way), which may contribute to contemporary studies of the discourse and the speech genres, especially when considering the verbvocalvisual characterization, particularly, of the filmic gender.

KEYWORDS: Bakhtin's Circle; Speech Genres - novel and film; Ideology; Dialogue; Anna Karenina.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Cena de Anna Karenina (2012), Oblónski (Matthew Macfadyen) e Anna Kariênina (Keira Knightley).....	50
Figura 02: Cena de Orgulho e Preconceito, Mr. Darcy (Matthew Macfadyen) e Elizabeth Bennet (Keira Knightley).....	50
Figura 03: Cena de Desejo e Reparação (2007), Cecilia Tallis (Keira Knightley).....	51
Figura 04: Cena de abertura do filme.....	55
Figura 05: Cena em que Oblónski faz a barba.....	55
Figura 06: Cena final do filme.....	56
Figura 07: Cena em que Liévin encontra Kitty.....	57
Figura 08: Cena em que Liévin encontra Kitty no palco.....	57
Figura 09: Cena no escritório de Oblónski.....	57
Figura 10: Anna Karenina (Estados Unidos, 1935)	134
Figura 11: Corrida de cavalos (<i>Anna Karenina</i> , Estados Unidos, 1935).....	135
Figura 12: Anna Karenina (Rússia, 1967)	135
Figura 13: Corrida de cavalos (<i>Anna Karenina</i> , Rússia, 1967)	136
Figura 14: Anna Karenina (Estados Unidos, 1997)	136
Figura 15: Corrida de cavalos (<i>Anna Karenina</i> , Estados Unidos, 1997)	137
Figura 16: Anna K (Brasil, 2015)	137
Figura 17: Metrô da Estação da luz em São Paulo (<i>Anna K</i> , Brasil, 2015)	138
Figura 18: Cena do teatro.....	140
Figura 19: A cortina sendo levantada para o início do “espetáculo”	141
Figura 20: Cenário de fundo do palco	142
Figura 21: Edificações de Moscou na atualidade	143
Figura 22: Edificações de São Petersburgo na atualidade	143
Figura 23: Oblónski sendo barbeado por um serviçal	145
Figura 24: Dolly e os filhos	146
Figura 25: Anna se vestindo e sendo auxiliada pela criada	148
Figura 26: Ánuchka colocando anel em Anna	149
Figura 27: Oblónski e a Amante	150
Figura 28: Reação de Dolly ao descobrir o bilhete da amante do marido.....	151
Figura 29: Reação de Oblónski.....	151
Figura 30: Dolly conversando com Anna	153

Figura 31: Anna com expressão de preocupação	153
Figura 32: Anna, Dolly e Kitty brincado com as crianças	154
Figura 33: Anna descendo os degraus enquanto o cenário do fundo se move.....	155
Figura 34: Casal dançando e moça cantando e tocando	155
Figura 35: Anna e o marido	156
Figura 36: Serioja e seu trem	158
Figura 37: Anna e Serioja	158
Figura 38: Anna conversando com Serioja	159
Figura 39: Anna vê o filho dormir	159
Figura 40: Trabalhadores no escritório	161
Figura 41: Oblónski e Liévin saindo do escritório	162
Figura 42: Músico tocando em meio aos funcionários	163
Figura 43: Músico de trombone tocando em meio a troca de cenário	163
Figura 44: Flautista tocando enquanto os funcionários assobiam e vão embora	164
Figura 45: Funcionário indo embora de bicicleta	164
Figura 46: Moça cantando e tocando ao fundo	164
Figura 47: Funcionários encenando os papéis de esposo e esposa.....	165
Figura 48: Funcionários trocando o vestuário pelo de garçom	166
Figura 49: Oblónski e Liévin	167
Figura 50: Kitty na sacada	167
Figura 51: Kitty no centro do palco	168
Figura 52: Liévin observa dos bastidores	169
Figura 53: Enquadramento das pessoas observadas por Liévin	169
Figura 54: Liévin na casa do irmão	170
Figura 55: Moedas que Liévin deixa para o irmão	170
Figura 56: Ana e Liévin se encontram no palco	171
Figura 57: Liévin observando o fundo do palco	172
Figura 58: Kitty dançando	174
Figura 59: Anna e Vrónski dançando.....	174
Figura 60: Anna e Vrónski	175
Figura 61: Sujeitos com olhar condenador	177
Figura 62: Kitty encara Vrónski e Anna	177
Figura 63: Anna olha para Kitty	178
Figura 64: Vrónski olha Kitty	178

Figura 65: Anna e Vrónski	179
Figura 66: Toque de mãos entre Anna e Vrónski	180
Figura 67: Liévin e Kitty tocam os dedos um do outro.....	181
Figura 68: Betsey e Vrónski.....	183
Figura 69: Palco Corrida	184
Figura 70: Sujeitos que assistem a corrida	185
Figura 71: Vrónski cai da égua	185
Figura 72: Anna Observa a corrida	186
Figura 73: Reflexo de Kariênin observando Anna	186
Figura 74: Anna quebrando o leque	187
Figura 75: Anna assustada com queda e os sujeitos a encarando	187
Figura 76: Olhar condenatório dos sujeitos para a ação de Anna	188
Figura 77: Anna passando no meio das pessoas	189
Figura 78: Sujeitos encarando o escândalo na ópera	191
Figura 79: Olhares de condenação encarando o escândalo	192
Figura 80: Anna isolada no camarote	192
Figura 81: Anna olha para os fogos de artifício.....	195
Figura 82: Anna com os olhos fechados.....	195
Figura 83: Anna olha para o céu.....	196
Figura 84: Close up do céu.....	197
Figura 85: Anna encara o espelho.....	197
Figura 86: O reflexo de Anna no espelho.....	198
Figura 87: Anna sem a vestimenta.....	199

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Recorrência dos atores nos trabalhos de Wright.....	48
Tabela 2	Autores recorrentes na produção técnica das obras de Wright.....	49
Tabela 3	Recorrência dos autores colaboradores na produção técnica da obra de Wright.....	52

Sumário

INTRODUÇÃO.....	15
1 ROMANCE E FILME: O CONTEXTO	21
1.1 Contexto russo de produção do romance.....	22
1.1.1 Anna Kariênina: do russo para o português.....	29
1.1.2 As marcas estilísticas de Tolstói.....	30
1.3 Os diferentes aspectos narrativos das obras fílmica e romanesca.....	35
1.4 O adultério e a mulher no contexto de produção da obra fílmica	39
1.4.1 O estilo de Wright.....	46
1.5 O termo adaptação pelo viés da filosofia da linguagem.....	58
2 DIMENSÕES DA LINGUAGEM: SUBSÍDIOS TEÓRICOS	61
2.1 O método dialógico	62
2.1.1 A linguagem dialógica da verbivocovisualidade.....	64
2.1.2 A pesquisa nas Ciências Humanas.....	68
2.2 A linguagem técnica do cinema.....	70
2.3 O enunciado dialógico.....	73
2.4 Signo ideológico.....	77
2.5 O sujeito e as relações com o “outro”.....	80
2.6 Cronotopo e exotopia.....	82
2.7 O gênero e a sua arquitetônica.....	85
2.8 O autor e a atividade artística.....	89
3 A PALAVRA, A VISUALIDADE E O SOM: ANÁLISE DAS OBRAS FÍLMICA E ROMANESCA.....	93
3.1 Os papéis sociais e as valorações do sujeito no enunciado romanesco.....	94
3.1.1 Cronotopos de vivências da aristocracia.....	115
3.1.2 As imagens refletidas e refratadas de Anna Kariênina.....	125
3.2 Sujeitos em embate: a análise fílmica.....	133
3.2.1 Espaços sociais de vivências dos sujeitos.....	172
3.2.2 Reflexos e refrações de Anna Kariênina.....	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	203

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado desenvolve o estudo acerca do romance *Anna Kariênina* (1873-1877), de Liev Tolstói e da obra fílmica *Anna Karenina* (2012), de Joe Wrigh, duas obras esteticamente produzidas em épocas distintas e representadas por meio de gêneros diferentes. A proposta é refletir acerca da composição arquitetônica dos gêneros romance e filme, vistos como discursos estéticos que representam sujeitos, tempo-espacos e valores sociais, de maneira divergente, sendo o estilo e a forma de cada obra singular e o conteúdo temático, recorrente (a narrativa fílmica se nutre da trama romanesca). O estudo desenvolvido tem como objetivo central analisar, do ponto de vista do gênero e dos sujeitos, os enunciados selecionados como *corpus* da pesquisa, considerados linguística e translinguisticamente, de maneira interativa, tendo como fio condutor, a temática do adultério, centrada no sujeito Anna Kariênina

A pesquisa desenvolve o estudo da questão dos valores ideológicos e como estes se revelam nas construções estéticas dos discursos em questão, materializados por meio de gêneros distintos, em tempos-espacos diferentes, com construções específicas. O intuito é compreender a forma de realização de atos discursivos estilísticos de cada obra e de suas relações estéticas. A análise interativa das obras contribui para uma melhor compreensão e identificação das vozes composicionais da arena social que caracteriza os discursos, os gêneros e a linguagem, concebida de maneira dialógica. Por meio da linguagem, é possível refletir e compreender a relação intrínseca existente entre discurso e sociedade – com seus valores impregnados tanto nos enunciados quanto nos sujeitos, ambos, produções enunciativas de sentido.

A partir da perspectiva bakhtiniana, é possível refletir acerca da arquitetura das obras constituintes do *corpus*, ao se considerar que o filme ressignifica o romance de Tolstói, publicado entre 1873 e 1877. A relação entre as obras é intrínseca, mas cada qual se constitui, ao mesmo tempo, como unidade peculiar. O contexto sócio-histórico do conteúdo narrado nas obras se passa no século XIX na Rússia Czarista. As narrativas apresentam as histórias dos casais Dolly e Oblónski, Kitty e Liévin, Anna Kariênina e Karênin/Vrónski. A partir das relações entre os sujeitos das obras vêm à tona discursos que evidenciam, por meio da temática do adultério, aspectos sociais como a estrutura de relações entre classes, grupos e gêneros (masculino e feminino), com seus valores morais, religiosos, políticos e filosóficos.

O tema é representado conforme os valores sociais do tempo-espço de cada produção e os recursos utilizados na composição arquitetônica de cada obra, como também é desenvolvido de acordo com a linguagem ligada aos aparatos técnicos para a realização do trabalho artístico. Assim, o conteúdo é figurativizado de maneira diferente em cada discurso, pois cada ato de criação é único e não reiterável. Ao se levar em conta os aspectos mencionados, identificam-se os mesmos como fatores típicos de cada gênero, bem como influenciadores do estilo de cada autor.

Por meio da temática, é possível refletir acerca do papel da linguagem (vista como ideológica) e, nas palavras de Bakhtin/Volochinov (1997), como ela “reflete e refrata” valores sociais, figurativizada de maneira diferente em cada obra, decorrente, tanto do estilo de cada autor-criador quanto da diferença de tempo-espço de cada produção, em especial ao se levar em consideração que se tratam de gêneros discursivos (romance e filme) distintos.

O estudo da temática e como ela está representada nas obras colabora para se compreender a composição da personagem feminina Anna Kariênina, os discursos ideológicos que estão envoltos em seus atos e como esses são vistos pelo grupo social ao qual a personagem se insere. Para tanto, a pesquisa, por meio do estudo da temática, analisa e reflete sobre a composição da mulher nas obras estudadas, tendo como centro a personagem Anna, ainda que outras, como Dolly e Kitty, tão expressivas, também sejam consideradas na pesquisa como um todo. O estudo da composição desses sujeitos em diálogo com a temática ajuda a compreender a composição dos sujeitos e a arquitetônica dos enunciados (fílmico e romanesco).

A linguagem (repleta de valores sociais) e os sujeitos são elementos ímpares para o entendimento da construção e das relações de sentidos, dada a análise de como cada um desses elementos é constituído. Em cada realização do ato criador é possível pensar na composição das obras e em como elas se relacionam com esses elementos e com os sentidos que produzem.

As obras são constituídas por diferentes linguagens. A forma e o estilo são diferentes, contudo a situação narrada é semelhante. Contudo, a maneira como esse conteúdo é representado (forma e estilo) se compõe também preocupação central, pois a construção da forma composicional modifica por conta desses três elementos organizacionais. A construção é o que as difere, denotando as peculiaridades relativamente estáveis. A obra fílmica apresenta particularidades em sua constituição. Uma delas é a construção do cenário, com aspectos típicos do teatro, que, presente na

releitura fílmica do romance, produz sentidos específicos que marcam a construção valorativa da obra.

A relevância do estudo desenvolvido nesta dissertação de mestrado se justifica por proporcionar um estudo reflexivo acerca da dialogicidade da linguagem e contribui com os estudos contemporâneos dos discursos, em especial, ao que se refere ao gênero. A ideia central é refletir acerca de valores sociais coletivos e individuais, por meio da análise dos elementos linguísticos e translinguísticos dos enunciados elencados como *corpus* da pesquisa, fundamentados nas concepções de diálogo, enunciado, sujeito, cronotopo, signo ideológico e gênero da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin.

O estudo de diferentes gêneros interativos entre si ao que se refere à temática permite discorrer sobre as particularidades de cada obra, resultantes do trabalho estético com a linguagem e entender como as formas de representação se transformam e constroem outros meios de manifestações artísticas. Com o intuito de entender os valores incutidos nas obras, considerando as particularidades dos gêneros compostos por forma, conteúdo e estilo, pretende-se compreender a composição de um gênero (filme) a partir de outro (romance) e como a temática proposta aparece em discursos produzidos em circunstâncias histórico-sociais (tempos e espaços – Rússia do século XIX e Inglaterra do século XXI) distintas. Por meio do estudo proposto, acredita-se ser possível compreender a construção dos sujeitos que compõem as obras, como eles são representados e como influenciam na arquitetura estética dos gêneros estudados.

O estudo de diferentes representações nos enunciados romanesco e fílmico elencados como *corpus* desta pesquisa, com o intuito de compreender a sua constituição e abrangência, por meio da busca dos elementos linguísticos e translinguísticos que compõem a sua tessitura textual e discursiva na produção de sentidos, permitirá contribuir com os estudos dos gêneros discursivos e sua relação com a compreensão da construção de diferentes representações artísticas e sociais.

O embasamento teórico que fundamenta a pesquisa desenvolvida nesta dissertação tem por base a filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin e de estudiosos da área. Com base nos estudos teóricos bakhtinianos, o sujeito se constitui por meio e a partir do outro e o outro se constitui por meio e a partir do “eu” em relações interativas responsivas e responsáveis. O confronto de valores sociais ocorre no discurso a partir das relações entre os sujeitos, e esses valores são revelados por meio da linguagem – no caso do romance, do verbal e, no caso do filme, dos elementos verbivocovisuais.

A concepção de signo ideológico é essencial para entender os sentidos produzidos na e pela linguagem, uma vez que os valores são intrínsecos aos discursos. Por meio do signo ideológico é possível visualizar valores humanos relativos ao adultério, temática dos enunciados propostos como *corpus* de análise desta pesquisa, construída no âmbito social. O embate ideológico no centro do enunciado artístico, a concretização do sujeito e as relações representadas pelo signo ideologicamente influenciado pelas vivências semiotizadas pela linguagem ganha o centro da cena nos enunciados a serem estudados.

A noção de enunciado tem papel importante na concepção da linguagem, tal qual entendida pelo pensamento bakhtiniano. O enunciado está repleto de ecos, ressonâncias e reverberações de outros enunciados. Desse ponto de vista, ele responde a outro, como pode-se pensar a concepção da obra fílmica *Anna Karenina* a partir do romance de Tolstói. Essa tentativa de incorporação colabora para a construção interdiscursiva/intertextual de enunciados com traços estilísticos e formais típicos de cada autor-criador, como é o caso dos dados a serem analisados.

A linguagem, tomada como representação, “reflete e refrata” valores que se apresentam em embate nos discursos. A obra fílmica apresenta um ponto de vista sobre o conteúdo temático do romance, com forma e estilo próprio do gênero (fílmico). A mudança de forma e estilo, bem como a alteração do ponto de vista, altera o conteúdo. A forma ocorre de maneira diferente em gêneros (romance e filme, no caso) e em obras (enunciados) distintas(os), ao se pensar no romance e filme, enunciados in-dependentes (pretende-se trabalhar com essa questão, dada a relação específica de interdiscursividade/intertextualidade que constitui o romance e o filme), pois apresentam marcas típicas do gênero específico e da criação artística particular do autor e do diretor. Esses traços influenciam a formação e a mobilização do gênero, o que justifica seu estudo do ponto de vista de suas particularidades, dada a complexidade constitutiva da relação entre as obras ao que concerne à forma, ao conteúdo e ao estilo, de acordo com a concepção de gênero do Círculo de Bakhtin.

A obra estética tem seu ponto alto no estilo e na forma, que apresenta o conteúdo (o mundo transfigurado) por meio de uma determinada construção. Esta, recorre a uma dada forma composicional (a forma do objeto exterior) e material (verbal, não-verbal ou sincrético). A forma de composição se vincula à forma arquitetônica, determinada pelo projeto enunciativo do autor-criador, enquanto o estilo trata do aspecto do gênero, que indica sua mutabilidade – daí a importância de seu estudo ao se voltar para a peculiaridade de cada enunciado genérico (ainda mais tão intrínseco um ao outro, como no caso

estudado: o filme que, de certa forma, surge e se nutre do romance). Esses conceitos não se separam da noção de gênero e se mostram de fundamental importância para o desenvolvimento da pesquisa, tendo em vista traços constitutivos comuns e independentes.

O estilo, em sua relação com a forma e o conteúdo, supõe um agir individual que ocorre nos termos dos estilos sociais e historicamente possíveis. O modo como se dá a organização do conteúdo é determinado pela escala avaliativa e seu agente. Um dos princípios do estilo é o fato de ele se modificar, porém manter sua posição avaliativa. Outro elemento constitutivo do estilo é o grau de proximidade recíproca entre autor e tópico. Pensar o estilo propicia discorrer sobre as particularidades de cada obra, sobretudo acerca das manifestações estéticas da linguagem, uma vez que ele pode ser visto como indicador das transformações sociais, influenciadoras na construção de gêneros diferentes (como o filme e o romance, no caso desta dissertação). Entender o discurso requer entender as realizações estilísticas na arquitetura genérica.

A composição do gênero se dá em uma dada esfera de atividade e a partir dela decorrem os demais processos criadores de discursos. Cada esfera tem sua forma de produção, circulação e recepção e os gêneros estão intimamente ligados a esse movimento, já que se relacionam com os espaços sociais de cada esfera. O gênero não é uma forma fixa, mas algo sujeito a alterações as mais diversas, havendo, naturalmente, graus maiores e menores de estabilização e de liberdade do sujeito, entendido como mediador entre o socialmente possível e o efetivamente realizado, cujo papel varia conjunturalmente, nos termos de suas circunstâncias específicas.

Em suma, esta dissertação contempla teorias e análises filosóficas ao se voltar para a organização dos elementos linguísticos e translinguísticos dos gêneros fílmico e romanesco, conforme as concepções de linguagem do Círculo de Bakhtin, que consideram o diálogo como fundamental para a reflexão discursiva. Estudar as questões aqui propostas permite entender como as formas de representação se transformam e constroem meios de manifestações artísticas, sociais e históricas.

Essa dissertação é dividida em capítulos que desenvolvem respectivamente o contexto, a perspectiva teórica e a análise das obras elencadas como corpus da pesquisa. No capítulo de contexto serão discutidas questões históricas e culturais que correspondem ao contexto de produção das obras fílmica e romanesca. As obras foram produzidas em diferentes momentos históricos e, no caso do filme, o local de produção e a cultura que permeiam o autor-criador não correspondem as do romance. Esse capítulo permite se

compreender a produção artística dos autores e a relação que estabelecem com os enunciados fílmico e romanesco em relação ao cronotopo de produção das obras e do ponto de vista do estilo autoral, tendo em vista que o romance produzido na Rússia no século XIX e o filme elaborado na Inglaterra no século XXI.

O capítulo dois discutirá os conceitos teóricos que foram mobilizados para a análise das obras. O estudo se baseia nas concepções de diálogo, enunciado, sujeito, cronotopo, signo ideológico e gênero, as quais são abordadas conforme a perspectiva teórica dos estudos do Círculo de Bakhtin, Medvédev, Volochínov. Os conceitos foram discutidos tendo em vista as reflexões possíveis a partir das obras (romanesca e fílmica).

No último capítulo, encontra-se a análise das obras. Foram realizados recortes de cenas do filme e de trechos do romance que consideramos exemplares para o desenvolvimento da análise das obras em relação ao tema do adultério e ao sujeito feminino Anna Kariênina. Os recortes das obras não são analisados de maneira isolada, visto que eles são considerados fragmentos exemplares para o desenvolvimento da análise do discurso em relação à unidade da obra e os sentidos que ela reverbera em sua construção.

1 Romance e Filme: O contexto

No presente capítulo será discutido o contexto histórico de produção do romance *Anna Kariênina* (1873-1877) e da obra fílmica *Anna Karenina* (2012) e. No item 1.1, expomos aspectos do contexto histórico da Rússia na época de produção do romance de Liev Tolstói. No item 1.1.1, discorremos acerca da tradução do romance para o português. Apresentamos no item 1.1.2, os aspectos da produção escrita de Tolstói e a relação com a obra *Anna Kariênina*. As especificidades de narração do gênero fílmico e romanesco são discutidas no item 1.2. No item 1.3, refletimos sobre o contexto de produção da obra fílmica, assim como as transformações na história que refletem como é a posição da sociedade na contemporaneidade em relação à mulher e à temática do adultério. No item 1.3.1 discorremos sobre Joe Wright e sobre os aspectos estilísticos de suas obras. Para finalizar o capítulo, no item 1.5, discutem-se questões sobre a problemática da nomenclatura “adaptação” e, amparados pela filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, pensamos uma obra constituída a partir do conteúdo temático de outra como uma obra nova, com particularidades próprias e não como uma adaptação.

1.1 Contexto russo de produção do romance

O período de produção do romance *Anna Kariênina* (1873-1877) está situado na Rússia Imperial. O contexto da época é visto como fator importante na construção do romance, pois esse contexto interfere na elaboração do conteúdo temático do gênero e consequentemente reflete no estilo da obra, dado o trabalho com a forma verbal. O enredo presente na obra romanesca apresenta os contrastes entre a cidade e o campo, assim como os modos de vida da aristocracia e do homem/mulher não aristocrata. O contraste apresentado pode ser pensado como decorrente do contexto de produção da obra. No contexto histórico no qual a obra foi produzida esses temas estavam presentes no âmbito social da Rússia czarista, à medida que esse tempo-espaço aparece no romance as questões pertinentes a ele acabam sendo incorporadas à arquitetônica da obra.

As questões que permeavam a sociedade e a cultura nas quais a obra foi criada são fundamentais para o estudo da obra *Anna Kariênina* (1873-1877) e para a sua composição estética, uma vez que elas aparecem refletidas e refratadas (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997) na obra. O contexto interfere no que é dito, como é dito, na representação dos sujeitos e nos temas apresentados. As questões que importam em uma determinada época de produção e que são incorporadas à obra definem os aspectos históricos do contexto (re)apresentado na narrativa ficcional. Esses aspectos são vistos como essenciais para a compreensão da construção da narrativa e dos temas que nela são trabalhados por meio dos personagens e suas vivências.

O aspecto do elemento histórico intrínseco à obra e relacionado ao contexto de produção pode ser observado por meio do contraste entre as obras *Anna Kariênina* (1873-1877) de Tolstói e *Anna Karenina* (2012) de Wright. Na primeira, o contraste entre cidade e campo é elementar ao conteúdo temático da obra e sua estruturação, já na segunda essa questão é pouco enfatizada. No romance as vivências e os espaços sociais da cidade são bem acentuados, contudo, as questões relativas ao campo e o próprio campo como espaço de vivência tem uma presença demarcada na narrativa, assim como o da cidade.

O contraste entre os espaços e a ênfase neles estão relacionados com o personagem que ocupa um determinado espaço. Liévin é um personagem que aparece quase na mesma proporção de Anna Kariênina no romance, e as questões relativas ao espaço que ele ocupa são discutidas nas passagens em que ele aparece. No caso de Liévin, por exemplo, sobressalta as vivências e as problemáticas relativas ao campo. O mesmo acontece com

Anna, como aristocrata nas passagens em que ela aparece os assuntos relativos à sua posição social e à aristocracia estão presentes. O contraste entre os espaços decorre da construção paralela das trajetórias dos personagens, visto que Liévin ocupa o espaço do campo e Anna o da cidade.

As temáticas sociais que aparecem em relação ao personagem e ao ambiente no qual ele se insere, como ocorre com Liévin e Anna, são questões pertinentes a uma época específica. As questões intrínsecas ao momento histórico da Rússia Imperial e que servem de base para a organização social do romance são questões sociais presentes no enunciado romanesco por meio da composição da voz social, a qual representa uma classe social e os aspectos que a cercam. Os aspectos históricos que ambientam o romance e no qual ele foi produzido são compreendidos como pertinentes a uma sociedade e a um grupo social de um momento sócio-histórico e cultural, e não de uma pessoa apenas.

A ênfase em um personagem e de um espaço na obra fílmica estão relacionados à elaboração da obra de 2012 e às escolhas realizadas para a construção do enredo fílmico pelo autor-criador, no filme Liévin aparece em proporção menor em relação ao romance. O personagem não tem o protagonismo que apresenta na obra de Tolstói, e consequentemente as questões relativas a esse personagem e as suas vivências são pouco abordadas na representação fílmica, centrada mais em Anna Kariênina.

A retomada de um conteúdo temático ao passar pelo processo de criação não incorpora ou dá pouca ênfase aos aspectos históricos e contextuais elementares na narrativa romanesca. A obra fílmica é elaborada em um espaço social que não é “o mesmo” presente no conteúdo temático (re)apresentado, no caso do filme a esfera de produção está ligada à cultura inglesa e ao século 21, enquanto o romance foi elaborado no mesmo espaço sócio-histórico que é apresentado (de maneira refletida e refratada) no conteúdo temático do romance.

Durante o período de produção do romance *Anna Kariênina*, a Rússia estava sob o governo autocrata do czar¹ Alexander II (1855-1881) e passou por diversas transformações na economia e na esfera social. Conforme Moss:

Late Imperial Russia calls to mind the tsarist symbol, the two-headed eagle, for like it, Russia in this era looked in two different directions. One face stared backward toward the old autocratic and patriarchal

¹ A autocracia é uma forma de governo a qual implica que se tenha apenas um único detentor do poder.

order, and the other peered forward into a future whose exact outlines could be discerned.

The period began and ended with Russia at war – first the Crimean War and later World War I. The Crimean defeat forced the tsarist government to look forward and accelerate economic modernization, for if it did not, it would eventually cease to be a Great Power. This realization helped spur the Great Reforms of Alexander II's reign (1855-1881), the most import of which was the emancipation of the serfs in 1861. It also spurred an acceleration of railway building and manufacturing. Other signs of modernization were significant increases in the number of industrial workers and professionals and in urbanization, life expectancy, and literacy. (1997, pp.19-20)²

A Rússia passava por um período de transformações decorrentes do reinado de Alexander II, principalmente no que diz respeito às questões econômicas e à indústria. As ferrovias foram introduzidas dando início à industrialização do Império Russo, que essencialmente mantinha a economia agrícola. Essas transformações implicaram mudanças na aristocracia, que antes lidava com a agricultura para arrecadar rendimentos. Após as mudanças ocorridas os aristocratas passam a ocupar cargos burocráticos e ocupações pertencentes à sociedade moderna e industrializada. Sobre essas mudanças na economia agrícola, comenta Moss:

Another element of traditional Russia, the nobility, became more diverse during this era. A decreasing percentage remained agricultural landowners. The majority of nobles lived by another means, such as government services, business activities, or professional occupations. (MOSS, 1997, p.20)³

² A Rússia Imperial tardia chama a atenção para o símbolo czarista, a águia de duas cabeças, pois, como ele a Rússia nessa era olhava para duas direções diferentes. Uma das faces olhava para trás em direção à velha ordem autocrática e patriarcal, e a outra olhava para um futuro cujos contornos exatos podiam ser discernidos.

O período começou e terminou com a Rússia em guerra - primeiro a Guerra da Criméia e mais tarde a Primeira Guerra Mundial. A derrota da Criméia forçou o governo czarista olhar para frente e acelerar a modernização econômica, pois se não o fizesse, eventualmente deixaria de ser uma Grande Potência. Essa percepção ajudou a estimular as Grandes Reformas do reinado de Alexandre II (1855-1881), cuja a mais importante foi a emancipação dos servos em 1861. Isso também estimulou a aceleração da construção ferroviária e manufatura. Outros sinais de modernização foram os aumentos significativos no número de trabalhadores e profissionais da indústria, na urbanização, na expectativa de vida e na alfabetização. (MOSS, 1997, pp.19-20), Tradução livre.

³ Outro elemento da Rússia tradicional de destaque tornou-se mais diversificada durante esta época. Uma percentagem decrescente permaneceu como proprietários agrícolas. A maioria dos nobres viviam por outros meios, tais como serviços de governo, atividades de negócios ou ocupações profissionais. (MOSS, 1997, p.20), Tradução livre.

O período do Império Russo permaneceu predominantemente agrário, mas ocorreram mudanças em sua população, nas cidades, na indústria, no comércio, nas classes trabalhadoras e no meio urbano. Essas transformações foram ocasionadas pelas mudanças de políticas do governo e essas políticas por sua vez, foram influenciadas pela modernização global, sendo que em contraponto a essas transformações houve a diminuição do latifundiário nobre (MOSS, 1997, p.113).

A oposição entre o trabalho no campo e os cargos burocráticos estão presentes no romance, como é possível se observar por meio do personagem Liévin que ocupa a posição de senhor de terras e seu trabalho está relacionado as atividades no campo e com o cultivo agrícola. Liévin não ocupa cargos como aqueles que os nobres geralmente ocupam na obra, entre eles os personagens Oblónski e Kariênin, por exemplo, que ocupam cargos burocráticos e não trabalham com atividades agrícolas. O autor-criador incorpora à sua obra essa questão que, presente no seu contexto histórico, acaba deixando marcas por meio da elaboração do discurso presente no gênero romanesco. Dada a importância no contexto de produção da obra o tema do trabalho (agrícola e burocrático) se torna importante no contexto presente no conteúdo temático da obra.

No contexto da Rússia czarista a sociedade era regida por títulos que categorizavam os aristocratas em relação a sua posição na nobreza e a sua posição no serviço público e no militar. O aristocrata era detentor do poder econômico e da posição social. A elite russa dos séculos 18, 19 e 20 era educada em francês, sendo comum falar-se a língua francesa entre os russos instruídos (ADAMOVSKY, 2010, p.63), o acesso à educação na época era restrito ao poder aquisitivo do sujeito e a sua posição social. A sociedade aristocrata russa assim como a Europa era influenciada pelos costumes e hábitos advindos da França, como a vestimenta. No romance, nota-se o uso da língua, dos costumes e das vestimentas advindos da França, principalmente em relação ao aristocrata e as suas ações.

Entre a nobreza, o casamento era organizado de forma que os pais normalmente escolhiam o marido para a filha, como ocorre com Anna, que teve o casamento arranjado com Kariênin. A mulher (filha) poderia mostrar preferência pelos homens que elas conheciam em ocasiões sociais, como é o caso de Kitty, que mostra interesse por Vrónski e nega o primeiro pedido de casamento de Liévin. No que diz respeito à condição social da mulher na Rússia do século XIX, elas não podiam herdar bens, embora mulheres nobres pudessem possuir e manter propriedades na Rússia do século 19. A mulher casada

lidava com a administração da casa e dos empregados e vivia sob a tutela do marido que administrava os seus bens.

Na Rússia Imperial as mulheres viviam em uma sociedade patriarcal, na qual o casamento e a vida familiar eram regidos pelas leis czaristas e pelas leis da Igreja Ortodoxa Russa. Essas leis limitavam as mulheres ao papel de esposa e de obediente ao marido:

During the decades when Russian lawmakers elevated noblewomen's standing in the law of property, two noteworthy trends emerged in ecclesiastical and family law. First, from the middle of the eighteenth century, grounds for dissolving marriage in the Orthodox Church dwindled dramatically, making divorce virtually impossible. Second, although wives had always been expected to be subservient to their husbands, a woman's responsibility to obey her husband was for the first time articulated in civil law, [...] (MARRESE, 2006, p.335) ⁴

A condição da mulher na sociedade russa mencionada anteriormente se relaciona com a condição em que as personagens Anna, Kitty e Dolly vivenciam na narrativa. Em sua construção como sujeito feminino elas são compostas por questões intrínsecas à condição da mulher na Rússia Imperial, período que ambienta historicamente o romance. A Igreja ortodoxa Russa se opunha à separação conjugal, e o divórcio era dificilmente obtido como podemos confirmar por meio do excerto seguinte:

The Church used its new power to prevent and detect illegal marriages (those which violated canon or state law) and to thwart divorce. As a result, by the middle of the nineteenth century, marital dissolution – which had once been easy and informal – had become virtually impossible. (FREEZE, 2006, p.286) ⁵

⁴ Durante décadas quando os legisladores russos elevaram o status das mulheres nobres na lei de propriedade, duas notáveis tendências surgiram nos direitos eclesiástico e da família. Em primeiro lugar, a partir de meados do século dezoito, fundamentos para dissolver o casamento na Igreja Ortodoxa diminuíram drasticamente, tornando o divórcio praticamente impossível. Em segundo lugar, embora sempre se tenha esperado das esposas serem subservientes a seus maridos, a responsabilidade de uma mulher obedecer ao seu marido foi pela primeira vez articulada em direito civil, [...] (MARRESE, 2006, p.335), Tradução livre.

⁵ A Igreja usou seu novo poder para prevenir e detectar os casamentos ilegais (aqueles que violaram cânone ou a lei estadual) e para impedir o divórcio. Como resultado, em meados do século dezenove, a dissolução conjugal - que uma vez tinha sido fácil e informal - tornou-se praticamente impossível. (FREEZE, 2006, p.286), Tradução livre.

Na peça teatral de Tolstói intitulada *O cadáver vivo*, as questões sobre as leis de divórcio vigentes no contexto de produção das obras do autor estão presentes de maneira enfática e como tema central, incitando o questionamento dessas leis por meio do enredo. Para que a esposa seja livre e possa se casar com o homem que ama devido a não possibilidade do divórcio e a dificuldade de consegui-lo mediante a confissão do adultério, o marido forja o próprio suicídio.

Os temas discutidos na obra romanesca são representados e refratados no discurso conforme o contexto de produção da obra e de acordo com o contexto do enredo fictício. No caso do romance *Anna Kariênina* eles coincidem, ambos estão situados na Rússia czarista. O romance (re)apresenta a sociedade aristocrata mediante a representação “refletida e refratada” (BAKHTIN/VOLOCHÍÍNOV,1997) da sociedade russa no discurso literário, a qual transformada e ressignificada pelo processo criativo. Essa representação carrega particularidades comuns ao contexto sócio-histórico de elaboração do romance que dialoga com o contexto sócio-histórico apresentado na narrativa para dar vida aos personagens, as suas vivências e a uma determinada sociedade.

Os fatos históricos mencionados são importantes para compreender a organização social do romance, visto que aparecem ressignificados na construção do enunciado. A contextualização da situação da mulher e a sua condição social na época em que o romance foi produzido são aspectos importantes para a compreensão da composição do sujeito feminino presente no enunciado romanesco. Pensar as questões sociais, históricas e culturais que envolvem o sujeito feminino em um determinado período histórico e de uma sociedade específica possibilita se refletir sobre a construção de Anna Kariênina como uma voz social, que representa de maneira “refletida e refratada” (BAKHTIN/VOLOCHÍÍNOV,1997) a condição da mulher aristocrata na Rússia czarista.

O discurso apresentado no romance sobre Anna Kariênina representa e semiotiza as valorações em torno da mulher daquele momento histórico. No discurso, os valores em relação a mulher a partir de uma narrativa de ficção baseada na vida são reafirmados e também questionados, em embate constante na representação da trajetória e vivências do sujeito feminino. Nesse sentido, não se propõe a reflexão da construção da personagem baseada na vida de uma mulher específica, mas sim na voz social sobre a mulher presente na construção do enunciado romanesco e que predomina no momento histórico no qual ele foi elaborado.

O tema do adultério e seu desenvolvimento no romance está relacionado à maneira como o casamento e a vida familiar eram pensados e vivenciados no momento de produção do romance. As leis em relação à posse de bens e à condição da mulher adivinham da organização familiar mediante as regras da sociedade e da igreja. O adultério na obra acarreta em determinada parte do romance a menção das leis da sociedade e da igreja para a obtenção do divórcio de Anna e Kariênin, retomando a relação entre a organização familiar e a igreja e o estado, refratadas no romance. A menção das leis traz à tona de maneira ressignificada a organização social em relação ao matrimônio e as questões em torno da organização familiar não só de Anna e Kariênin, mas também de outros casais como Oblónski e Dolly.

O adultério está relacionado com a organização social dos sujeitos e a temática traz à tona os valores relacionados a um momento histórico e a uma organização social. O tema não aparece como principal no enunciado, mas como temática específica que refrata e revela a condição social de ser da mulher em um momento histórico, social e cultural. A trajetória da personagem expõe a condição da mulher adúltera e das mulheres retratadas no enunciado, tendo em vista que os valores em torno da mulher adúltera em embate evidenciam as valorações em torno da mulher e sua posição na sociedade.

As temáticas presentes no enunciado agregam ao discurso fios que tecem o discurso da obra e seus sujeitos. As questões importantes em um momento sócio-histórico se relacionam com as temáticas que são problemáticas de uma época e, essas temáticas são representadas então conforme o cronotopo nos quais emergem. O núcleo de Anna gira em torno da relação adúltera e nele temas como casamento e família aparecem conforme o momento histórico que ambienta a narrativa. No núcleo de Liévin o casamento aparece, contudo, os temas da vida no campo e a questão agrária são mais relevantes na composição do espaço que ele ocupa. Os núcleos dos personagens em contraponto apresentam o tema da relação e divisão entre classes sociais, sendo que no de Anna predomina a aristocracia e no de Liévin os sujeitos sem posição social.

O discurso do romance em sua construção apresenta diversos temas que emergem mediante um determinado momento sócio-histórico da Rússia e sua relevância na sociedade e em sua organização social. Os temas importantes em uma época são incorporados a organização do conteúdo e a composição dos personagens do romance, à medida que é construído um espaço de vivência do sujeito característico da Rússia Imperial. Os fatos históricos que se relacionam com os temas presentes no romance são

importantes porque colaboram para a compreensão da organização social do enunciado romanesco.

1.1.1 Anna Kariênina: do russo para o português

O estudo desenvolvido a partir de um texto traduzido implica se pensar a transposição do discurso estético de uma língua para outra. O processo de tradução quando realizado a partir da língua original para outra propicia uma maior fidelidade aos aspectos estilísticos do texto na língua original.

Conforme Bottmann (2015), foram realizadas as seguintes traduções do romance *Anna Kariênina* de Tolstói, em língua portuguesa no Brasil:

- . *Anna Karenine*, trad. anôn. São Paulo: Sociedade Impressora Paulista, 1930 [Companhia Editora Nacional, 1930];
- . *Ana Karênina*, trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943 [Tecnoprint, 1985; Ediouro, 1992];
- . *Ana Karenina*, “tradução revista por Marques Rebelo”. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1943;
- . *Ana Karênina*, trad. Rui Lemos de Brito. Rio de Janeiro: Lux, 1950 (direto do russo);
- . *Ana Karênina*, trad. Mirtes Ugeda. São Paulo: Círculo do Livro, 1995 [em verdade, trata-se da tradução de João Gaspar Simões ligeiramente modificada com algumas alterações de superfície; Nova Cultural, 2003];
- . *Anna Kariênina*, trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (direto do russo).

Nota-se que dentre as traduções da obra apenas duas foram realizadas a partir do russo. A tradução de uma tradução pode ser vista como mais suscetível a perder as particularidades no plano do sentido que estão relacionadas ao trabalho com a matéria verbal, que envolve recursos de língua para a construção do discurso literário. Tendo em

vista essas questões, decidiu-se por trabalhar nessa pesquisa com uma versão que se caracteriza como uma tradução direta do russo.⁶

A versão do romance utilizada para o desenvolvimento dessa pesquisa de mestrado é uma tradução realizada por Rubens Figueiredo e feita a partir do russo, que é a língua original do romance. A escolha dessa versão se deu devido ao trabalho minucioso com essa edição do romance, que além de ser uma tradução direta do original, apresenta em nota de rodapé a tradução de trechos escritos em outras línguas presentes no romance e notas com as informações e as referências históricas e culturais mencionadas no enunciado romanesco. Esse trabalho com as notas de certa maneira interfere na obra, ao serem incorporadas elas se tornam parte da obra e no caso dessa edição em particular, elas direcionam o olhar de quem lê obra, interferindo na recepção e até na valoração do enunciado romanesco.

A edição em questão apresenta os seguintes elementos em sua estrutura: uma apresentação feita pelo tradutor (Rubens Figueiredo) acerca do romance e suas particularidades; a árvore genealógica; a lista de personagens; uma nota sobre o autor; e algumas sugestões de leituras. Os itens mencionados destacam o cuidado com a edição em relação ao leitor, por exemplo, ao incorporar a lista de nomes completos dos personagens, a qual facilita a identificação dos personagens conforme são nomeados em diferentes momentos da narrativa.

Rubens Figueiredo (2013, p.11), afirma, na apresentação inserida na versão utilizada, que ao realizar a tradução tenta preservar ao máximo os traços presentes no original em russo, por exemplo, a repetição de palavras, as frases longas e os parágrafos extensos. Segundo o autor, esses traços são modificados em outras traduções disponíveis, não sendo mantido o estilo da forma moldada pelo autor da obra. A preocupação do tradutor indica a importância da forma verbal moldada de maneira particular e única por Tolstói para a criação do discurso romanesco.

1.1.2 As marcas estilísticas de Tolstói

O romance *Anna Kariênina* (1873-1877) não desenvolve uma temática central e se atém a ela, a sua estrutura se organiza no paralelismo de várias linhas e em vez de entrelaçar essas linhas, apenas as justapõe (FIGUEIREDO, 2013, p.10). O paralelismo

⁶ Esse trabalho não tem como objetivo se voltar para as questões referentes às diferentes traduções da obra e as suas especificidades.

presente, por exemplo, na trajetória de Anna em contraposição à trajetória de Liévin⁷ propicia se pensar que apesar de não se desenvolver uma temática central no romance, os temas surgem por meios das trajetórias paralelas.

O desenvolvimento do tema nos núcleos dos personagens faz com que os temas tenham um lugar importante no discurso da obra e na constituição dos personagens, como ocorre com a temática do adultério. O enredo da obra apresenta dois núcleos que se relacionam, um centrado em Anna e, outro em Liévin. A construção das relações entre os personagens nesses diferentes núcleos possibilita a emergência e o embate de valores no discurso por meio do contraste entre os personagens e suas ações.

O título de algumas das obras do autor é composto por oposições como ocorre, por exemplo, nos títulos “Guerra e Paz” e “Senhor e Servo” (conto). Nota-se a ambiguidade e o contraponto entre as palavras guerra e paz e entre as palavras senhor e servo. As palavras apresentam significados que se opõem e, ao serem colocadas lado a lado implica se pensar a coexistência oposta e complementar de uma a outra. O contraste está presente na composição dos romances *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*, que apresentam o contraste na unidade da obra por meio de ações, ideias, trajetórias e relações.

A composição de narrativas paralelas construídas por meio da articulação de quadros contrapostos em pares presente em *Guerra e Paz* (escrito na década de 1860) e em *Anna Kariênina* (publicado entre 1873-1877), como traço estilístico, não faz parte do romance *Ressurreição* (publicado em 1899):

Em lugar de contrastes, *Ressurreição* apresenta um conflito aberto, frontal. Em lugar de grandes quadros estáticos contrapostos, a composição de *Ressurreição* é dinâmica. Sua linha narrativa avança num ritmo acelerado e constante, numa direção única, rumo ao âmago das contradições sociais que se manifestam em cada episódio e rumo ao centro do conflito de consciência que acompanha todo o relato. As profundas transformações de pensamento vividas pelos personagens são pautadas por esse mesmo dinamismo. O pensamento do protagonista sai do seu mundo, desprende-se do seu círculo de classe e avança rumo a algo de todo desconhecido para ele. O quase idílio dos privilégios, que em parte se vislumbra em *Guerra e paz*, transforma-se, em *Ressurreição*, no inferno dos privilégios. (FIGUEIREDO, 2010, pp.37-38)

⁷ Nesta dissertação de mestrado não tratamos da relação entre o personagem Liévin e a biografia do autor (Tolstói). Existem leituras e correntes teóricas que pensam a vida do autor em relação ao personagem e as suas características, contudo, não abordaremos tais leituras porque a perspectiva teórica do trabalho não abrange essas relações.

A maneira do autor russo compor o romance *Anna Kariênina* (1873-1877) conforme afirma Figueiredo, na apresentação da tradução brasileira, ressalva a forte oposição de Tolstói aos procedimentos da narrativa romântica:

O tema do amor romântico é, se não abolido, tratado de forma secundária, despidido de idealismo, subordinado a instintos, as fraquezas, as injunções sociais e a carências rasas ou pelo menos não poéticas. Em lugar do sentimentalismo abstrato, as emoções tendem ser diretamente contrapostas ao contexto de interesses e de injustiças que as circunda. Em vez das descrições de paisagens impregnadas de matizes emocionais, como nas incomparáveis páginas de Turguêniev, Tolstói apresenta minuciosas e longas descrições de detalhes rasteiros e de ninharias. Em detrimento da linguagem depurada e requintadamente musical, Tolstói se esmera em frases de tom simples, até rude, e mesmo de construção desajeitada. (FIGUEIREDO, 2013, p.10)

A escrita do autor, mesmo quando se utiliza de estratégias de construção do discurso verbal com um estilo “despojado e conciso”, diferentes da escrita de *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina* nas quais aparecem longos períodos compostos por subordinação, deixa marcas autorais de seu estilo. Conforme Schnaiderman “O desmascaramento tolstoiano, a sua revolta contra a falsidade que via na atitude de um escritor, de um artista, manifesta-se plenamente na própria construção da linguagem.” (1983, p.47). A construção de linguagem típica do autor caracterizada por um modo de dizer direto e sem “enfeite”, pode ser compreendida como estilo autoral da poética do autor. A estrutura verbal carrega em sua elaboração estética marcas e traços próprios do autor-criador, decorrentes de sua constituição como sujeito (individual e social) no fazer ideológico da criação via linguagem.

As frases longas, assim como a repetição de palavras são traços de linguagem importantes que compõem o estilo do autor, como marca autoral na composição da obra. A repetição não é apenas um acessório na obra, visto que a técnica de repetição adquire um significado na arquitetura do romance. Acerca da construção verbal na poética de Tolstói, Schnaiderman comenta:

Para Chklóvski, aliás na esteira de muito autores mais antigos, o que caracteriza o fenômeno artístico é que ele desautomatiza a visão usual das coisas e torna absolutamente novo aquilo que era corriqueiro. Pois bem, Tolstói realmente atinge este efeito pelo uso de expressões mais comuns, mais correntes, desvinculadas da tradição literária. Um objeto é descrito de modo direto, sem os requintes e eufemismos impingidos pela formação escolar. (1983, p.44)

Determinado modo de pensar e de materializar a escrita implica concepções particulares desse autor-criador que questiona, indaga e rompe por meio da matéria verbal. Sobre a escrita de Tolstói, diz Schnaiderman: “Na sua ficção não aparece esta “cadeia de palavras ‘indecentes’, mas de vez em quando um termo bem rude contribui para afastar o texto do convencionalismo literário.” (1983, p.48). A elaboração da materialidade verbal, além de romper com um modelo convencional, tem o papel na totalidade da obra de construir um estilo autoral próprio, advindo das preocupações do autor-pessoa presente no autor-criador:

A preocupação com a relação entre o popular e o literário manifesta-se nele inclusive no modo de encarar a sintaxe. Tinha às vezes uma tendência para construir períodos bem compridos, que exigiriam um torneio bem requintado de frasear. Mas, rompendo este torneado um tanto aristocrático, surgem nele afastamentos da sintaxe escolar e aproximação do coloquial. (SCHNAIDERMAN, 1983, pp.49-50)

A composição da obra por meio dos traços estilísticos do autor é desenvolvida conforme o gênero com o qual se trabalha, no caso de Tolstói, o gênero romanesco. O trabalho com a forma deste gênero pelo processo de composição característico do autor acrescenta a marca de equilíbrio na sua obra. O romance *Anna Kariênina* (1873-1877) apresenta capítulos extremamente conflituosos que se seguem de um mais “tranquilo”, estabelecendo um equilíbrio na narrativa. O equilíbrio está presente tanto na organização da estrutura da obra em relação ao enredo quanto no conjunto da obra, tendo em vista a maneira como se distribui as falas entre trechos de descrição e de fluxo de consciência e a organização das partes e dos capítulos.

A estrutura do romance *Anna Kariênina* está organizada em 8 partes e 29 capítulos e, essas partes e os capítulos estão combinados na obra de maneira que compõem o todo do enunciado. A composição da obra em relação a materialidade verbal é caracterizada pelos discursos direto, indireto e indireto livre. Essas formas de utilização da palavra são organizadas pelo autor-criador à medida que ele constrói a narrativa presente no conteúdo temático da obra. Os discursos direto, indireto e indireto livre são escolhidos na organização da obra a fim de construir as vozes do narrador e dos personagens no fio da narrativa. A construção da obra ocorre por meio da utilização desses tipos de apropriação da voz daquele que fala ou narra em concordância ou não em uma cena. A disposição do discurso direto, indireto e indireto livre no enunciado se entrelaça ao discurso dos

personagens e ao que é contado pelo narrador, sendo que essa organização dá o tom valorativo aos episódios narrados e a composição dos personagens.

A interação entre os elementos metáfora e metonímia está presente no procedimento na escrita do autor e afeta o encadeamento na obra. A interação entre esses elementos é realizada de maneira particular pelo autor, agregando características aos temas tratados, aos personagens, entre outros:

Evidentemente Tolstói joga, com extrema habilidade, com esta relação metáfora/metonímia. Da qual Jakobson se tornaria, em nossa época, o grande explicitador. A parte e o todo, as grandes telas e os pequenos quadrinhos de pormenor, o macro e o micro, os temas que abrangem a humanidade inteira e os problemas de um indivíduo perdido na multidão, tais são as opções deste romancista singular, que ora expressa sentimentos e anseios comuns a todos os homens, ora vivia intensamente os dramas de seu país. (SCHNAIDERMAN, 1983, p.59)

Os procedimentos utilizados para a criação da poética do autor propiciam a obra tratar de questões que afligem um lugar e suas particularidades sem perder o fio que liga o universal à trama. Tolstói escreveu romances, novelas, peças teatrais e contos. Diversos temas são discutidos de maneira recorrente nas obras do escritor como adultério, política, filosofia, religião, agricultura, aspectos sociais, aristocracia, moral, família, etc. Os temas estão relacionados com o momento histórico em que o autor produziu suas obras e são tratados de forma recorrente nelas. O autor produziu e trabalhou esses temas de maneira própria e particular conforme os gêneros em voga na sua época. Os temas aparecem como centro do enredo ou podem emergir da atmosfera criada no âmbito do discurso literário.

No romance *Anna Kariênina* as limitações do divórcio aparecem relacionadas a legislação russa, que, para concedê-lo, exigia que um dos cônjuges confessasse o adultério. Esse tema que aparece de maneira lateral no romance se torna fundamental na peça *O cadáver vivo* (SCHNAIDERMAN, 1983, pp. 33-34), como mencionamos no item anterior. As obras dialogam por tratarem de um tema específico e por trazerem o tema colocado na narrativa de uma determinada maneira. A recorrência de uma mesma temática em diferentes obras do autor pode ser vista como marca da poética deste autor, que seleciona assuntos e temas específicos que são recorrentes em sua obra, seja como central ou não na narrativa.

Os temas que são discutidos ou emergem em mais de uma obra do autor resultam do fato de o autor-criador ocupar determinado lugar sócio-histórico. Ocupar esse lugar em determinado período histórico e em determinada cultura, nos quais determinados

temas estão em embate, colabora para a constituição de uma arquitetônica própria com temas recorrentes e que interferem na criação artística do autor-criador.

Os diálogos entre as obras do autor se dão também por meio de ações e situações com as quais os personagens têm que lidar, como ocorre com a recorrência da ação de “fugir”. A fuga se dá de diferentes maneiras como pode-se notar por meio do excerto seguinte:

Olénin foge para o Cáucaso, e o jovem Niekhlíúdiv, em A manhã de um senhor de terras, foge da universidade para Ideia. O conde Turbin, em Dois hussardos, subitamente aparece na cidade provincial K. e depois desaparece também de súbito. Vagueia nas estepes o herói do conto “A nevasca”. Bolkónski foge para o exército em operações. Natacha Rostova foge com Anatóli Kuráguin. Pier Bezúkhov anda pelos campos de batalha e pela Moscou arrasada. Anna Karênina deixa o marido, e Vrónski, depois da morte dela, não encontra outra solução, a não ser correr para a guerra sérvia. Segue o caminho de Kátia Másslova outro Niekhlíúdiv do romance Ressurreição. O padre Sérgio foge da fama terrena, e o imperador Alexandre, na imagem de ancião, esconde-se na Sibéria. No conto “Dois velhos”, os camponeses vão a pé a Jerusalém. Perderam-se na estepe o mercador Vassíli e o trabalhador Nikita, da novela O patrão e o empregado. Perdeu-se durante a caça e sentiu um pavor da morte o herói de Anotações de um louco. Procurando sair do cerco morre Khadji-Murat. E essa lista de personagens de Tolstói que fogem e vão embora está longe de ser completa.

Mas existe a última forma de fuga – o suicídio. Esse caminho escolhem o terceiro Niekhlíúdiv, em Anotações de um marcador de bilhar, Fiêdia Protássov, de O cadáver vivo, e Evguêni, da novela O diabo, Anna Karênina joga-se debaixo do trem, e Konstantin Lévin pensa em suicídio no período mais feliz de sua vida. (BASSÍNSKI, 2013, pp.70-71)

O ato de fugir nas obras implica se pensar que esse ato seja uma recorrência temática nas diferentes obras. Pode-se perceber, a partir do fragmento anterior, como os personagens criados para as diferentes obras do autor em sua trajetória dialogam em suas ações e posicionamentos, por meio da ação de fugir, por exemplo. Essa ação está atrelada aos atos de cada um deles de maneira singular em cada obra, com um acabamento estético diferente, contudo, estabelecem um diálogo no que diz respeito a prática do ato de fugir pensado na poética do autor.

1.3 Os diferentes aspectos narrativos das obras fílmica e romanesca

As obras (fílmica e romanesca) estudadas nessa dissertação de mestrado apresentam maneiras de narrar particulares, atreladas ao gênero, sua forma e as possibilidades de lidar com o conteúdo temático, ou seja, essa particularidade se relaciona

com a estabilidade do gênero. Acerca da construção da narração podemos pensar que no filme essa construção ocorre via diretor (Wright) – câmera e no romance via autor (Tolstói) – narrador. Essas diferentes maneiras de narração construídas por materialidades verbal, visual ou sonora implicam a reflexão acerca da maneira própria de narrar e como ela ocorre no enunciado, tendo em vista a construção de cada uma das obras.

No filme “Anna Karenina” a câmera cumpre o papel de narrador, ela mostra os personagens por meio de ângulos, que demonstram uma maneira particular de capturar o sujeitos, as cores e a luminosidade ao mesmo tempo que direciona a narrativa fílmica. Essas características próprias da narração fílmica demonstram os modos desse narrador direcionar a estória, que se dá por meio desses elementos (cor, ângulo e luminosidade) o tom valorativo presente no que é narrado pela maneira de como se narra.

No romance, o narrador onisciente não participa da narrativa, apenas conta. Por meio dele temos acesso aos personagens, seus pensamentos, espaços sociais, dentre outros. A narrativa feita por ele incorpora o discurso direto, o discurso indireto e o discurso indireto livre no fazer de seu narrar. Pode-se notar o embate de vozes na presença desse narrador que sabe o que o personagem pensa e coloca ideias e valorações na “boca” do personagem. A voz do narrador, ao conduzir o que se fala de acordo com o que é narrado, sobressai a voz dos personagens, por orquestrá-la de acordo com seu narrar. O narrador tem autonomia sobre o discurso do outro, visto que ele apreende o discurso dos personagens para construção da narrativa.

Ocorre diversas vezes o embate sobre o que o narrador diz e como os personagens agem, por exemplo, quando ele diz que Anna se decepciona em ver o filho. Serioja representa a vida que ela leva ao lado de Kariênin, e essa descrição de decepção contrapõe as ações da personagem em relação ao filho. A incorporação de falas dos personagens por meio do discurso indireto e do discurso indireto livre em relação à estruturação da narrativa por meio do fazer do narrador traz contradizeres em relação às vozes do narrador e dos personagens.⁸

O fragmento seguinte expõe o monólogo interior de Anna, que traz pensamentos da personagem por meio do discurso indireto e do discurso indireto livre. Observa-se o fato de o parágrafo ser longo, uma marca estilística presente no romance e que se

⁸ Neste trabalho não se discute a definição de Bakhtin na qual se afirma que Tolstói seja um escritor monológico. As questões pertinentes as obras de Tolstói em relação à polifonia e ao monologismo serão tratadas em um projeto de pesquisa que será desenvolvido futuramente.

relaciona com o que é dito. Nesse parágrafo estão evidenciados os pensamentos da personagem já afetada psicologicamente e que começa a pensar sobre sua situação. O parágrafo contínuo sem espaçamento se assemelha à forma como o pensamento é conduzido.

Sentada no fundo da tranquila carruagem, que com suas molas elásticas mal oscilava no passo ligeiro dos cavalos cinzento, Anna, sob o efeito do estrépito incessante das rodas e das impressões que se sucediam rapidamente no ar límpido, ao repassar mais uma vez na memória os acontecimentos dos últimos dias, enxergou sua situação de uma forma completamente distinta da que imaginara antes, quando em casa. Agora, nem mais a ideia da morte lhe parecia tão terrível e tão clara, e a própria morte não se afigurava mais como algo inevitável. Agora, Anna recriminava-se por se haver rebaixado a tamanha humilhação. "Eu suplico o seu perdão. Eu me submeti a ele. Reconheci que a culpa é minha. Para quê? Por acaso não posso viver sem ele?" E, sem responder à pergunta sobre como viveria sem Vrónski, Anna pôs-se a ler os letreiros. "Escritório e armazém. Dentista. Sim, vou contar tudo a Dolly. Ela não gosta de Vrónski. Será vergonhoso, doloroso, mas contarei tudo. Ela gosta de mim e vou seguir os seus conselhos. Não vou submeter-me a ele; não permitirei que ele me dê lições. Filíppov, doces. Dizem que eles mandam a massa para São Petersburgo. A água de Moscou é tão boa. E também as fontes de Mitíchenski, e as tortas." E Anna lembrou como, muito, muito tempo antes, quando ainda tinha dezessete anos de idade, foi com a tia visitar Tróitsa. "Ainda se viajava até lá de carruagem. Será possível que era mesmo eu, aquela mocinha de mãos vermelhas? Como tantas coisas que, então, me pareciam maravilhosas e inatingíveis se tornaram insignificantes, ao passo que aquilo que, antes, eu era se tornou para sempre inatingível, agora. Teria eu acreditado, naquele tempo, que um dia poderia chegar a tamanha humilhação? Como ele ficará orgulhoso e satisfeito ao receber o meu bilhete! Mas eu vou lhe mostrar... Que cheiro ruim tem essa tinta. Para que pintam e constroem tanto? Modas e adornos", leu Anna. Um homem cumprimentou-a com uma reverência. Era o marido de Ânuchka. "Os nossos parasitas", lembrou-se do que dizia Vrónski. "Nossos? Por que nossos? É horrível que não se possa arrancar o passado pela raiz. É impossível arrancar, mas é possível silenciar a sua memória. E vou silenciar:" Nesse ponto, recordou-se do seu passado com Aleksiei Aleksándrovitch, de como ela o apagara da sua memória. "Dolly vai pensar que abandonei meu segundo marido e que por isso, sem dúvida, sou eu que estou errada. E por acaso quero estar certa? Eu não aguento!", exclamou, e teve vontade de chorar. Mas logo se pôs a pensar do que poderiam estar rindo tanto aquelas duas mocinhas, na rua. "Na certa, do amor. Elas não sabem como isso é triste, como é baixo... O bulevar, as crianças. Três meninos correm, estão brincando de cavalinho. Serioja! Vou perder tudo e não o terei de volta. Sim, vou perder tudo, se ele não voltar. Talvez ele tenha chegado atrasado para pegar o trem e agora já esteja em casa, de volta. E você quer humilhar-se de novo!", disse para si mesma. "Não, irei à casa de Dolly e lhe contarei sem rodeios: sou uma desgraçada, eu o mereço, a culpa é minha, mas mesmo assim sou uma desgraçada, ajude-me. Estes cavalos, esta carruagem, como tenho nojo de mim mesma por estar

nesta carruagem, tudo é dele; mas não verei mais nada disso.”
(TOLSTÓI, 2013, pp.739-741)

A estrutura narrativa do romance tem em sua incorporação frases e trechos em outros idiomas, assim como tem incorporada à sua forma cartas enviadas de um personagem a outro. Essa característica não implica a questão da intergenericidade⁹, mas diz respeito a incorporação de um gênero a outro. Nesse caso, a incorporação ocorre com uma função na narrativa porque não há uma mudança no gênero romanesco por meio da presença de um outro gênero em sua estrutura. O fragmento seguinte exemplifica a presença de uma carta (sublinhada em itálico na obra):

No gabinete, Aleksiei Aleksándrovitch caminhou de uma ponta à outra duas vezes e, junto à enorme escrivaninha, na qual o camareiro, que entrara à sua frente, já acendera seis velas, deteve-se, fez estalar os dedos e sentou-se, selecionando o material para escrever. Depois de pôr o cotovelo sobre a mesa, inclinou a cabeça para o lado, refletiu por um minuto e começou a escrever, sem se interromper nem por um segundo. Escrevia sem se dirigir à esposa, e em francês, empregando o tratamento da segunda pessoa do plural, que não tem o caráter de frieza que denota na língua russa.

Em nossa última conversa, manifestei à senhora meu intento de comunicar minha resolução relativa ao tema dessa conversa. Após considerar tudo atentamente, escrevo agora com o objetivo de cumprir aquela promessa. Minha resolução é a seguinte: quaisquer que tenham sido os atos da senhora, não me considero no direito de romper os laços com que um Poder Superior nos uniu. Uma família não pode ser arrasada por um capricho, por um gesto arbitrário, nem mesmo por um crime cometido por um dos cônjuges, e nossa vida deve seguir como antes. Isso é imprescindível para mim, para a senhora e para o nosso filho. Estou plenamente convencido de que a senhora se arrependeu, e se arrepende, daquilo que deu motivo a esta carta e de que a senhora vai colaborar comigo no sentido de cortar, pela raiz, a causa de nossa discórdia e esquecer o passado. Caso contrário, a senhora mesma pode imaginar o que aguarda à senhora e ao seu filho. Espero conversar sobre tudo isso com mais detalhes num contato pessoal. Como a temporada de veraneio está chegando ao fim, peço à senhora que venha a Petersburgo o quanto antes, na terça-feira, o mais tardar. Todas as providências necessárias para a sua vinda serão tomadas. Peço à senhora que observe que atribuo uma importância especial ao cumprimento deste meu pedido.

A. Kariênin

P.S. Anexo a esta carta, segue o dinheiro que pode ser necessário para as despesas da senhora.

Leu a carta do início ao fim e sentiu-se satisfeito sobretudo por lembrar-se de acrescentar o dinheiro; não havia nenhuma palavra brutal,

⁹ A incorporação da carta no romance e do teatro no filme não se configura como caso de intergenericidade, pois não altera a composição genérica do romance e do filme. A intergenericidade não é entendida por nós como necessariamente a incorporação de um gênero no outro.

nenhuma recriminação, mas tampouco havia indulgência. (TOLSTÓI, 2013, pp.285-286)

No romance explica-se que o aristocrata usa o francês perto dos empregados para que eles não entendam o que é dito, contudo, nota-se o uso do idioma na escrita de cartas de um aristocrata para outro em francês, no caso do exemplo anterior o uso da língua implica o tom que se fala com o outro. O uso da língua em situações nas quais os empregados não estão presentes e a incorporação da língua relacionada a uma classe no romance, requer se pensar na classe que tem acesso à educação, a aristocracia.

A língua francesa aparece como parte do discurso dessa classe e essa incorporação valoriza na arquitetura da obra e atribui um valor ao personagem pela língua que ela fala. Do ponto de vista histórico da época é preciso se pensar sobre a influência da França e seus costumes na aristocracia russa, assim como na Europa, como mencionado no item 1.1. O uso da aristocracia (re)apresentada na obra fictícia e que fala francês demonstra os resquícios das influências sobre essa classe no plano real. Ao longo do romance ocorre a inserção de frases ou de expressões em outros idiomas na fala dos personagens ou o narrador diz que foi dito na língua. Apesar de o francês ser usado com mais frequência, ocorre a presença do inglês e do alemão na estrutura da obra.

1.4 O adultério e a mulher no contexto de produção da obra fílmica

O adultério na Inglaterra não é considerado crime atualmente, embora já tenha sido. Atualmente o ato de trair interfere por meio da lei apenas no divórcio dos cônjuges. O fato de o adultério ter sido considerado crime e punível em determinado período desse país influencia e carrega resquícios da ideologia que antes era dominante e hoje transformada e ressignificada é uma outra.

O conflito de valores em torno da união entre pares no que diz respeito ao casamento, mediante as leis da igreja e das leis da sociedade, é uma questão presente na história da Inglaterra. As leis da igreja e da sociedade em relação ao casamento afeta as uniões que ocorrem na monarquia, principalmente quando o reinante representa o país e, é considerado também “a cabeça” da igreja, como é o caso da Inglaterra no momento de produção do filme e da Rússia no momento de produção do romance. As leis da igreja e do estado em relação ao casamento implica valores morais e regras, os quais devem ser seguidos, especialmente no caso da realeza que são ícones para a sociedade.

O adultério na realeza é uma questão que interfere nas relações e nos laços amorosos entre sujeitos na monarquia britânica assim como na aristocracia russa, nesse sentido a valoração do adultério dialoga nessas diferentes sociedades em momentos históricos distintos. Dentre um dos casos baseado em fatos envolvendo a monarquia na Inglaterra está o episódio ocorrido com a princesa Margarida do Reino Unido.

O acontecimento é retratado na série “The Crown”. A série trata da ascensão ao trono e do reinado da rainha Elizabeth II, tendo como base fatos históricos e biográficos. A princesa Margarida do Reino Unido se envolveu com Peter Townsend, um homem divorciado, sendo a mulher (adúltera) a parte considerada culpada no divórcio. A relação da princesa Margarida com Peter Townsend não evolui para o casamento, devido ao fato de que mediante as leis da igreja e da sociedade a união era condenada por Townsend ser divorciado.

O exemplo mencionado demonstra como ocorre o desenlace da relação entre sujeitos mediante as leis da igreja e as leis da sociedade, especialmente no que diz respeito à monarquia, que conforme a sua posição social é considerada um ícone/modelo para a sociedade. Dentro da história da monarquia britânica, outro caso que envolve o conflito em relação a união entre pares é o do tio de Elizabeth II e de Margarida do Reino Unido, o rei Edward VIII, o qual abdicou ao trono para se casar com uma mulher divorciada, Wallis Simpson, visto que a união também não era aprovada pelo fato de Wallis ser divorciada.

Os casos mencionados permitem se pensar como se estabelece do ponto vista histórico o casamento e as valorações em torno da relação entre pares mediante as leis da igreja e da sociedade, e que por meio de uma concepção ideológica estabelecem valores em relação ao casamento em uma determinada sociedade. A concepção de casamento e a condenação do adultério e do divórcio presente na história da Inglaterra, dialoga com as valorações presentes na sociedade Russa da época em que Tolstói produziu *Anna Kariênina* (1873-1877), as quais estão materializadas no enunciado romanesco.

A Inglaterra de produção do filme carrega em sua história determinada ideologia em torno do casamento. Essa ideologia se transformou até o ano de 2012 e, ainda carrega resquícios das valorações entorno do casamento e estabelecidas por meio das leis da igreja e da sociedade em um determinado momento sócio-histórico. A não aceitação da união entre duas pessoas pelo fato de umas delas ser divorciada, presente nos casos referenciados dialoga com o discurso em torno do casamento e divórcio presente na obra fílmica de 2012 e no romance (1873-1877). No romance o divórcio não é aceito e não é visto como “bons olhos” pela sociedade e pela igreja, assim como a união com um

indivíduo divorciado. Anna é considerada a parte culpada por ser adúltera. Ela vive com o amante e tenta se divorciar do marido, vivendo em uma condição não aceita por seu grupo social.

O filme que (re)apresenta a Rússia czarista presente no romance é produzido no espaço da Inglaterra e representa um conteúdo pertencente a outro momento sócio-histórico e outra sociedade. O conteúdo e o contexto apresentados no filme ao mesmo tempo que se distância do contexto de produção do filme, em questões como o desenvolvimento do trabalho no campo, se aproxima da valoração em torno do casamento, do divórcio e do adultério, especificamente no que diz respeito ao sujeito de posição social pertencente a nobreza.

No contexto da contemporaneidade vale mencionar que em alguns países o adultério é ainda considerado crime, por exemplo, em países do oriente médio e em alguns estados dos Estados Unidos. O tema está constantemente em embate na esfera discursiva e, ao ser materializado nas diferentes manifestações de linguagem, traz à tona o embate de vozes que dialogam com a história e com os resquícios de ideologias presentes em diferentes culturas sobre o adultério.

O casamento visto antes como um contrato mediante as leis da igreja e de regras sociais em uma sociedade monárquica, passou por mudanças históricas e sociais para o divórcio ser permitido mediante a lei. Atualmente a Inglaterra permanece sob o regime da monarquia e a influência dos valores da Igreja da Inglaterra permeiam a sociedade, que apesar de desvinculada da Igreja Católica Romana apresenta valores e moral que se assemelham a esta em relação ao casamento.

Como mencionado anteriormente, o adultério não é mais considerado crime na Inglaterra, local de produção da obra fílmica. Os sujeitos deste espaço não passam pelo crivo das leis caso cometam adultério, contudo, como sujeitos pertencentes a um grupo social, “ser adúltero” passa pelo crivo das regras sociais que envolvem valores religiosos, sociais e morais. Os valores em torno da temática do adultério na contemporaneidade estão relacionados às regras sociais e aos valores morais e religiosos, valores os quais podem ser vistos como resquícios de ideologias presentes no passado e que permanecem arraigados na sociedade e nos sujeitos.

A obra romanesca a qual a Anna Kariênina está inserida representa a figura da mulher conforme os valores sociais da Rússia Imperial e a retomada dessa figura feminina e sua trajetória em uma outra época instaura a reflexão sobre percurso da mulher até a contemporaneidade, na qual a obra fílmica *Anna Karenina* (2012) tem sua produção e

circulação. A situação da mulher em relação ao casamento e à família sofreu grandes transformações do ponto de vista da história e refletir sobre essas mudanças em relação à figura da mulher é essencial para a compreensão da constituição do sujeito Anna Kariênina como mulher nas obras estudadas, principalmente no que diz respeito a representação da figura feminina adúltera.

A situação do sujeito feminino no contexto de produção do romance é diferente do contexto de produção do filme, sendo que o sujeito feminino na sociedade contemporânea tem um lugar diferente mediante a política, trabalho, família, etc. As transformações sociais que impulsionaram a mudança do lugar da mulher na sociedade se iniciaram no final do século 19 e durante o século 20. Os movimentos em prol da emancipação feminina reivindicavam o direito ao voto, o acesso à educação superior, o direito ao trabalho e a ter uma profissão. As reivindicações e a concretização delas no decorrer da história permitiram a mulher adentrar a um espaço social reservado apenas aos homens.

Um aspecto importante para pensar o contexto da contemporaneidade em relação a mulher é a questão da liberação sexual. A liberdade sexual ou a falta dela em relação às mulheres ao longo da história pode ser discutida no âmbito da ficção mediante a situação de Oblónski e Anna Kariênina, tanto no romance de Tolstói quanto na obra fílmica de Wright, ambientadas no século 19. Oblónski trai a esposa Dolly e Anna trai Kariênin. Contudo, as consequências da traição e a maneira como o ato é visto se dá de diferentes maneiras para o homem (Oblónski) e para a mulher (Anna) na sociedade em que os personagens estão inseridos. Essas diferentes maneiras estão relacionadas com desigualdades presentes também no contexto histórico de produção da obra, no caso do romance. Ao tratar do contexto histórico de produção do filme é preciso se pensar que a liberdade sexual da mulher é resultado de transformações históricas ocorridas desde a produção do romance no século 19 até a atualidade.

A liberação sexual da mulher proporcionou se repensar o papel social da mulher na sociedade, de acordo com as ideias de Hobsbawm: “Um importante problema que a liberação sexual suscitou, ou ao qual chamou a atenção, foi o da exata natureza do futuro da mulher na sociedade se lhe fosse concedida igualdade de direitos, oportunidades e tratamento.” (2010, p.335). A liberação sexual da mulher resultou na possibilidade de pensar a mulher não apenas relacionada ao papel de mãe e esposa ou restrita ao âmbito familiar. Essa transformação possibilitou se pensar a mulher em esferas sociais que em um outro momento histórico não era possível, como o acesso à profissionalização por

meio da educação superior, direitos trabalhistas¹⁰ e, uma das principais mudanças, o controle do próprio corpo por meio dos métodos contraceptivos.

A relação entre o trabalho e a mulher deu-se de diferentes maneiras e por diferentes motivações nas classes sociais, como podemos perceber per meio trecho seguinte:

[...] nas décadas de 1950 e 1960 a própria demanda para romper a esfera doméstica e entrar no mercado de trabalho tinha entre as mulheres casadas prósperas e educadas da classe média uma forte carga ideológica que não tinha para outras, pois suas motivações nesses ambientes raramente eram econômicas. Entre as pobres, ou as de orçamento apertado, as mulheres casadas saíram para trabalhar após 1945 porque, para pôr a coisa em termos simples, os filhos não mais o faziam. O trabalho infantil no Ocidente quase desaparecera, enquanto, ao contrário, a necessidade de dar aos filhos uma educação que melhorasse suas perspectivas colocava sobre os pais um grande fardo financeiro por mais tempo que antes. (HOBSEBAWM, 1995, pp.311-312)

A mulher casada de classes mais pobres trabalhava para complementar a renda com seu trabalho, enquanto as mulheres casadas da classe média foram movidas pela “demanda de liberdade e autonomia; a mulher casada ser uma pessoa por si, e não um apêndice do marido e da casa, alguém visto pelo mundo como indivíduo, e não como membro de uma espécie (“apenas esposa e mãe”)” (HOBSEBAWM, 1995, p.312), ela não contribuía para a renda da família, que ficava a cargo do marido.

Houve muitas mudanças em relação à moral, à cultural e, principalmente, o que diz respeito ao comportamento social e pessoal, Hobsbawm afirma que “as mulheres foram cruciais nessa revolução cultural, que girou em torno das mudanças na família tradicional e nas atividades domésticas” (1995, p.313). A mulher, vista como elemento central da instituição familiar, a partir do momento que reivindica um espaço social ao qual não estavam associadas, propiciou repensar uma série de valores que as aprisionavam a condição de ser elemento central a se dedicar a família.

A família como instituição social¹¹ antes da revolução cultural apresentava necessariamente a hierarquia em sua constituição, por exemplo, o marido superior a

¹⁰ Estamos pensando no diferente espaço social que a mulher ocupa na atualidade em comparação com a situação da mulher representada no romance e filme, não estamos afirmando que a desigualdade entre sexos tenha sido superada, apenas pontuando algumas mudanças que influenciam a posição da mulher e como ela é vista no contexto de produção do filme *Anna Karenina* (2012).

¹¹Nós nos referimos a família como instituição tendo como argumento para a utilização da palavra “instituição” o fato de que os grupos organizados em sociedade consideram o casamento como sendo instituído/reconhecido pela lei e/ou pela igreja mediante regras e mediante um contrato. Esse contrato no

mulher. A relação de desigualdades entre os sexos é reafirmada por meio das relações em que o homem detém privilégios os quais a mulher não tem. No excerto a seguir pode-se observar a visão acerca da formação familiar antes das mudanças no âmbito cultural:

[...] cruzando todas as variações, a vasta maioria da humanidade partilhava certo número de características, como a existência de casamento formal com relações sexuais privilegiadas para os cônjuges (o “adultério” é universalmente tratado como crime); a superioridade dos maridos em relação às esposas (“patriarcado”) e dos pais em relação aos filhos, assim como às gerações mais jovens; famílias consistindo em várias pessoas; e coisas assim. Quaisquer que sejam a extensão e a complexidade da rede de parentesco e dos direitos e obrigações mútuos dentro dela, uma família nuclear – um casal com filhos – estava geralmente presente em alguma parte, mesmo quando o grupo ou família co-residente ou cooperante era muito maior. A idéia de que a família nuclear, que se tornou o modelo padrão na sociedade ocidental nos séculos XIX e XX, tinha de alguma forma evoluído a partir de unidades familiares e de parentesco muito maiores, como parte do crescimento do individualismo burguês ou qualquer outro, baseia-se numa má compreensão histórica, não menos da natureza da cooperação social e sua justificação nas sociedades pré-industriais. (HOBBSAWM, 1995, pp.314-315)

Esse arranjo familiar sofreu alterações no decorrer da história; a mudança na conduta sexual, parceria e procriação influenciaram nessas alterações e até na desestabilização dessa instituição. A liberação da mulher teve um papel essencial nessas transformações; questões como a contracepção, o controle de natalidade e o divórcio passaram a ter espaço no ambiente social e a serem regulamentados. As ações que antes eram proibidas não só pela lei e pela religião assim como pela conduta moral que contribuíam para determinado arranjo familiar, vem a desestabilizar esse arranjo. Sobre a liberação feminina, diz Hobsbawm:

A liberação feminina, ou mais precisamente as exigências de controle de natalidade das mulheres, incluindo o aborto e o direito ao divórcio, enfiou talvez a mais profunda cunha entre a Igreja e o que se tornara no século XX o pilar básico dos fiéis (ver A era do capital), como ficou cada vez mais evidente em países notoriamente católicos como a Irlanda e a própria Itália do papa, e até – após a queda do comunismo – na Polônia. (1995, p.330)

sentido material, é o que nomeamos “certidão de casamento”. A família está relacionada e é definida como tal mediante ao matrimônio reconhecido pela lei ou pela igreja, no que concerne ao que se considera oficial mediante leis e regras na sociedade.

As transformações ocorridas interferiram nos comportamentos do sujeito, em especial o da mulher no decorrer da história, principalmente quanto as mudanças no que diz respeito a liberação sexual, causaram um distanciamento entre as regras pertencentes a igreja e a “realidade do comportamento de fins do século XX” (HOBBSAWM, 1995, p.331). Essas mudanças refletem no comportamento dos sujeitos no século 21 principalmente no que diz respeito à mulher.

As transformações e as mudanças em relação a mulher constituem o sujeito feminino da época e do espaço em que a obra fílmica foi elaborada e teve sua circulação e recepção. A representação estética do sujeito envolve diálogos com diferentes enunciados e diferentes sujeitos que são ligados pela linguagem, pelo signo e pelo fio social presente nas vivências que moldam as ideologias e propiciam o embate de valores por meio de diferentes vozes sociais.

O discurso em torno da adúltera e sua condenação estão presentes em diferentes culturas e em diferentes esferas, manifestado em diferentes gêneros do discurso. O filme incorpora a temática conforme a sua representação no conteúdo temático do romance e apresenta uma elaboração própria da temática na narrativa fílmica. Pode-se pensar que a personagem Anna Kariênina, de Tolstói é rerepresentada/recriada para se tornar a Anna Kariênina, de Wright, principalmente ao levar-se em consideração o olhar do autor-criador sobre a figura de Anna Kariênina e suas ações, tendo em vista como ele a reapresenta na obra fílmica. Essa representação ocorre via o olhar da cultura Britânica que permeia o autor-criador Wright, o qual recria o contexto russo por meio de um enunciado estético.

O contexto de produção da obra *Anna Karenina* (2012) envolve o estudo tanto do ponto de vista do gênero ao qual a obra se vincula, quanto do sujeito feminino e da temática. O gênero fílmico, assim como aqueles que trabalham com o verbal, a imagem e o som (vídeoclipes, curtas-metragem, seriados, minisséries, etc) circula de maneira recorrente na esfera social e midiática na contemporaneidade. O momento histórico que vivemos privilegia essas representações estéticas no sentido de sua recorrência como forma de comunicação com acabamento estético, como fator resultante da dinâmica presente na sociedade contemporânea. O momento histórico e o contexto de produção vão influenciar na composição do gênero de maneira que ferramentas técnicas e concepções estéticas pertencentes a contemporaneidade vão moldar uma forma específica de representação dos discursos, dos sujeitos e dos valores sociais.

O gênero está intimamente ligado com a esfera em que é elaborado. O romance de Tolstói com características próprias e o trabalho com a linguagem está relacionado com o momento de produção. Wright se utiliza de um gênero diferente de Tolstói para retomar a estória (conteúdo temático) do romance, se apropriando de ferramentas e características de produção próprias ao seu contexto histórico. A retomada de um discurso em outro gênero dá origem a uma outra obra, nova e que toma um espaço no momento histórico de produção e recepção, sendo parte do pequeno tempo da cultura e dialoga com o romance no grande tempo da cultura.

A produção de *Anna Karenina* (2012) envolve o movimento exotópico de olhar sobre/para uma cultura (russa) e seus valores refratados no discurso romanesco com o olhar de uma outra cultura (inglesa) para representar essa cultura (russa) por meio do conteúdo temático. Esse deslocamento envolve o ir e vir entre elementos e valores culturais na elaboração da obra. O filme ao se debruçar sobre a cultura russa do século 19 o faz via o olhar da cultura britânica do século 21 por meio do autor-criador. Este item colabora para se compreender cronotopo de produção do filme, o qual o autor-criador faz parte e se constrói como tal.

O autor-criador por meio desse movimento molda sua obra e esse moldar reflete o movimento entre culturas presente na criação. Essa especificidade está marcada/materializada em sua obra na escolha no léxico das falas, na coreografia, no cenário/ambientação, nas cores, no som, etc.

1.4.1 O estilo de Wright

O estudo do gênero fílmico requer a análise do verbal, da imagem e do som. Essas diferentes dimensões de linguagem estão organizadas com a finalidade de ilustrar determinado conteúdo e, essa organização é particular a cada autor-criador, e, no caso do gênero fílmico, resulta no acabamento da obra. O gênero é composto pelos elementos forma, conteúdo e estilo, sendo que o acabamento da obra está relacionado a estes elementos. A obra *Anna Karenina* (2012) apresenta um estilo particular que interfere na representação do conteúdo do gênero e no trabalho com a forma do gênero fílmico. A respeito do estilo, diz Bakhtin:

[...] Todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas do enunciado, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da

comunicação discursiva (*rietchevóie obschênie*) – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. (2006, p.265)

O gênero fílmico permite que se apresente o discurso de uma maneira particular, própria a este gênero, e o estilo da obra fílmica *Anna Karenina* (2012) está relacionado com esta característica do gênero fílmico. Na obra fílmica *Anna Karenina* (2012) a ambientação do cenário se dá por meio de um palco similar ao palco de um teatro, a representação do cenário é apresentada com elementos típicos do teatro, sendo o teatro transformando em local de ambientação da narrativa.

O ato de criar envolve não apenas uma transposição, mas uma releitura desse conteúdo, releitura essa que passa pelo crivo da forma do gênero. O conteúdo é adequado ao gênero e esse processo de criação envolve a releitura de um conteúdo conforme determinados valores, por exemplo, no que diz respeito ao que vai ser eliminado desse conteúdo ou transformado durante o processo de criação. Os atos de excluir e de modificar são atos valorativos e que interferem no acabamento estético da obra.

O autor-criador Wright incorpora a releitura os valores que permeiam o romance de Tolstói, assim como também os valores que o constroem como autor-criador o qual elabora uma nova obra de acordo com seu contexto de produção. A composição do objeto se dá por meio do deslocamento exotópico do autor no momento de elaboração de sua obra. O movimento exotópico permite ao autor-criador olhar determinado conteúdo não pertencente a sua época e recriá-lo como tal, no entanto, esse deslocamento não significa a perda das características e dos valores desse autor-criador.

A relação valorativa entre o autor-criador e a forma composicional da obra está presente nas escolhas particulares que caracterizam o discurso da obra, como o léxico, a estruturação do cenário, a iluminação, o figurino, etc. O estilo do enunciado artístico é determinado por essas particularidades e os sentidos que elas trazem ao todo da obra. O estilo próprio a determinado enunciado estético propicia diálogos com outros enunciados, temáticas e discursos presentes na esfera de circulação do enunciado.

Wright como diretor produziu obras para a Tv, como minisséries, séries e curtas. A sua filmografia é composta pelas obras *Orgulho e Preconceito* (2005), *Desejo e Reparação* (2007), *O Solista* (2009), *Hanna* (2011), *Anna Karenina* (2012) e *Peter Pan* (2015). Nota-se que dentre as obras do autor, quatro filmes são obras criadas a partir do conteúdo temático de outra obra que pertence a um outro gênero (o romance), como é o caso de *Orgulho e Preconceito* (2005), *Desejo e Reparação* (2007), *O Solista* (2009) e

Anna Karenina (2012). Não se inclui nesse grupo a obra *Peter Pan* (2015) porque essa obra é uma prequela, ele é construído baseado na história de Peter Pan e não em uma obra específica.

Nas obras de Wright ocorre a repetição de um ator ou uma atriz em diferentes filmes, como pode-se observar na tabela 1. Ocorre também a recorrência da mesma equipe técnica ou de membros em diversas produções de Wright, conforme os dados da tabela 2.

	Orgulho e Preconceito (2005)	Desejo e Reparação (2007)	O solista (2009)	Hanna (2011)	Anna Karenina (2012)	Peter Pan (2015)
Keira Knightley	X	X			X	
Saoirse Ronan		X		X		
Olivia Williams				X	X	
Michelle Dockery				X	X	
Tom Hollander	X		X	X		
Brenda Blethyn	X	X				
Matthew Macfadyen	X				X	
Jena Malone	X		X			
Nonso Anozie		X				X
Peter Wight	X	X				

Tabela 1 *Recorrência dos atores nos trabalhos de Wright*

	Orgulho e Preconceito (2005)	Desejo e Reparação (2007)	O solista (2009)	Hanna (2011)	Anna Karenina (2012)	Peter Pan (2015)
Dario Marianelli (<i>Trilha sonora</i>)	X	X	X		X	
Jacqueline Durran (<i>figurino</i>)	X	X	X		X	X
Sarah Greenwood (<i>Design de Produção</i>)	X	X	X	X	X	
Seamus McGarvey (<i>Diretor de Fotografia</i>)		X	X		X	X
Thomas Napper (<i>Assistente de diretor</i>)	X	X	X		X	X

Tabela 2 Autores recorrentes na produção técnica das obras de Wright

O autor-criador Wright trabalha em conjunto com outros sujeitos (atores, produtor, figurinista, produtor musical de trilha sonora) para a elaboração de sua obra. Esses sujeitos fazem parte do processo de criação e influenciam na produção fílmica.

Nota-se nas obras fílmicas de Wright a recorrência dos mesmos sujeitos nas obras mencionadas, por exemplo, a atriz Keira Knightley que protagoniza *Anna Karenina* (2012), figura 1, é também protagonista de *Orgulho e Preconceito* (2005) como Elizabeth Bennet, figura 2, e em *Desejo e Reparação* (2007) como Cecilia Tallis, figura 3. O ator Matthew Macfadyen faz o papel Oblónski em *Anna Karenina* (2012), figura 1, atua em *Orgulho e Preconceito* (2005) como Mr. Darcy, figura 2. Keira Knightley e Matthew Macfadyen contracenam juntos em *Orgulho e Preconceito* (2005) como par romântico (Mr. Darcy e Elizabeth), enquanto, em *Anna Karenina* (2012), eles contracenam como irmãos (Oblónski e Anna).



Figura 01 Cena de Anna Karenina (2012), Oblónski (Matthew Macfadyen) e Anna Kariênina (Keira Knightley)



Figura 02 Cena de Orgulho e Preconceito, com Mr. Darcy (Matthew Macfadyen) e Elizabeth Bennet (Keira Knightley)

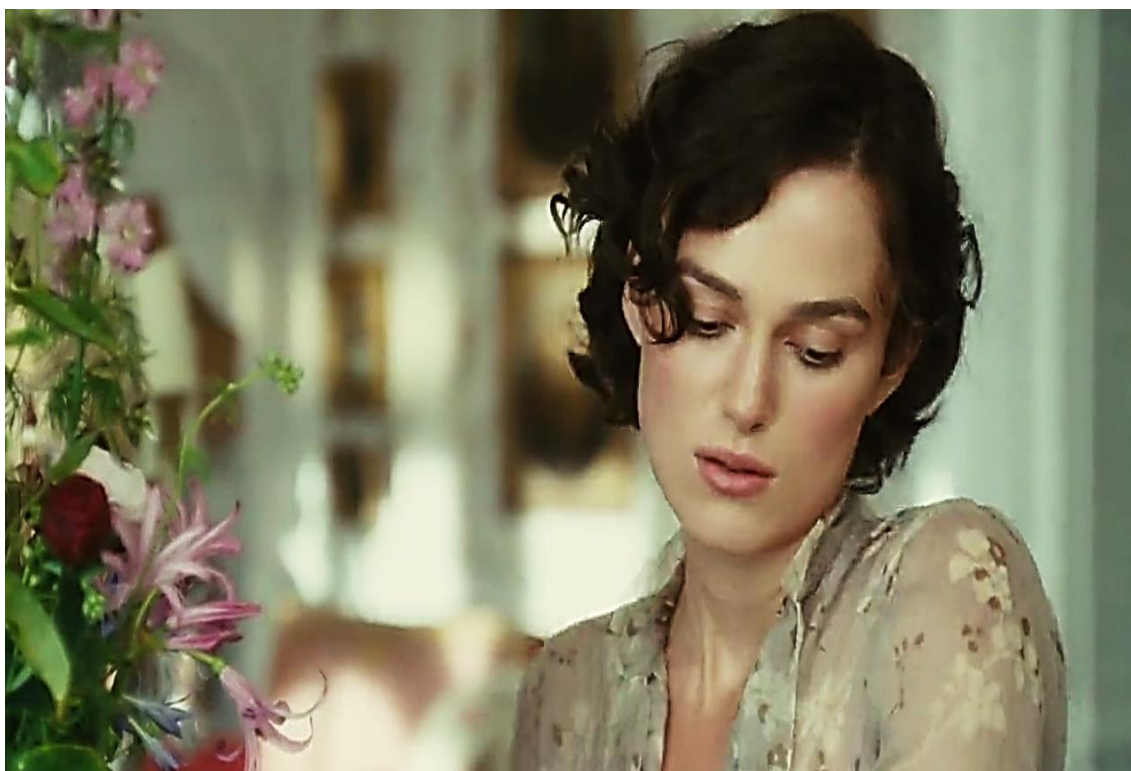


Figura 03 Cena de Desejo e Reparação (2007), Cecilia Tallis (Keira Knightley)

A participação constante desses sujeitos agrega às obras particularidades que se materializam na recepção da obra estética e no estilo que a obra apresenta. Essas participações não ocorrem ao acaso, elas são escolhidas pelo diretor (Wright) e tem um propósito para a realização da criação da obra, pois cada sujeito que colabora com a construção do filme tem sua marca própria (atuação, caracterização do cenário, uso de determinadas cores, figurino). Esses sujeitos e sua marca autoral inscritos na obra de Wright por meio da recorrência estão aliados diretamente com o estilo de autor-criador. A elaboração estética pode ser vista como fruto da elaboração individual e da coletividade de outros elementos construídos por autores que compõem a obra fílmica. Pode-se pensar, então, que o gênero fílmico em seu projeto arquitetônico é composto por múltiplas marcas autorais que integram a marca estilística do autor-criador Wright.

Dentre as obras de Wright mencionadas, escolhemos para comparar a recorrência dos mesmos autores na produção técnica do filme de *Anna Karenina* (2012), produções fílmicas inspiradas em uma obra literária, que apresenta um contexto histórico diferente da época de produção da obra e que tem como a recorrência da atriz Keira Knightley como protagonista, assim como em *Anna Karenina* (2012).

Acerca do contexto cultural das obras fílmicas de Wright mencionadas é importante se pensar que *Orgulho e Preconceito* (2005) é baseado no romance homônimo de Jane Austen e *Desejo e Reparação* (2007) no romance *Reparação* de Ian McEwan, ambas situadas no contexto britânico, enquanto *Anna Karenina* (2012) é baseado no romance de mesmo nome do russo Tolstói. Esses contextos são trabalhados de diferentes maneiras ao serem resgatados, pelo autor-criador na elaboração de sua obra.

O fato de o autor ser britânico influencia a criação artística, pois ele, como sujeito constituído por tal cultura e contexto social, deixa marcas de sua constituição como sujeito na obra estética. A tabela a seguir leva em consideração os sujeitos presentes na equipe de produção de Wright e que influenciam na formação e criação estético-artística do gênero fílmico. Nota-se a recorrência de determinados sujeitos nas obras do autor-criador.

	Orgulho e Preconceito (2005)	Desejo e reparação (2007)	Anna Karenina (2012)
Eric Fellner (Produção)	X	X	X
Paul Webster (Produção)	X	X	X
Tim Bevan (Produção)	X	X	X
Jacqueline Durran (figurino)	X	X	X
Dario Marianelli (Trilha sonora)	X	X	X
Seamus McGarvey (Diretor de Fotografia)		X	X
Sarah Greenwood (Direção de arte)	X	X	X
Sidi Larbi Cherkaoui (Coreógrafo)			X
Tom Stoppard (Roteirista)			X

Tabela 3. Recorrência dos autores colaboradores na produção técnica da obra de Wright.

Pode-se observar que o roteirista e o coreógrafo de *Anna Karenina* (2012) não participaram de duas das produções anteriores, e o diretor de fotografia não participou apenas da produção de *Orgulho e Preconceito* (2005). A recorrência desses sujeitos na produção da obra de Wright indica a participação dos sujeitos na marca autoral do autor-

criador. A participação recorrente dos sujeitos (na parte técnica e na encenação) cria um estilo próprio por meio da contribuição de cada um dos autores no trabalho com a forma e conteúdo do gênero. Esses sujeitos interferem em elementos que compõem os planos visual, sonoro e verbal os quais definem o acabamento estético da obra por meio de aspectos como enquadramento, iluminação, decoração, figurino, fotografia, etc.

A presença do palco influencia na focalização do sujeito e na sua movimentação entre os espaços por meio do palco, do espaço da plateia, do camarote e dos bastidores. Esses espaços direcionam o olhar sobre o sujeito mediante seu posicionamento na cena e suas ações representadas na narrativa. A coreografia focada nos gestos e movimentos dos sujeitos dialogam com os espetáculos de balé e a eles se assemelham. Essa particularidade está relacionada com a elaboração feita pelo coreógrafo (Sidi Larbi Cherkaoui) escolhido por Wright para compor a sua equipe técnica. As características estilísticas presentes na obra fílmica de 2012 enfatizam os sentimentos e emoções dos sujeitos por meio da harmonização entre a forma e o conteúdo no desenrolar do enredo, desenrolar este guiado pelo trabalho com as materialidades visual, sonora e verbal. Esses aspectos direcionam o narrar de maneira diferenciada e singular própria da obra *Anna Karenina* (2012).

As vozes¹² desses autores que colaboram para a construção da obra fílmica de Wright não desaparecem, elas se agrupam a voz do autor-criador e ao seu estilo autoral. A realização da obra depende das escolhas do autor-criador, visto que ele escolhe a equipe e os atores e orchestra a composição da obra. O ato da criação artística carrega valorações que resultam da elaboração do enunciado. Sobre as relações de elaboração do enunciado e a entoação presente no enunciado, diz Volochínov no ensaio “*Discurso na arte e discurso na vida*” que:

Um julgamento de valor social que tenha força pertence à própria vida e desta posição organiza a própria forma de um enunciado e sua entoação; mas de modo algum tem necessidade de encontrar uma expressão apropriada no conteúdo do discurso. Uma vez que um julgamento de valor desvia-se dos fatores formais para o conteúdo, podemos estar certos de que uma reavaliação é iminente. Assim, um julgamento de valor qualquer existe em sua totalidade sem incorporar-se ao conteúdo do discurso e sem ser deste derivável; ao contrário, ele determina a própria seleção do material verbal e a forma do todo verbal. Ele encontra sua mais pura expressão na entoação. A entoação estabelece um elo firme entre o discurso verbal e o contexto extraverbal

¹² Fazemos menção dessas vozes autorais para se pensar a produção da obra do autor, não nos dispomos dar conta dessas vozes, porque não temos como proposta ver a marca de cada uma delas na obra em relação ao estilo autoral de Wright.

– a entoação genuína, viva, transporta o discurso verbal para além das fronteiras do verbal, por assim dizer. (1926, p.7)

Joe Wright está inserido na cultura inglesa e essa cultura apresenta uma tradição em relação ao teatro no âmbito da arte e literatura, especificamente ao se pensar na figura de Shakespeare e a influência de suas peças na cultura inglesa até os dias atuais. Os pais de Wright, John e Lyndie, criaram o Little Angel Theatre, um teatro de fantoches, essa particularidade indica a proximidade do autor com o trabalho com as técnicas relacionadas ao teatro. Os fatores mencionados podem ser pensados como indícios que contribuíram e influenciaram para o autor pensar o teatro como parte de sua obra. Essa ideia não surgiu ao acaso, ela é parte de uma das muitas possibilidades de criação, dada a constituição do autor-criador.

As marcas de teatralidades e da coreografia presentes na forma composicional mencionadas não fazem parte da composição das obras *Orgulho e Preconceito* (2005) e *Desejo e Reparação* (2007). Percebe-se que o coreógrafo presente na produção de *Anna Karenina* (2012) não faz parte da produção das outras obras. A escolha deste sujeito pelo autor-criador colabora para o acabamento estético da obra, visto que o diretor escolheu o coreógrafo, o qual apresenta a formação profissional e a experiência com o balé, levando em consideração sua formação com a finalidade de trabalhar com os aspectos coreográficos próprios do balé. Essa escolha pode ser vista como parte da elaboração do trabalho com a forma e conteúdo do gênero de maneira organizada e proposital que reflete no estilo autoral.

A obra fílmica apresenta particularidades em sua constituição como gênero fílmico, particularidades estas que influenciam na representação dos personagens e da temática presente no enredo da obra. As figuras 4 e 5 são cenas do filme que permitem observar como o cenário é apresentado/elaborado de maneira semelhante a representação do cenário no teatro. A abertura do filme mostra o palco e uma cortina que se levanta, como é costume ocorrer quando se inicia uma peça de teatro ou um espetáculo. Pode-se notar por meio das figuras que na cortina aparece o cenário da arquitetura típica da Rússia acompanhado da data e do enunciado “Rússia Imperial”; em seguida é possível se observar, na figura 4, Oblónski em uma ação cotidiana de fazer a barba no ambiente do palco.



Figura 04 Cena de abertura do filme.



Figura 05 Cena em que Oblónski faz a barba.

O início da narrativa fílmica ocorre dentro do teatro assim como o final. Por meio da figura 6 percebe-se que as flores rompem o limite do palco e do espaço destinado a plateia. No plano visual o uso do cenário semelhante ao teatro é um dos recursos utilizados para atingir determinada representação do plano visual, o palco do teatro é incorporado como elemento intrínseco ao cenário do filme. De maneira metafórica os aspectos teatrais como o cenário, a iluminação, a postura dos personagens e

principalmente o palco remetem a vida real dos personagens como uma obra teatral que acontece conforme regras e valores sociais.

O recurso estético de perda de limite entre o palco e a plateia dialoga com a questão dos limites entre o que acontece na vida e na arte e como uma interfere na outra. Essa particularidade estilística da obra propicia pensar na teatralidade da vida dos personagens representados na obra e seus papéis sociais, principalmente ao se refletir sobre o conteúdo da obra.



Figura 06 Cena final do filme

O palco como elemento que compõe a estética visual do filme aparece como o espaço de grandes acontecimentos em relação aos personagens principais da narrativa, por exemplo, quando Liévin pede Kitty em casamento e tem seu pedido negado pela jovem. Pode-se observar Kitty no centro do palco, figura 7, e Liévin na parte inferior, figura 8. Nota-se que o palco é um espaço extremamente decorado enquanto a parte inferior não tem nenhum objeto ou decoração. O palco pode ser visto também como plano de fundo em locais de atividades sociais como o escritório do irmão de Anna, no qual os empregados executam sua a devida função como tal, figura 9.



Figura 07 Cena em que Liévin encontra Kitty



Figura 08 Cena em que Liévin encontra Kitty no palco.



Figura 09 Cena no escritório de Oblónski.

Esta característica presente na obra fílmica influencia a constituição dos sentidos presentes no discurso e a construção dos sujeitos representados no filme. Ao evidenciar determinados sujeitos sobre o palco e as ações ligadas a atividades sociais relacionadas ao trabalho fora do espaço do palco, implica se pensar sobre quais são os momentos e os sujeitos que são retratados em cima do palco e em baixo do palco, assim como a mobilidade dos sujeitos entre esses espaços. Essa indagação propicia se pensar as valorações presentes na composição verbo-voco-visual da obra fílmica.

A incorporação de elementos próprios ao teatro na obra de Wright implica as valorações de: afastamento da realidade; apagamento das fronteiras entre o teatro e a vida, e faz referência à hipocrisia das relações entre os sujeitos da aristocracia da sociedade russa. A questão da hipocrisia das relações pode ser pensada a partir da construção teatral dos cenários, das movimentações e das encenações que em relação ao conteúdo apresentado entoam a valoração de hipocrisia das vivências sociais. As particularidades da composição do filme resultantes do trabalho estético com a linguagem permitem compreender as formas de representação do sujeito e de valores presentes na arquitetônica da obra, dadas as valorações que compõem a unidade da obra.

1.5 O termo adaptação pelo viés da filosofia da linguagem

A obra fílmica *Anna Karenina* (2012) de Joe Wright é classificada como adaptação do romance de Tolstói. Esta classificação é comum no que diz respeito a uma obra que se utiliza do conteúdo de outra obra em sua constituição. Adaptar uma obra para outro gênero implica transformações e a transposição de um conteúdo temático, sendo que esta transposição requer a construção de uma nova obra, principalmente quando se trata de um gênero que retoma determinado conteúdo temático pertencente a um gênero diferente. A classificação de adaptação se torna equivocada, visto que se trata de uma nova obra que dialoga com a matriz, mas independente desta tem um estilo próprio, uma construção particular do conteúdo temático e adequação deste à forma do gênero. Estas características estão intrínsecas ao contexto de produção que interfere na construção da obra, dos temas trabalhados, dos personagens e do enredo mediante valores ideológicos e sociais diferentes dos que influenciaram o contexto da obra matriz.

Conforme a perspectiva dialógica da linguagem, o enunciado é único e não reiterável, ele se nutre e se relaciona com outros dialogicamente como um elo na cadeia da comunicação discursiva:

O enunciado nunca é apenas um reflexo, uma expressão de algo já existente fora dele, dado e acabado. Ele sempre cria algo que não existia antes dele, absolutamente novo e singular, e que ainda por cima tem relação com valor (com a verdade, com a bondade, com a beleza, etc). Contudo, alguma coisa criada é sempre criada a partir de algo dado (a linguagem, o fenômeno observado da realidade, um sentimento vivenciado, o próprio falante, o acabado em sua visão de mundo). Todo dado se transforma em criado. (BAKHTIN, 2006, p.326)

Do ponto de vista da filosofia da linguagem e do estudo dos gêneros, tendo em vista o romance de Tolstói e o filme de Wright e nos referindo a estes em particular, pensamos que se trata de dois enunciados diferentes, materializados por meio de diferentes elaborações artísticas e dimensões de linguagem, “As unidades da comunicação discursiva – enunciados totais – são irreprodutíveis (ainda que se possa citá-las) e são ligadas entre si por relações dialógicas.” (BAKHTIN, 2006, p.335). As obras são enunciados diferentes compostos por gêneros diferentes que dialogam, mas podem também ser vistos como autônomos, independentes um do outro.

A transposição do conteúdo de uma obra para outro gênero por meio do processo de criação passa pelas ações do autor-criador. No caso do filme estudado, ocorre a reprodução dos aspectos históricos presentes no romance, aspectos reproduzidos conforme uma visão do autor-criador que está situado em um contexto diferente de Tolstói e que se utiliza de recursos que interferem na reprodução e na reapresentação destes aspectos. Percebe-se a importante influência do fator histórico na obra, ao se pensar como se constroem a reprodução desses aspectos pertencentes ao conteúdo temático da obra matriz. O como algo é dito é uma forma de valoração e, nesse aspecto pode-se observar a opção de se localizar o espaço da ambientação da narrativa do filme no palco de um teatro como uma escolha valorativa, visto que essa escolha implica olhar para uma sociedade e retratá-la no palco. Este elemento está incorporado a ambientação do filme e ganha espaço na obra de Wright e não na de Tolstói.

A história e o estilo autoral são elementos importantes para se compreender a caracterização das obras como distintas. As escolhas para a elaboração da obra estão ligadas a estes dois elementos. Na obra de Wright, por exemplo, as questões ligadas ao campo e ao trabalho dos camponeses aparecem de maneira pouco enfática em

comparação ao romance, no qual elas têm um papel de destaque em relação a Liévin. O foco no filme se mantém na relação entre Liévin e Kitty. A narrativa fílmica está centrada na relação amorosa de Anna Kariênina e Vrósni e nas consequências do adultério no âmbito social da aristocracia. No momento histórico em que Tolstói produziu sua obra essa era uma questão importante, tratada e problematizada na obra por meio de determinado estilo autoral, enquanto no momento histórico em que Wright constrói o enunciado fílmico, esta questão particularmente relacionada à Rússia em determinado momento histórico perde o papel que tem na obra matriz; ela não aparece com a mesma ênfase e com um papel tão singular como no romance.

A ênfase desta questão está relacionada também com a maneira como a obra fílmica está elaborada e ao estilo particular a esta. Ao analisar os dois enunciados e seus diálogos próprios a cada autor e estilo, os temas presentes nas obras são discutidos mediante uma determinada forma; enquanto um se utiliza da matéria verbal e sua estrutura, o outro se vale das materialidades visual, verbal e sonora para estruturar no enunciado o conteúdo temático.

Por meio dos procedimentos de criação da obra o conteúdo temático e suas especificidades são representados diferentemente no romance e no filme, sendo que o estilo e estética próprios a cada obra estabelecem diálogos diferentes por meio da arquitetura singular de cada uma delas. Esses diálogos outros ao se pensar na obra fílmica ou no romance são decorrentes de sua elaboração. A sua autonomia está nessas novas relações possíveis a partir da estruturação e do estilo próprio de cada uma das obras. O enunciado é único devido a sua elaboração e seu estilo, e o estilo é o elemento visto como a parte mais mutável dos gêneros e que resulta de marcas autorais e também históricas, dando o acabamento estético particular e essencial a obra romanesca e fílmica.

2 DIMENSÕES DA LINGUAGEM: SUBSÍDIOS TEÓRICOS

Neste capítulo serão abordados os conceitos teóricos e as concepções metodológicas utilizados como base para o estudo e análise de *Anna Karenina* (2012) e *Anna Kariênina* (1873-1877). Inicialmente será discutida a questão do método calcado nos estudos do Círculo de Bakhtin, considerado dialético e dialógico. O item 2.1.1, discorre sobre a pertinência dos estudos Bakhtinianos para a análise de enunciados compostos pelas dimensões verbal, visual e sonora. No item 2.1.2, se desenvolve a discussão sobre a pesquisa nas ciências humanas conforme a perspectiva dialógica da linguagem. As questões acerca da linguagem do cinema e as especificidades da composição técnica do gênero fílmico são explicitados no item 2.2. No item 2.3 abordamos os conceitos de enunciado e diálogo, pensados por meio das relações entre sujeitos e nas esferas de interação social. Em “Signo Ideológico”, item 2.4, apresentamos as questões acerca do signo ideológico e do conceito de ideologia. No item 2.5, discorreremos sobre o conceito de sujeito; neste item abordamos as relações que compõem o sujeito no âmbito social e a construção da imagem que ele tem de si, considerada completa apenas na relação com o outro. Em “Cronotopo e exotopia”, item 2.6, as noções de tempo e espaço são abordadas como essenciais para a compreensão dos gêneros e para a compreensão das questões sociais, culturais e históricas presentes nos enunciados. No item 2.7 se discute a questão em torno do gênero (romanesco e fílmico) e sua composição. Por fim, o item 2.8, discorrerá sobre a relação entre o autor-criador e a elaboração da obra de arte.

2.1 O Método dialético/dialógico

O Círculo de Bakhtin debruçou-se sobre enunciados e gêneros compostos pela materialidade verbal, como pode-se notar nas obras “Problemas da poética de Dostoievski” e “Cultura Popular na Idade Média e no renascimento”, nas quais desenvolveu-se o estudo de obras que implicam o trabalho com a linguagem verbal, como o romance. Em outras obras sob a autoria de Volochínov, percebe-se a preocupação com a palavra, como em “Marxismo e filosofia da Linguagem”, no qual é desenvolvido a construção de uma concepção ideológica acerca da palavra e do signo. Em “Discurso na vida e discurso na arte” o método sociológico é pensado para análise de enunciados estéticos levando em consideração o social e o extralinguístico atrelados ao enunciado, de maneira que eles não podem ser separados do enunciado.

O Círculo não tratou especificamente de outras materialidades como se dedicou a materialidade verbal, contudo, por meio das categorias de análise desenvolvidas pelo Círculo de Bakhtin é possível desenvolver o estudo de enunciados compostos por outras materialidades além da verbal. A pesquisa desenvolvida nessa dissertação está amparada em outras pesquisas desenvolvidas e em desenvolvimento sobre análise de enunciados composto por outras materialidades além da verbal.

Brait desenvolveu estudos sobre a verbo-visualidade que apontam a perspectiva dialógica do Círculo como pertinente para a análise de enunciados verbo-visuais, e Paula (2014), em sua pesquisa em desenvolvimento, propõe a análise de enunciados verbo-voco-visuais por meio da teoria bakhtiniana. Neste trabalho aborda-se a perspectiva de Paula, uma vez que a obra fílmica *Anna Karenina* (2012) é composta pelas materialidades verbal, visual e sonora. Pode-se pensar nessa possibilidade de análise de diferentes materialidades principalmente ao se centrar na ideia de que os estudiosos do Círculo se debruçaram sobre o estudo da linguagem e do princípio dialógico que a compõe, sendo assim, o estudo da linguagem composta por diferentes dimensões de linguagem é visto como pertinente.

A pesquisa que se volta para o estudo desenvolvido por meio da teoria dos gêneros implica o conhecimento sobre a composição e a elaboração do gênero, visto que esta pesquisa de mestrado envolve o trabalho com o gênero romanesco e com o gênero fílmico. No que diz respeito ao romance, os estudos do Círculo se direcionaram especificamente para esse gênero ao desenvolver a sua teoria, então, tem-se um amplo estudo sobre esse

gênero na produção do Círculo. No caso do gênero fílmico, para compreender as técnicas de elaboração desse gênero é preciso recorrer às obras que tratam de técnicas para a elaboração da forma e do conteúdo própria a este gênero.

Nas obras do Círculo os aspectos social e extralinguístico são sempre retomados e considerados centrais para se pensar as construções de linguagem. Apesar de o Círculo ter desenvolvido uma teoria para a análise de materialidades do verbal, por meio do método considerado dialético/dialógico e por meio dos conceitos desenvolvidos pelo Círculo de Bakhtin, Medvédev, Volochínov é possível pensar outras materialidades além da verbal.

O Círculo em sua composição era constituído por estudiosos de diferentes áreas do conhecimento para pensar a linguagem, o que resultou, por meio das discussões por eles realizadas, na contribuição dessas diversas áreas para o desenvolvimento dos conceitos atribuídos ao Círculo. Podemos observar, por exemplo, os conceitos de polifonia e vozes advindos da música e reflexo e refração da física. Essa relação entre diferentes campos do conhecimento influenciou o pensamento do Círculo acerca da linguagem vista como heterogênea e social. A dissertação de mestrado em questão pretende desenvolver o estudo das materialidades verbo-voco-visuais levando em consideração a teoria acerca do gênero e do sujeito como basilares no estudo dos discursos manifestados em diferentes dimensões de linguagens.

A noção basilar para o pensamento do Círculo é o conceito diálogo. Por meio deste conceito é possível se pensar o método de análise de enunciados estéticos. O Círculo pensa a realidade social, a cultura e as relações sociais intrínsecas à linguagem. A linguagem é vista como o lugar onde se concentram essas relações e os embates de valores materializados no signo ideológico.

O movimento dialético é pensado pelo Círculo de Bakhtin, Medvédev, Volochínov por meio das relações tese (afirmação), anti-tese (negação da afirmação) e síntese. A síntese é pensada como uma nova afirmação possível mediante o movimento dialético/dialógico e não como superação; o movimento dialético não tem um final, ele é dialético/dialógico Paula et al. (2011). Conforme a perspectiva apresentada por Paula et al. (2011), o resultado final é um novo objeto para reflexão e uma nova tese, em um movimento contínuo e dialógico.

O movimento dialético/dialógico se dá no tempo e no espaço, categorias de análise indispensáveis para o estudo de gênero. Essas categorias de análise possibilitam a compreensão das relações que envolvem a obra, sua elaboração estética e os sujeitos que

nela estão representados. O diálogo se dá na movimentação e no embate de vozes, ele só pode ser identificado nesse movimento que por meio da dialética (re)vela os valores ideológicos intrínsecos às materialidades que compõem o gênero.

A ideologia vista como um processo constitutivo de linguagem se constrói no homem e pelo homem, como processo humano. Na linguagem, a ideologia está ligada às relações sociais de estruturas e de classes em embate nas manifestações de linguagem e na própria elaboração do discurso, materializada no signo.

2.1.1 A linguagem dialógica da verbivocovisualidade

O enunciado fílmico, dado o seu arranjo estético, é elaborado por meio da justaposição de diferentes materialidades (verbal, visual e sonora). O verbivocovisual, tal qual Paula (2014) o tem estudado, em sua pesquisa sobre essas materialidades analisadas pela perspectiva bakhtiniana, em síncrese, é típico da construção fílmica e de outras obras que tem em sua composição as materialidades verbal, visual ou sonora. De acordo com Paula, em sua pesquisa trienal em andamento desde 2014 (não publicada), a verbivocovisualidade compõe dimensões de linguagem do universo bakhtiniano:

(...) a linguagem se caracteriza por essas três dimensões que se encontram em toda e qualquer manifestação concreta (enunciado), de alguma maneira. Por isso, defendemos a sua verbivocovisualidade. O termo verbivocovisual(idade) foi cunhado por James Joyce e utilizado de maneira metafórica por Décio Pignatari para tratar das dimensões da linguagem. Pignatari se volta à poesia concreta. Utilizamos a expressão como metáfora potencial que abarca as dimensões constituintes de nossa concepção de linguagem, calcada no Círculo BMV. A verbivocovisualidade diz respeito ao trabalho, de forma integrada, às dimensões sonora, visual e o(s) sentido(s) das palavras. Conforme Pignatari, ela se volta à 'arte geral da palavra'. A expressão joyceana *verbivocovisual* sintetiza uma proposta que, desde os anos 50, foi colocada em prática pelo grupo Noigandres, voltada a suportes e meios diversos – livro, revista, jornal, cartaz, objeto, lp, cd, videotexto, holografia, vídeo, internet. Essa concepção coloca em jogo formas renovadas de experiência de linguagem, produzida, circulada e recebida na contemporaneidade e, tomada aqui por nós em sentido ampliado, alarga os parâmetros de discussão. (Paula, 2014)

Bakhtin afirma que (2015, p. 211): “(...) as relações dialógicas são possíveis entre imagens de outras artes”. Pensar essas “outras artes” em sua forma e conteúdo requer se pensar o material por meio do qual sua construção é realizada.

Os estudos do círculo não trataram especificamente das materialidades sonoras e visuais, sendo que o foco dos estudos bakhtinianos está centrado na materialidade verbal, como mencionamos anteriormente. Contudo, o Círculo, ao abordar uma filosofia da linguagem que pensa o diálogo como parte intrínseca da linguagem e a composição estética do gênero, dá arcabouço para se estudar construção estética e composição arquitetônica de obras constituídas das materialidades verbal, visual ou sonora.

Compreender a arquitetura e a estética da obra mediante a filosofia da linguagem Bakhtiniana implica necessariamente que se leve em consideração os conceitos elaborados pelo Círculo. Nas obras do Círculo se enfatiza a importância do verbal e do não-verbal no enunciado. No âmbito da noção do não-verbal podemos incluir as dimensões do imagético, musical e vocal. Essas dimensões podem compor a estrutura do enunciado e, uma vez que o seja, será parte intrínseca da criação ideológica do enunciado. Segundo Bakhtin/Volochínov:

Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele. (1997, pp.37-38)

Os fenômenos da criação ideológica, independentemente da dimensão de linguagem que seja composto, podem ser estudados como signo não-verbal composto na e pela linguagem. Na teoria do círculo a estética da obra é uma questão valorizada e muito explorada por meio do estudo e da teorização acerca da construção do personagem, do herói pelo autor-criador e da composição da forma, conteúdo e estilo na arquitetura do enunciado. As relações estéticas são pensadas nos posicionamentos presentes nos enunciados artísticos e por meio das relações do *eu* e do *outro*. Ao discutir essas questões em sua teoria dialógica da linguagem o Círculo abre um leque de possibilidades para a análise de objetos e de obras constituídas por materialidades verbais, visuais e sonoras. Conforme Bakhtin:

O corpo exterior do homem é dado, suas fronteiras exteriores e seu mundo são dados (na concretude extra-estética da vida), são um elemento indispensável e insuperável da concretude da existência, daí que necessitam, conseqüentemente, de recepção estética, de recriação,

elaboração e justificação; *é o que se faz por todos os meios de que a arte dispõe: cores, linhas, volumes, palavras, sons*. Visto que o artista lida com a existência e o mundo do homem, lida também com a sua concretude espacial, com suas fronteiras exteriores como elemento indispensável dessa existência, e, ao transferir essa existência do homem para o plano estético, deve transferir para esse plano também a imagem externa dela nos limites determinados pela *espécie do material* (cores, sons, etc). (2006, pp.86-87, grifos nossos)

Pode-se observar que no fragmento citado, apesar de não serem centrais as materialidades como cor e som, há o reconhecimento das artes elaboradas a partir dessas materialidades. Ao se considerar como objeto estético e artístico qualquer obra concebida como criação ideológica e que implica as relações dialógicas entre o *eu* e o *outro*, é possível olhar para essa obra pelo viés dialógico. Ao considerar a concepção de gênero conforme Bakhtin, Medvídev e Volochínov, é possível analisar os enunciados verbo-voco-visuais por meio do estudo da arquitetônica e da composição do gênero. Ao se abordar o gênero fílmico é preciso analisar os elementos verbo-voco-visuais e sua organização dotada de sentidos dentro do enunciado estético em relação à forma, ao conteúdo e ao estilo do gênero estudado para a compreensão do discurso em sua totalidade e constituição dialógica.

O filme pode ser pensado como uma obra que aborda no plano verbal diálogos falados e palavras, por exemplo. No plano visual ocorre a presença de cores, tonalidades, iluminação, foco, ângulo e enquadramento compondo a fotografia e imagens do filme. No plano sonoro pode-se observar a presença de voz, música, ruído e efeito sonoro. Os aspectos pertencentes a cada uma das materialidades têm um papel fundamental na composição da obra fílmica, cada um deles de uma maneira particular reflete e refrata valorações dada a sua incorporação e organização no discurso da obra. Esses aspectos se complementam na construção dos sujeitos da obra e da narrativa verbal e audiovisual, cada um deles significa e ressignifica na arquitetônica da obra. Considera-se que a elaboração da forma, do conteúdo e estilo conforme as particularidades do gênero significam de maneira diferente. A construção do personagem na cena, sua vestimenta e como ele se move implica o tom valorativo de sua criação como personagem na unidade da obra.

O estudo de diferentes materialidades presentes na composição do enunciado é realizado com o intuito de compreender a elaboração da forma composicional do enunciado, e no caso o fílmico, volta-se para todos os elementos (verbal, visual e sonoro). Os elementos verbivocovisuais podem ser agrupados ou não por meio dos gêneros, sejam

eles secundários ou primários. Nesta dissertação discute-se por meio da análise dialógica do discurso o enunciado estético fílmico, no qual os três elementos estão interligados, assim como a relação que apresentam na composição estética e no acabamento do enunciado.

A relação de dependência dos elementos verbivocovisuais não está presente em todos os gêneros, contudo, naqueles que estão presentes se tornam uma marca de estabilidade da forma do gênero fílmico, sem um desses elementos materiais o gênero passa a ser outro. Por exemplo, pode-se notar essa marca genérica presente nos gêneros videoclipe, minissérie, telenovela, série, filme, curta metragem, dentre outros, cada um deles tem marcas estilísticas e autorais que os caracterizam como distintos, assim como uma elaboração, circulação e recepção própria. Na forma de cada um dos gêneros mencionados as três materialidades são fundamentais para os caracterizarem como tal, pois são partes intrínsecas a esses gêneros. Essa tríade define e interfere na arquitetônica do gênero por meio do processo composicional. Cada um desses elementos recebe uma caracterização e uma função específica na obra e essa função está sempre em diálogo e embate no centro do enunciado estético.

Os três elementos (verbal, visual e sonoro) podem ser vistos em determinados gêneros como interdependentes, pois eles são elaborados para completar/acrescentar um ao outro sentidos na forma composicional. Por outro lado, eles também apresentam uma valoração própria e específica, ao mesmo tempo que derivam de uma combinação a qual apresenta uma valoração dada a combinação dos elementos. Nesse sentido, as ideologias e os valores se revelam por meio do que se completa e principalmente no que destoa, afinal o destoar como parte de uma obra vai trazer ao discurso diálogos outros presentes nas esferas artística, social e cultural.

Ao tratar de enunciados estéticos que são constituídos pela verbivocovisualidade é preciso se pensar nas esferas de produção desses enunciados. Na contemporaneidade os gêneros que englobam de maneira mais explícita essas três manifestações de linguagem têm um espaço sólido e sua recorrência é nítida nos meios midiáticos, seja por meio da internet ou da televisão, dois espaços predominantes como meio de comunicação da sociedade atual. O tempo e espaço (cronotopo) favorecem o aparecimento de determinados gêneros e sua recorrência na esfera social.

No processo de criação o autor-criador semiotiza características do seu tempo na organização e elaboração de imagens, sons e textos presentes nos gêneros que são compostos pelas materialidades verbal, visual e sonora. Cada um desses três elementos

carrega singularidades e ideologias que caracterizam a obra em suas multifacetadas. Entender a maneira como esses elementos estão organizados na composição do gênero é importante para compreender a constituição da obra e seu acabamento estético construído/elaborado por meio de diferentes dimensões de linguagem.

2.1.2 A pesquisa nas Ciências Humanas

A pesquisa em ciências humanas mediante o pensamento Bakhtiniano leva em consideração a perspectiva social e histórica, para a compreensão das relações humanas presentes nos enunciados. A pesquisa tem como objeto de estudo o texto e as relações que este estabelece com os sujeitos e os atos estéticos. Sobre a pesquisa em ciências humanas e a concepção de texto, diz Bakhtin:

O texto “subtendido”. Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos. Nisto reside a diferença essencial entre as nossas disciplinas (humanas) e naturais (sobre a natureza), embora aqui não haja fronteiras absolutas, impenetráveis. O pensamento das ciências humanas nasce como pensamento sobre pensamentos dos outros, sobre exposições de vontades, manifestações, expressões, signos atrás dos quais estão os deuses que se manifestam (a revelação) ou os homens (as leis dos soberanos do poder, os legados dos ancestrais, as sentenças e enigmas anônimos, etc.). (2006, pp.307-308)

As ciências humanas se voltam para o pensamento e para os sentidos produzidos pelas relações de alteridade. As etapas de descrição, análise e interpretação são uma forma de desenvolvimento da pesquisa voltada para as relações humanas e para o texto, por meio delas é possível produzir conhecimento e compreender pensamentos. O método dialético/dialógico implica que essas etapas de desenvolvimento da pesquisa em ciências humanas, apesar de separadas de maneira didática, se relacionem e dialoguem no processo de estudo do *corpus* da pesquisa.

Os objetos analisados na pesquisa em ciências humanas são resultado das relações entre sujeitos ou podem ser os próprios sujeitos. As obras artísticas e estéticas são resultado dessas relações de alteridade e apresentam um determinado aspecto e estilo dada a representação das relações do sujeito com o mundo e com outros sujeitos. As relações de alteridade no *corpus* são estudadas por meio de categorias de análise como enunciado,

signo ideológico, sujeito, exotopia, cronotopo e gênero advindas dos estudos do Círculo de Bakhtin, Medvédev, Volochínov. Os conceitos proporcionam se pensar as relações que compõem o objeto de pesquisa e analisá-lo levando em consideração o contexto histórico de produção e a arquitetônica da obra pelo viés dialógico.

O método de pesquisa em ciências humanas pensado pelo viés sociológico implica uma abordagem do sujeito e do discurso pela perspectiva social e histórica, tendo como objetivo compreender as relações entre sujeitos e enunciados. Conforme Bakhtin:

O texto como enunciado incluído na comunicação discursiva (na cadeia axiológica) de dado campo. O texto como nômade original, que reflete todos os textos (no limite) de um dado campo do sentido. A concatenação de todos os sentidos (uma vez que se realizam nos enunciados). (2006, p.309)

O estudo dos enunciados pela perspectiva teórico-metodológica da análise dialógica do discurso requer se pensar por meio do *corpus* e das categorias de análise a esfera cultural na qual o discurso é produzido. A relação do enunciado com o contexto de produção é essencial para estabelecer os diálogos existentes com discursos/enunciados passados e futuros, “Não há limites para o contexto dialógico de um texto; ele se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado.” (AMORIM, 2004, p.193). A relação entre o “eu” pesquisador e o *corpus* é uma relação que exige um distanciamento do pesquisador como pessoa da pesquisa, o seu olhar por meio do direcionamento do estudo não deixa de ser influenciado por seu olhar como pessoa, contudo, esse distanciamento entre o pesquisador-pessoa do *corpus* é importante para se compreender as relações no âmbito social e como elas ocorrem no discurso estudado, sem que ocorra a incorporação de uma visão individualista.

A pesquisa em ciências humanas tem como finalidade identificar, descrever e analisar as especificidades do objeto de estudo, levando em consideração as relações éticas e estéticas que o compõe. A relação entre a teoria e o *corpus* se dá de maneira dialógica conforme as ideias do Círculo de Bakhtin, Medvédev e Volochínov e o vínculo entre eles se dá por meio dos aspectos apresentados pelo *corpus*. Esses aspectos particulares ao *corpus* determinam qual aparato teórico deve ser utilizado para o desenvolvimento do estudo.

O enunciado/discurso tem em sua composição aspectos culturais e históricos, ele é constituído por manifestações de linguagem no âmbito social e se caracteriza como o lugar da relação e da comunicação entre os sujeitos, seus pensamentos e outros

enunciados. Pode-se considerar o enunciado/discurso como objeto de estudos das ciências humanas, principalmente no que se refere aos estudos da linguagem.

2.2 A linguagem técnica do cinema

O estudo de um determinado gênero discursivo requer que se tenha conhecimento sobre os aspectos composicionais e técnicos desse gênero no que diz respeito a sua forma composicional. A forma, o conteúdo e o estilo do gênero estão relacionados de maneira inseparável na elaboração da obra, uma vez que essas relações influenciam diretamente na estética da obra. A obra é determinada conforme o trabalho artístico do autor-criador com o material, no caso do gênero fílmico as materialidades verbal, visual e sonora. Essas materialidades são trabalhadas como um conjunto para a construção da arquitetura da obra fílmica, elas se complementam e se completam, como parte constitutiva do enunciado fílmico.

A incorporação de elementos característicos da esfera teatral ao filme é possível porque as características do gênero fílmico permitem a incorporação de um elemento próprio de uma outra esfera artística a sua forma. O teatro é uma manifestação artística anterior ao cinema e que influenciou na história do cinema, enquanto manifestações artísticas ambos dialogam em sua composição. O teatro e o cinema apresentam técnicas que se assemelham e podem transitar de uma para outra, esse transito ocorre principalmente no que diz respeito às técnicas do teatro em relação à ambientação e à encenação em uma obra cinematográfica, “A encenação no cinema, a grande mise-en-scène, sempre dialogou em profundidade com o horizonte da arte da encenação, conforme se desenvolveu na cena teatral.” (Ramos, 2012, p.54).

A obra fílmica de Wright apresenta em sua construção a encenação a partir da mise-en-scène e a composição da ambientação por meio de aspectos teatrais característicos do teatro. Segundo Ramos:

O conceito de mise-en-scène define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena. Vem do teatro, do final do século XIX e início do XX, e surge com a progressiva valorização da figura do diretor, que passa a planejar de forma global a colocação do drama no espaço cênico. Penetra na crítica de cinema na década de 1950, quando a arte cinematográfica afirma sua singularidade estilística deixando para trás a influência mais próxima das vanguardas plásticas. Mise-en-scène no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. (2012, p.53)

A exploração da interpretação do ator por meio da focalização da câmera nos gestos, no olhar, no posicionamento, dentre outros, enfatiza a atuação na cena e colabora para a composição do personagem. A mise-en-scène além de contribuir para a construção da encenação, também colabora para o traço de teatralidade presente na obra.

O gênero fílmico é constituído em termos técnicos pelo verbal, imagem e áudio, e dependendo da obra fílmica pode-se não ter o verbal relacionado a fala oral, como é o caso do filme mudo, contudo, é comum o uso desses três materiais na elaboração de gêneros como telenovela, videoclipe, seriado e filme, os quais têm ampla circulação na esfera social.

Os componentes verbal, visual e sonoro são trabalhados para a construção de diálogos verbais, da ambientação, dos sons e das personagens que compõem a obra em seu conteúdo temático. O trabalho com o material e o conteúdo do gênero fílmico é realizado por meio da elaboração desses elementos, a maneira como eles são arranjados resultam no estilo e estética próprios da obra e são produto do trabalho do autor-criador (diretor). No caso do gênero fílmico o autor-criador conta com outros sujeitos autores para a composição da obra fílmica.

O enunciado romanesco é composto por palavras pertencente a um conjunto de signos de uma determinada língua, enquanto o enunciado fílmico é composto por imagens, palavras, menções escritas, ruídos e músicas, ambos utilizam diferentes aspectos para a composição de sua narrativa. Sobre a composição do filme, diz Aumont et al.:

Sabe-se que um filme é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente; passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá origem a uma imagem muito aumentada e que se move. Evidentemente, existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela - começando pela impressão de movimento que a última dá; mas ambos apresentam-se a nós sob a forma de uma imagem *plana* e delimitada por um *quadro*. (2009, p.19, grifos do autor)

A linguagem audiovisual engloba o movimento da câmera, cor, ângulo, sonoridade, fotografia, encenação, figurino, trilha sonora, etc. Esses aspectos são resultado no enunciado fílmico de uma determinada elaboração técnica da forma e conteúdo. O processo de produção do filme ocorre por meio das etapas de pré-produção, produção e pós-produção.

A pré-produção é o estágio de planejamento do projeto, escolha do elenco e da equipe técnica. A produção do filme implica a filmagem das cenas, e a pós-produção é a

fase em que se dá o acabamento da obra. Na fase de pós-produção ocorre a montagem e edição do filme, o trabalho com a trilha sonora e os efeitos audiovisuais. As etapas de elaboração do gênero fílmico incorporam posicionamentos e valorações do autor-criador (o diretor) e dos autores colaboradores (produtor, figurinista, produtor de arte, coreógrafo, cenógrafo, roteirista, diretor de fotografia, etc.) por meio dos estágios de produção e construção da obra. Nesses estágios as escolhas e a elaboração técnica e estética do material determinam o acabamento do enunciado, sendo assim, cada escolha representa o posicionamento valorativo do autor-criador.

As sequências fílmicas são constituídas a partir de sequências de imagens e as imagens são construídas por meio de planos e tomadas que constituem as cenas e as sequências no filme. Os movimentos da câmera captam por meio determinados ângulos o ambiente que constituem o cenário da narrativa fílmica e, essa captura implica se pensar na iluminação, nas cores e na disposição dos sujeitos e objetos no cenário para a filmagem de uma cena.

Os ângulos, os quais abordam os sujeitos, as ações e o ambiente direcionam a narrativa fílmica mediante um olhar particular, construído a partir das técnicas de filmagem e de construção do ambiente filmado. A filmagem com a câmera implica o ajuste da quantidade de luz que penetra no ambiente, o foco, a distância, a disposição dos objetos, as cores e o enquadramento para a construção de um determinado ponto de vista. Os movimentos da câmera assim como os ângulos e os tipos de planos definem como se dá a narrativa e as representações do espaço e do sujeito. O enquadramento de uma cena ocorre por meio da escolha dos ângulos e do plano e ambos colaboram para apresentar o recorte de cenário ou dos personagens. Segundo Aumont et al.:

Tamanhos de plano – Definem-se, classicamente, diversos "tamanhos" de plano, em geral com relação a vários enquadramentos possíveis de um personagem. Aqui está a lista geralmente admitida: plano geral, plano de conjunto, plano médio, plano americano, plano aproximado, primeiro plano e *close up*. (2009, p.40, grifo do autor)

Os planos citados anteriormente aparecem com frequência no filme *Anna Karenina* (2012), contudo, apesar de todos fazerem parte da composição da obra, ocorre a presença frequente nas cenas do close-up e do plano americano enfatizando a ação do personagem e suas expressões nas cenas.

Os elementos verbal, visual e sonoro são esquematizados por meio do roteiro fílmico. O roteiro constitui-se de diálogos, ambientação e instruções que servem de guia

para a construção dos personagens, dos cenários, das técnicas a serem utilizadas e do trabalho com a trilha sonora. O roteiro é a base para o desenvolvimento do filme e, ele pode ser caracterizado como um esquema que auxilia os sujeitos envolvidos na produção do filme. O público pode tomar conhecimento do roteiro, mas ele não tem uma existência para o público (Aumont et al., 2009, p.132), visto que esse acesso não se relaciona com a função original do roteiro no filme, ele se torna objeto para consulta.

As noções apresentadas são base para a compreensão da composição da obra fílmica. Essas noções são técnicas utilizadas para a criação das imagens e das sequências, sendo assim elas compõem o conteúdo temático presente nas imagens e suas significações no discurso da obra. A cena fílmica é composta por traços visuais e sonoros e, esses traços são ajustados por meio do processo de montagem do filme. Os efeitos de montagem das cenas e das sequências por meios dos ângulos, planos e movimentos da câmera constituem um olhar sobre o conteúdo narrado.

A montagem rege a organização dos elementos fílmicos visuais e sonoros e tais elementos são justapostos e organizam a sua duração, segundo Aumont et al. “[...] a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção - sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme.” (2009, p.54). O som assim como a imagem é um elemento constitutivo do gênero fílmico. A imagem e os sons passam no processo de pós-produção por uma série de reparos para a composição da trilha sonora e fotografia do filme. As técnicas de edição de imagem e sons permitem que se destaquem determinadas cores e nuances e que se faça a adequação e sincronização do som a imagem.

O recorte de um fotograma do filme para a análise ou exemplificação nessa dissertação de mestrado é realizado de maneira que se considere no ato de recorte da imagem os aspectos essenciais e intrínsecos à cena. Para a realização desses recortes o olhar do pesquisador se atenta à ambientação, à posição do sujeito e ao ângulo da câmera para que não se percam os aspectos elementares que compõem a cena e sua construção estética.

2.3 O enunciado dialógico

O diálogo implica o embate no discurso/enunciado entre os contrastes e as contradições. Conforme os estudos do Círculo o diálogo é considerado como constitutivo da linguagem e se dá nas movimentações entre sujeitos e enunciados. O dialogismo é o

elemento fundamental para a compreensão dos sujeitos e das relações resultantes da interação entre o eu e o outro.

A base para o pensamento Bakhtiniano é o diálogo, este conceito se relaciona com os outros desenvolvidos pelo Círculo e pode ser compreendido como uma categoria de análise. O enunciado é visto como “unidade real da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2006, p.269) e nele se concentram as relações dialógicas. Segundo Bakhtin:

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo temático) pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos, e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominados *gêneros do discurso*. (2006, pp.261-262, grifos do autor)

Os sujeitos produzem enunciados e os ressignificam conforme a esfera social e circulação desses enunciados. A relação dialógica é uma relação de sentido que se estabelece entre um enunciado com outros por meio do próprio enunciado, sua estrutura e seus componentes (marcas estilísticas, forma composicional e tema). O conteúdo temático é organizado conforme a elaboração material do enunciado, e o trabalho realizado com os temas na concretude do enunciado está vinculado ao momento sócio-histórico no qual o enunciado emerge: “O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema.” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997, p.129).

O movimento dialógico do enunciado pode ser uma resposta a enunciados anteriores ou uma possível resposta para enunciados que serão produzidos: “Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados.” (BAKHTIN, 2006, p.272). O enunciado para Bakhtin é pensado como uma contra palavra que implica o diálogo para trás, que abrange intertextos e uma memórias de passado, e o para frente, como memória de futuro a qual antecipa possíveis respostas, sendo que a memória de futuro pode ser definida como a expectativa da resposta de outros enunciados.

O enunciado é não reiterável devido ao seu contexto de produção e a sua composição estilística, contudo, ele pode ser ressignificado nas vivências e em diferentes cronotopos. A esfera de atividade de elaboração do enunciado tem um papel importante nos possíveis sentidos e significações presentes no enunciado, a esfera de atividades considerada no seu âmbito social e interacional contextualiza o enunciado e as suas condições de elaboração: “*A situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação.*” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997, p.113, grifos do autor). O enunciado não é acabado, o acabamento é atribuído ao enunciado pelo outro, por meio das relações e diálogos com outros enunciados.

O enunciado conforme as ideias do Círculo é de natureza social e situado historicamente, e para sua compreensão é preciso considerar o interior (a materialidade, o signo) e o exterior (o extraverbal ou extralinguístico). Os valores materializados na composição da enunciação remetem ao extralinguístico que faz parte da unidade do enunciado, “O enunciado em sua plenitude é enformado como tal pelos elementos extralinguísticos (dialógicos), está ligado a outros enunciados. Esses elementos extralinguísticos (dialógicos) penetram o enunciado também por dentro.” (BAKHTIN, 2006, p.313).

A concepção de entoação valorativa está relacionada a ideia de unicidade o enunciado. Cada enunciado cronotopicamente situado apresenta uma entoação valorativa, que reflete e refrata vozes específicas com tons específicos e matizes específicas. O elemento extraverbal é parte intrínseca da entoação do enunciado, visto que os aspectos social, histórico e cultural constituem o enunciado como um todo e são elementos pulsantes na composição de uma entoação específica. A entoação apresenta valorações sociais assim como é composta pelas tonalidades dessas valorações na unidade do enunciado, sendo assim, ela se relaciona com o caráter sócio-histórico do enunciado. Conforme Medvédev:

[...] Qualquer enunciado concreto é um ato social. Por ser também um conjunto material peculiar – sonoro, pronunciado, visual –, o enunciado ao mesmo tempo é uma parte da realidade social. Ele organiza a comunicação que é voltada para uma reação de resposta, ele mesmo reage a algo; ele é inseparável do acontecimento da comunicação. Sua realidade peculiar enquanto elemento isolado já não é a realidade de um corpo físico, mas a de um fenômeno histórico. Não apenas o sentido do enunciado possui um significado histórico social, mas, também, o próprio fato de sua pronúncia e, em geral, de sua realização aqui e agora,

em dadas circunstâncias, em dado momento histórico, nas condições de dada situação social.

Dessa forma, a própria presença peculiar do enunciado é histórica e socialmente significativa. Da categoria de uma realidade natural, ela passa para a categoria de uma realidade histórica. O enunciado já não é um corpo nem um processo físico, mas um acontecimento da história, mesmo que seja infinitamente pequeno. Sua peculiaridade é a peculiaridade de uma realização histórica em determinada época e com determinadas condições sociais. (2012, pp.183-184)

Todo enunciado é único e sua construção implica uma entoação valorativa dado o trabalho com a materialidade do enunciado em relação ao tema. As obras (filme e romance) entoam diferentemente em sua organização como enunciado, logo, elas apresentam tonalidades valorativas diferentes em sua construção.

Um elemento importante na construção e na concretização do enunciado é a avaliação social. A avaliação social determina as escolhas que fazem parte do enunciado, por exemplo, no que se refere a escolha da palavra, da forma, do conteúdo e da combinação dos elementos nos limites do enunciado. A avaliação social influencia e determina o enunciado tanto do ponto de vista da construção material como na construção de sentido, sendo assim, a avaliação social se relaciona com os posicionamentos presentes no enunciado e em sua criação. Esse aspecto determina o enunciado como fenômeno histórico e que implica a responsividade intrínseca a sua composição.

Segundo Medviedev:

A avaliação social determina todos os aspectos do enunciado, penetrando-o por inteiro, porém, ela encontra a expressão mais pura e típica na entoação expressiva.

A entoação expressiva que dá cor a cada palavra do enunciado reflete sua singularidade histórica, diferente da entoação sintática que é mais estável. O caráter expressivo é determinado não pelo esquema lógico do sentido, mas por toda sua plenitude e integridade individual, e por toda sua situação concreta e histórica. Da mesma forma, a entoação expressiva dá cor ao sentido e ao som, aproximando-os de forma íntima na união peculiar do enunciado. (2012, p.185)

O autor-criador do enunciado escolhe como e de que maneira construir/elaborar o enunciado, e mediante esse processo as escolhas do autor-criador representam e apresentam posicionamentos, que são materializados no enunciado como fenômeno social e histórico.

Os diálogos estabelecidos entre sujeitos e enunciados podem se manifestar em concordância ou discordância, por meio de um embate constante. O movimento diálogo pode ser idealizado como um movimento em espiral, visto como dialético e dialógico.

Ele não esgota os sentidos do enunciado, pelo contrário, este movimento traz à tona valores ideológicos, vozes sociais, sujeitos e outros enunciados num movimento contínuo e dialético. Conforme Bakhtin:

A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso. (2006, p.279)

O filme *Anna Karenina* (2012) e o romance *Anna Kariênina* (1873-1877) são enunciados que apresentam uma relação dialógica advinda da criação de um por meio do conteúdo temático do outro, e cada um desses enunciados, apesar de tratarem de uma mesma trajetória narrativa, é único devido à sua elaboração própria e estilo. As obras dialogam, contudo, não são dependentes uma da outra. O filme pode ser visto como uma resposta ao romance e que como resposta singular e única ele estabelece diálogos com outros enunciados.

Os enunciados romanesco e fílmico por meio de sua elaboração dialogam com outros que tratam da figura adúltera feminina, como Emma Bovary de *Madame Bovary* (1856), Hester Prynne de *A letra escarlate* (1850), Luisa O primo Basílio (1878), Lady Chatterley de *O amante de Lady Chatterley* (1928). As figuras femininas mencionadas pertencem a obras produzidas em diferentes cronotopos e cada qual pertence a uma cultura. Elas são representadas de maneiras distintas e apresentam uma trajetória própria, contudo, pelo ato de adultério do sujeito feminino, as obras dialogam em pontos que convergem e que divergem na construção do sujeito feminino adúltero. Os exemplos citados são de obras literárias, porém, existem outras obras pertencentes a gêneros distintos presentes na esfera social e que podem estabelecer diálogos com o romance *Anna Kariênina*, com o filme *Anna Karenina* (2012) ou com ambos.

2.4 Signo Ideológico

O Círculo de Bakhtin, Medvédev, Volochínov pensa a ideologia e sua materialização por meio da linguagem. A palavra é entendida como o signo ideológico por excelência, pois ele carrega ecos de vozes sociais e das relações intrínsecas às manifestações de língua. A ideologia, vista como processo constitutivo de linguagem do

homem e no homem, se constrói no homem e pelo homem mediante as relações entre os sujeitos estabelecidas por meio da linguagem.

O discurso pode apresentar resistência e incorporação ao mesmo tempo, dado o embate de valores ideológicos presente nas construções de linguagem. O signo ideológico está relacionado de maneira direta com a situação social e a sua valoração se dá na relação com o contexto social, histórico e cultural.

Conforme Bakhtin/Volochínov:

Cada signo ideológico não é apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja um som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. (1997, p.33)

A palavra é vista como o signo ideológico por excelência, considerada como “modo puro e sensível de relação social” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997, p.36). A valoração de um signo ideológico pode mudar de acordo o crotonopo de sua existência, ele pode ser ressignificado de acordo com a esfera sócio-histórica da qual ele emerge. Em um determinado período ou em um determinado grupo social o signo pode ter um valor e em outro período pode adquirir uma outra valoração. Essas ressignificações podem não ter relação temática e podem apresentar reverberações de valores que correspondem a outra significação (uma memória) do signo. Por meio desta característica de mudança na valoração signíca, a ideologia muda e se transforma, e, a partir desse fato, consequentemente o signo ideológico muda e se transforma também. Segundo Bakhtin/Volochínov:

[...] em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios. O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo é um traço da maior importância. Na verdade é entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. (1997, p.46, grifos do autor)

A existência social do signo ideológico revela por meio de sua valoração os embates entre grupos sociais e entre valores ideológicos. O embate de forças no âmbito da linguagem (re)vela as vozes sociais e reverbera ideologias presentes na esfera social, e que se sobressaem por meio da linguagem. A linguagem é o lugar no qual as ideologias

e os posicionamentos coexistem, por meio da linguagem as ideologias e os posicionamentos ganham força, se concretizam, e adquirem existência no discurso e na vida mediante a interação entre sujeitos.

O signo ideológico é visto, então, pela perspectiva Bakhtiniana como reflexo e refração dos valores sociais. Bakhtin/Volochínov:

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural e social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. *Sem signos não existe ideologia*. (1997, p.31, grifos do autor)

Nas obras que compõem o *corpus* da pesquisa o tema do adultério é representado de maneira particular por meio da ideologia e do signo ideológico. Os valores acerca do adultério são evidenciados no romance por meio do discurso dos personagens e do narrador, enquanto no filme ocorre por meio da sequência de imagens, sons e diálogos. A elaboração das obras, à medida que apresentam no conteúdo da narrativa os valores em embate, também evidenciam e (re)velam o tratamento desigual entre gêneros (masculino e feminino) no que diz respeito à prática do adultério. A oposição entre Oblónski (homem adúltero) e Anna Kariênina (mulher adúltera) traz à tona essa problemática, pois ambos são adúlteros. Os personagens encaram esse ato de diferentes maneiras e sofrem as consequências da prática de adultério de maneiras distintas também.

Vale ressaltar que ao analisar um enunciado/discurso não se trata de valorar sujeitos como bons ou ruins ou classificar atitudes como boas ou ruins, mas compreender as relações e os posicionamentos por meio da ideologia e do signo intrínsecos a composição das materialidades pertencentes ao gênero e que possibilitam o embate dos valores ideológicos no enunciado. Sendo assim, não se trata de pensar questões morais acerca do adultério e sim como esse ato afeta os diferentes sujeitos e como os valores morais e éticos aparecem materializados no signo por meio da ideologia. As relações sociais e de estrutura em embate na linguagem ocorrem por meio de diferentes ideologias, e, mesmo quando quer-se apenas enfatizar uma, outras estão entranhadas por meio das vozes presentes no enunciado, de maneira dialógica e dialética.

2.5 O sujeito e as relações com o “outro”

O sujeito como membro de um grupo social está situado em um tempo e espaço, ele é composto por aspectos sociais, históricos e culturais que colaboram para a criação de sua composição como um sujeito individual, cultural e histórico ao mesmo tempo. O sujeito se constitui na linguagem por meio das vivências cotidianas ou de ações e atos na relação com o outro, sendo que a relação com o outro permite que o sujeito possa ter a visão completa de si.

A relação entre sujeitos está presente na linguagem e nas vivências sociais, sem elas não é possível se pensar o sujeito e a linguagem, afinal a relação entre sujeitos é o elemento central para a comunicação. Essas vivências compõem o sujeito como individual e social, conforme as ideias do Círculo de Bakhtin; ao mesmo tempo que o sujeito tem um pensamento próprio, este pensamento é influenciado por pensamentos e ideias advindos da ideologia de outros sujeitos e do grupo social no qual ele está inserido. O sujeito, visto como incompleto e inacabado, só pode ser compreendido na relação com outro, pois é por meio das relações de alteridade que o sujeito pode dar acabamento a si, às vivências e aos enunciados. Segundo Bakhtin, apenas o outro possui visão completa do eu, tanto quanto apenas o eu consegue dar acabamento ao outro. Isso ocorre pelo excedente de visão que cada um tem do outro e não possui de si mesmo.

Conforme as concepções do Círculo presentes na obra *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), a construção da visão que o sujeito tem de sua constituição envolve as relações entre o eu-para-mim (a imagem que tenho de mim mesmo), o outro-para-mim (a imagem que tenho do outro) e o eu-para-o-outro (a imagem que o outro tem de mim). Essas relações são essenciais para compreender como se dá a constituição do sujeito. Como sujeitos não nos relacionamos com o outro de fato, mas com a imagem que criamos do outro, pois projetamos no outro os nossos valores e o outro projeta os seus valores no eu. Os sujeitos são, então, compostos por vários sujeitos que desempenham vários papéis sociais.

Pensar as relações entre os sujeitos por meio da linguagem possibilita identificar os valores ideológicos, éticos e morais do sujeito e seu grupo social. Os valores são ligados aos discursos, e por meio do signo ideológico é possível visualizar valores humanos. O adultério, por exemplo, como ato, é condenado pelos sujeitos e pelas relações que denunciam os seus valores e a ideologia que caracterizam este ato com determinada valoração. A esfera social do sujeito interfere diretamente nas relações, as vivências

inseridas na esfera vão mobilizar valores e ideologias por meio das relações entre sujeitos. Os atos podem ser vistos como uma resposta e terão uma resposta na esfera social, revelando posicionamentos ideológicos concretizados na enunciação, em um movimento contínuo dialógico e dialético.

Com intuito de compreender algumas das relações que compõem o sujeito Anna Kariênina, aborda-se um trecho expressivo da obra fílmica, em que valores sociais são confrontados pela posição de adúltera da personagem por meio das relações entre sujeitos. O episódio em questão ocorre também na obra romanesca como ápice do conflito de valores. Em termos legais Anna é esposa de Kariênin que nega lhe conceder o divórcio, contudo, ela vive com Vrónski. O trecho a ser discutido trata da aparição de Anna na ópera que, em ambas as obras (romance e filme), representa o espaço social de encontro da aristocracia. Devido a sua postura/condição como sujeito, Anna é aconselhada a não frequentar este espaço por Vrónski.

O personagem tem consciência de que o grupo social ao qual antes Anna era parte agora não mais a aceita por suas ações. Contudo, Anna o confronta afirmando que não se envergonha de suas escolhas e decide ir à ópera. Nota-se por meio da situação como os sujeitos são afetados pelo ato do adultério em sua constituição, como aquele foge às convenções sociais, e ser adúltero passa a marca intrínseca ao sujeito.

A personagem produz os seguintes enunciados antes do episódio na ópera ao confrontar Vronsky: “I'm not ashamed of who I am or what I've done./Are you ashamed for me?” (WRIGHT, 2012)¹³. Após a ida à ópera novamente em diálogo com o parceiro Anna diz: “If you loved me, you would have locked me in to stop me going!” (WRIGHT, 2012)¹⁴. Por meio dos enunciados produzidos pela personagem percebe-se como a relação com “os outros” presentes no espaço da ópera e os embates entre as posturas e as ideologias dos sujeitos vão interferir no sujeito Anna Kariênina. Em um momento anterior ao acontecimento a personagem declara não ter vergonha de suas decisões e após o episódio da ópera toma conhecimento de si e de sua posição no grupo social que antes era parte e agora a excluí.

Antes da ida à ópera a personagem pode ser vista como um sujeito incompleto, após o confronto com “os outros” presentes na ópera e que reagem ao fato de a personagem ser considerada adúltera, Anna como sujeito pode ser vista em sua completude. Esses “outros” vão reafirmar a personagem como adúltera e fazê-la

¹³ Não tenho vergonha do que sou ou do que fiz/ Você tem vergonha de mim? (WRIGHT, 2012)

¹⁴ Se você me amasse, teria me trancado e me impedido de ir! (WRIGHT, 2012)

consciente de sua posição como tal. Os sujeitos excluem Anna como membro desse grupo social, fazendo ela tomar consciência de não pertencimento ao espaço social que antes ocupava por causa de sua condição de adúltera.

O “eu” não reconhece a sua totalidade, pois é o outro que tem essa visão, “O *eu* e *outro* são as categorias axiológicas basilares [...]” (BAKHTIN, 2006, pp.173-174, grifos do autor). O “eu” sempre se constitui no outro e a partir do outro, conforme o tempo e espaço e a sociedade que ocupa. O confronto com “os outros” por meio da ação de Anna Kariênina de ir à ópera permite este representado se reconhecer, pois antes apresenta uma visão em relação a suas escolhas e posteriormente esta imagem de si é desconstruída para o surgimento de outra visão por meio do episódio da ópera.

Um sujeito representa não só um indivíduo como também determinado grupo social no qual está inserido e seus valores ideológicos, a imagem construída de si está então relacionada aos reflexos e as refrações das relações (eu-outro) na esfera do grupo social. O episódio mencionado evidencia as relações humanas e as valorações ideológicas que compõem o sujeito e seu posicionamento responsivo e responsável. A personagem Anna Kariênina transgredir as convenções sociais e esse ato afeta a sua relação com os “outros” do seu grupo social. A partir das respostas aos seus atos e seus posicionamentos Anna se constitui em plenitude como o sujeito adúltero.

2.6 Cronotopo e exotopia

O cronotopo é o conceito que diz respeito ao tempo e ao espaço, ele está relacionado com as mudanças temporais e históricas e, nesse sentido pode-se pensar que os sujeitos e os enunciados estão situados sempre em um tempo e um espaço (cronotopo). Este conceito é importante para se compreender as mudanças temporais e espaciais, pois essas mudanças influenciam a representação do conteúdo, do estilo e da forma dos gêneros. Segundo Bakhtin:

O cronotopo tem um significado fundamental para os *gêneros* na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gêneros são determinados justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio do fio condutor é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica. (1988, p.212, grifo do autor)

Como categorias de análise, os conceitos de cronotopo e exotopia possibilitam se pensar os movimentos espaciais e temporais na obra e a construção da obra estética em um determinado tempo/espaço. Os gêneros estão situados em uma determinada cultura e em um período histórico nos quais são elaborados, dessa maneira ele se constrói e se constitui como obra estética na esfera histórica e cultural. O papel do tempo e do espaço nos gêneros romanesco e fílmico possibilita se compreender a elaboração estética dos gêneros e os aspectos que o compõem como tal. “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto” (BAKHTIN, 1988, p.211).

Determinados temas e signos ideológicos que em uma época são valorados de determinada maneira em outra podem adquirir uma outra significação, essas ressignificações estão relacionadas a questões culturais, ideológicas, sociais e históricas de determinado tempo e espaço, materializadas por meio do cronotopo. O movimento de exotopia permite ao autor elaborar e dar acabamento à sua obra. Esse movimento implica o deslocamento do autor que, a partir da realização desse movimento, deixa de ser autor-pessoa e passa a ser autor-criador, dado o excedente de sua visão. Acerca do excedente de visão, explica Bakhtin que:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – cabeça, o rosto e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa.

Esse *excedente* da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – *excedente* sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo: porque nesse momento e nesse lugar, em que sou o único a estar situado em dado conjunto de circunstâncias, todos os outros estão fora de mim. (2006, p.21, grifos do autor)

Apenas ao se deslocar de si o sujeito adquire excedente de visão sobre si e ainda assim seu olhar não coincide com o olhar de cada um de seus outros, pois cada sujeito, de seu lugar e tempo específicos, vê o outro de seu ponto de vista. O movimento exotópico

está relacionado ao espaço e às movimentações de deslocamento espacial, e esse deslocamento não implica o movimento físico, mas um posicionamento espacial deslocado. “Esta *exterioridade* (mas não indiferentismo) permite que a atividade artística una, formule e conclua o acontecimento a partir *do lado de fora*.” (1988, p.36, grifos do autor), podemos ver esse movimento com uma posição externa, porém participativa.

A elaboração das obras (romanesca e fílmica) que compõem o *corpus* estudado em relação ao cronotopo e ao movimento exotópico se dão de maneiras particulares. Tolstói elaborou sua obra como autor-criador inserido no contexto do cronotopo da cultura russa e por isso ele apresenta uma visão como autor-criador e autor-pessoa que, imerso a essa cultura, constrói a sua obra de maneira a representar o tempo e espaço os quais vivenciou, dado o devido distanciamento entre o mundo “real” e o mundo representado e construído no discurso da ficção literária.

A representação da cultura russa na obra é semiose dos aspectos culturais, históricos e sociais da sociedade russa da época, ou seja, reflexo e refração (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997). O cronotopo de elaboração da obra influencia a ênfase de determinados aspectos caros ao autor-criador e sua perspectiva do conteúdo temático da obra. Nesse sentido, reitera-se como mencionado no capítulo anterior, a importância da questão do trabalho agrícola relativo ao campo no romance, relacionada ao personagem Liévin.

Wright, para construir sua obra como autor-criador, se desloca por meio do movimento de exotopia para poder ter a visão do cronotopo da cultura russa presente no conteúdo temático da obra romanesca e também do cronotopo da cultura russa de produção da obra, essa visão de fora é influenciada pelo cronotopo que o autor-criador está situado (o cronotopo da cultura inglesa) e no qual ele elabora a obra fílmica. A atividade artística e estética de criação da obra é marcada pelo movimento transitório e exotópico entre culturas. Esse movimento artístico que engloba diferentes culturas mediante um olhar específico do autor-criador mobiliza valores e concepções que estão no grande e pequeno tempo da cultura e influenciam na (re)apresentação do conteúdo temático da obra de Tolstói. A obra fílmica, além de passar por esse movimento para sua elaboração, tem a sua construção atrelada as materialidades próprias do gênero fílmico.

O acabamento das obras é distinto devido aos aspectos cronotópicos e exotópicos que influenciam a relação do autor-criador (eu) com a elaboração arquitetônica de sua obra (outro), ou seja, a relação sujeito/enunciado, “Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*, é a relação com o outro enriquecida pelo

excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente. (BAKHTIN, 2006, p.175, grifo do autor).

O cronotopo de produção das obras no romance elaborado pelo russo Tolstói (publicado entre 1873 e 1877) e no filme realizado por Wright (2012), relacionado ao excedente de visão, mobiliza questões essenciais para se pensar a arquitetura do gênero e a função do tempo e espaço nela. Tempos e espaços (históricos e culturais) distintos recuperados na produção artística produzem na obra particularidades próprias das condições de produção. O palco na obra fílmica devido a sua representação, se torna o local onde os sujeitos estão situados e vivenciam sua trajetória, na obra romanesca ele não pode ser considerado com tal. O olhar exotópico apresenta um posicionamento axiológico valorativo do autor-criador (Wright) ao representar a aristocracia russa nos espaços teatro/bastidores/camarote/espaço da plateia ao invés da ambientação natural. O posicionamento valorativo presente na incorporação desses espaços a narrativa fílmica implica o olhar sobre a aristocrata russa e sobre as relações sociais que ocorrem nesse espaço, a qual representada via teatralidade implica a valoração de que a aristocracia e suas relações sejam teatrais.

2.7 O gênero e a sua arquitetura

Existe uma grande diversidade de gêneros do discurso. Eles são resultado do trabalho com a linguagem para a comunicação e interação social. A dimensão social e histórica do gênero é indispensável para se pensar sua elaboração, circulação e recepção. A perspectiva dos integrantes do Círculo de Bakhtin, Medvédev, Volochínov contrapõe a visão dos formalistas russos e pensa o elemento social como essencial para se compreender e estudar os gêneros, tendo em vista os elementos extralinguísticos e os elementos linguísticos. Situados historicamente, os gêneros apresentam em sua composição aspectos culturais, sociais e históricos.

Os gêneros discursivos são caracterizados pelos estudos do Círculo como constituídos por forma, conteúdo e estilo. A forma está relacionada com as materialidades que compõem o gênero, e elas podem ser verbais, visuais e sonoras. A forma é elaborada conforme o conteúdo temático, pois um depende do outro, e é arranjada de maneira particular conforme o gênero, a esfera de produção e o estilo do autor-criador. Conforme Bakhtin:

A forma não pode ser entendida independentemente do conteúdo, mas não pode ser independente da natureza do material e dos procedimentos por ele condicionados. Ela é condicionada a um dado conteúdo, por um lado, e à peculiaridade do material e aos meios de sua elaboração, por outro. O desígnio artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal (o dado linguístico das palavras), deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado. (2006, pp.177-178)

O filme pode ser pensado como um gênero pois ele apresenta uma forma, conteúdo e estilo conforme a concepção de gênero advinda do Círculo de Bakhtin, Medvédev, Volochínov. Os elementos forma e conteúdo estão diretamente relacionados ao processo de criação da obra. A concretização da obra depende do trabalho com a forma e o conteúdo, e o acabamento presente no resultado do trabalho com esses elementos, ou seja, o resultado da maneira particular de arranjar esses elementos é o estilo da obra estética: “Chamamos de *estilo* à *unidade* de procedimento de enformação e acabamento do personagem e do seu mundo e dos procedimentos, por estes determinados, de elaboração e adaptação (superação imanente) do material.” (BAKHTIN, 2006, p.186, grifos do autor).

A obra fílmica e o romance podem ser pensados como o projeto de dizer do autor-criador materializado/concretizado, e da concretização desse projeto resulta o estilo autoral. O estilo pode ser visto como elemento que carrega em si a marca autoral e o posicionamento daquele que elabora o gênero, o autor-criador. As possibilidades de trabalhar com um determinado gênero e o estilo que resulta do trabalho artístico estão relacionados com a tradição do estilo do gênero e as concepções artísticas do autor-criador. Cada gênero carrega em sua história construções específicas e concepções estéticas relacionadas as especificidades próprias de seu uso, construção, circulação.

As concepções em torno da criação estilística de um determinado gênero influenciam na composição da obra estética e no seu estilo. A posição da câmera, os ângulos, as cores, o léxico, a forma sintática, os sons e as músicas são escolhidos durante o trabalho com o conteúdo e com a forma. A escolha de como fazer e de que maneira é feito representa um posicionamento que determina as particularidades presentes na obra e a própria obra em si. Segundo Medvédev:

Cada arte, dependendo do material e de suas possibilidades construtivas, tem suas maneiras e tipos de acabamento. A decomposição das artes particulares em gêneros é determinada em grau significativo justamente pelos tipos de acabamento do todo da obra.

Cada gênero é um tipo especial de construção e acabamento do todo, sendo que, repetimos, trata-se de um tipo de acabamento temático essencial, e não convencional e composicional. (2012, p.194)

Os gêneros podem ser classificados conforme as ideias do Círculo como sendo primários e secundários, sendo que os primários estão relacionados ao cotidiano e não tem uma elaboração complexa, enquanto os secundários são complexos e apresentam uma elaboração estética da forma e conteúdo. Eles nascem em uma determinada esfera de atividade e nela têm sua produção, recepção e circulação. Na esfera de atividade do gênero estão presentes questões culturais e contextuais que o compõe como tal e influência na sua natureza como gênero.

Os gêneros são considerados pela perspectiva dialógica como relativamente estáveis, pois eles apresentam características que os definem como determinado gênero, e aquelas que mudam e ressignificam, as instáveis. Pode-se relacionar essas características mutáveis com o estilo do gênero; por exemplo, duas obras pertencentes ao mesmo gênero apresentam um estilo próprio apesar de apresentarem a mesma forma. As obras são iguais na forma, contudo, apresentam um conteúdo diferente e uma maneira de própria de elaboração do conteúdo, logo, o estilo das obras será completamente diferente. Pode-se pensar que os elementos estáveis dos gêneros se referem a forma e os instáveis estão relacionados ao estilo.

O romance *Anna Kariênina* foi publicado primeiramente em uma revista, o Mensageiro Russo, e depois ocorreu a publicação da edição completa do texto no formato de livro. O filme de Wright, assim como os outros filmes produzidos na contemporaneidade, é lançado no cinema e após um período o filme sai de cartaz e é distribuído para vendas em formato de DVD. As obras romanesca e fílmica são compostas por gêneros distintos e conseqüentemente sua circulação ocorre de maneiras particulares. O romance é produzido no formato de livro, e, como característica genérica apresenta os aspectos pertinentes a palavra, que é a materialidade trabalhada para a produção do enunciado. O trabalho com a materialidade verbal faz parte da construção do enunciado por meio da palavra as formas sintáticas, fonéticas, semânticas, morfológicas e estilísticas.

O gênero fílmico pode ser reproduzido no formato de DVD, mas é comum com a expansão da internet a sua circulação na rede por meio de plataformas como a Netflix. Em sua composição como gênero pode-se observar as materialidades verbal (diálogos, palavras), visual (ângulos, tomadas, cores, cenário, encenação), e o sonoro (sons, ruído,

melodias, canção). O gênero fílmico é composto pelas linguagens verbal, sonora e visual que são elaboradas e assumem o papel de constitutivas neste gênero. Essas materialidades são trabalhadas a fim de que possa se representar determinado conteúdo temático conforme a forma deste gênero, no caso do gênero fílmico sua composição se dá por meio de sequências de imagens em movimento.

O autor inicialmente tem um determinado plano de ideias, no caso do filme, pode-se pensar no roteiro, e a partir de suas ideias ele escolhe uma forma composicional para elaborar a obra. A forma composicional remete ao autor-criador, que por meio do estilo se coloca no texto. O autor-criador não carrega apenas seus valores como autor-pessoa ao construir a obra, ele incorpora no processo criativo também os valores de seu grupo social e de sua época no que diz respeito à cultura e aos valores ideológicos, sociais e históricos, afinal ele é um sujeito considerado individual e social simultaneamente.

No caso do gênero fílmico é importante se pensar que ele é elaborado e pensado por um autor principal, o diretor. Contudo, devemos levar em consideração que outros participantes no processo da criação têm um papel expressivo, e esse papel expressivo os caracterizam também como autor. Ao se refletir sobre o processo de criação do ambiente, da fotografia, da trilha sonora e da edição de imagens percebe-se que o diretor faz parte da elaboração dessas etapas, contudo, existe outros sujeitos escolhidos pelo diretor e que são imprescindíveis na elaboração específica de cada etapa de construção do filme, tendo em vista que o projeto de dizer do autor orchestra a elaboração do filme.

A articulação da forma, do conteúdo e do estilo que compõe a unidade da obra corresponde a uma autoria coletiva. A nomenclatura autoria coletiva é atribuída no sentido de que a autoria do diretor engloba outros sujeitos autores. Esses outros sujeitos autores possuem um estilo próprio dentro da obra e sua marca autoral colabora para o estilo do autor-criador principal da obra, especialmente se considerarmos a obra de Wright. A respeito da arquitetura, diz Bakhtin:

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu espaço de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade.

As formas composicionais que organizam o material têm um caráter teológico, utilitário, como que inquieto, e estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica. A forma arquitetônica determina a escolha da forma composicional: assim, a forma da tragédia (forma do

acontecimento, em parte, do personagem – caráter trágico) escolha a forma composicional adequada – a dramática. Naturalmente, não é por isso que se deva concluir que a forma arquitetônica existe em algum lugar sob um aspecto acabado e que pode ser realizada independentemente da forma composicional. (1988, p.25)

A arquitetura se dá mediante determinada forma composicional, mas elas não se confundem. Na arquitetura dos gêneros estão materializados os valores e o posicionamento ético e estético do autor-criador em relação à obra. O acabamento do enunciado e suas singularidades estão relacionados com o ato ético do autor ao elaborar a sua obra, sendo assim o acabamento e os sentidos particulares a determinada construção de linguagem reverbera na totalidade da obra e não está centrada em apenas um elemento. A totalidade da obra implica todos elementos presentes na unidade do enunciado e que compõem a sua arquitetura e o seu acabamento estético.

2.8 O autor e a atividade artística

No processo de criação da obra, o direcionamento do autor-criador colabora para um determinado olhar sobre os sujeitos criados no âmbito da linguagem, como são representados e como ocorrem essas representações. O autor é responsável pela criação (organização, esquematização e elaboração) da obra, ele organiza e rearranja as materialidades a fim de concretizar seus ideais artísticos mediante o direcionamento valorativo e emotivo-volitivo. Bakhtin explicita que:

Autor: é o agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetremos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. (2006, pp.10-11)

A concepções de autor-pessoa e autor-criador não coincidem: “O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar.” (BAKHTIN, 2006, p.06). O autor-criador, de certa forma, caracteriza-se como uma posição deslocada do autor-pessoa, “O autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas – que com

ele participam do acontecimento ético aberto e singular da existência[...]" (BAKHTIN, 2006, p.13). Essa posição deslocada não corresponde ao autor deixar plenamente a si, no posicionamento deslocado ele se encontra no (entre)lugar. Não é a pessoa que constrói uma obra ainda que venha dela parte do olhar (refratado) sob a obra, mas o criador. Por meio do movimento exotópico o autor-criador se relaciona com a obra não do ponto de vista biográfico ou como autor-pessoa, mas como aquele que cria e observa o outro (a obra) por meio de um olhar deslocado do seu. Esse movimento possibilita ao autor "olhar" para outra cultura que não seja a sua e situá-la na obra estética conforme essa cultura, como ocorre com Wright.

O autor-criador constrói a obra e se relaciona com ela por meio de um posicionamento deslocado que carrega ao mesmo tempo marcas sociais e históricas do sujeito, como também características e valores projetados no objeto estético (que não necessariamente coincidem com o seu posicionamento como autor-pessoa). O ato da criação do autor carrega sua "assinatura", localizada na maneira que está organizado e elaborado o material e o conteúdo de uma obra. Por meio do "agir" único (responsivo e responsável) característico de cada autor-criador, tem-se a responsividade da atividade criadora. Essa resposta ocorre conforme o lugar que se ocupa, o momento histórico e o contexto da esfera de atividade onde se cria.

O estilo do autor presente na obra se dá nas escolhas particulares de representação do sujeito, de elaboração dos diálogos, do uso do léxico, das cores, dos sons e melodias. Cada escolha do autor-criador para elaborar a obra apresenta um posicionamento axiológico responsivo e responsável. A existência da obra de arte no conjunto de cultura se relaciona com os valores atrelados à arquitetônica da obra e com o seu contexto de produção, circulação e recepção. Conforme diz Bakhtin:

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores. O que se conclui não são palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto: o espacial com o seu centro axiológico – corpo vivo –, o temporal com o seu centro – a alma – e, por último, o semântico, na unidade concreta mutuamente penetrante de todos. (2006, p.176)

A transfiguração dos valores do mundo ocorre na construção do personagem e seu mundo por meio do olhar avaliativo do autor, olhar este traspassado por valorações e

valores sociais pertencentes à voz de outros sujeitos de seu grupo social, além de sua própria. A consciência do herói e seu mundo não coincide com a consciência do autor e com o mundo de sua existência, elas são distintas e não se confundem. O ato da criação artística possibilita ao sujeito tornar-se autor, esse ato e sua existência cultural é uma resposta a outros sujeitos, enunciados, concepções e ideologias.

O agir do sujeito é situado em uma esfera de atividades sócio-histórica e nessa esfera de criação as escolhas do agir do sujeito não são resultado de uma abstração individual, mas resultado da junção de concepções éticas, morais, estéticas e resultado das relações sociais. Pode-se dizer, então, que no agir do autor-criador estão integrados os aspectos de sua consciência individual e os aspectos sociais e históricos que fazem parte de sua existência no mundo.

Do ponto de vista da análise do discurso, parte-se do princípio que a arte reflete e refrata a vida (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997). Conforme a perspectiva bakhtiniana, o enunciado em relação a concepção de autor-criador e de cronotopo refrata não de maneira direta a vida, mas reflete e refrata (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1997) como semiose os aspectos da vida, sendo eles ressignificados e reconstruídos na construção do enunciado.

A linguagem reflete e refrata a vida e os seus aspectos, visto que a partir da linguagem se cria enunciados que permitem a comunicação com o outro. A representação das questões existentes na vida não ocorre de maneira direta no discurso conforme a teoria do Círculo de Bakhtin. Os aspectos que permeiam a vida se modificam e se transformam na elaboração do discurso. O discurso artístico é compreendido como social por nascer de uma esfera sócio-histórica e a sua construção estética ressignifica e reconstrói os aspectos de sua esfera social.

O autor do enunciado ao se apropriar da linguagem incorpora valores em sua produção, dada a sua composição como sujeito sócio-histórico e como membro de uma sociedade. As ideias e as valorações do autor são influenciadas por outras ideias e valorações que fazem parte de seu grupo social. O enunciado apresenta ideologias que não pertencem apenas ao autor-pessoa e sim ao autor-criador, que incorpora na sua produção as valorações e as ideologias próprias de sua esfera cultural, social e histórica, as quais o compõe como sujeito responsivo e influenciam no acabamento do enunciado.

A posição extraposta do autor-criador permite a elaboração do enunciado de maneira que se constrói uma (re)apresentação de valores e de ideologias no plano do discurso. A partir da perspectiva teórica abordada neste trabalho, objetiva-se pensar a

construção do enunciado e como ela se dá, sendo assim, opta-se em não trabalhar com a biografia do autor e a relação entre os personagens da obra e a vida de Tolstói.

A vida e a arte não estão apartadas visto que uma se nutre da outra, elas estabelecem uma relação dialógica, contudo não se confundem, porque são distintas e apresentam um acabamento estético diferente. A construção do enunciado ocorre mediante o transito de valores da vida para a arte e da arte para vida, de maneira dialética e dialógica. Esse movimento implica a transfiguração e a resignificação dos valores sociais e dos aspectos da vida para a arte, e da arte para a vida.

3 A PALAVRA, A VISUALIDADE E O SOM: ANÁLISE DAS OBRAS FÍLMICA E ROMANESCA

Neste capítulo apresenta-se a análise do romance *Anna Kariênina* (1873-1877) de Liev Tolstói e do filme *Anna Karenina* (2012) de Joe Wright. A análise do romance se encontra no item 3.1, no qual trabalhamos a representação dos sujeitos e seus papéis sociais no romance. No item 3.1.1 discorremos acerca dos espaços históricos e sociais da aristocracia na obra romanesca. O item 3.1.2, apresenta as valorações da personagem Anna Kariênina no romance. No item 3.2 refletimos acerca da obra fílmica, principalmente tendo como foco a representação dos sujeitos no filme e como se dá a representação de seus papéis sociais de homem e mulher nesse enunciado. No item 3.2.1 discutimos sobre os espaços sociais pertencentes à aristocracia que estão representados na obra fílmica. O item 3.2.2, discorre sobre as valorações da personagem Anna Kariênina presentes na obra fílmica.

3.1 Os papéis sociais e as valorações do sujeito no enunciado romanesco

O título do romance recebe o nome de *Anna Kariênina*, a personagem que tem o protagonismo de sua trajetória no romance, paralelamente a Liévin e outras trajetórias e personagens. O título é composto por oposições como ocorre em outras obras de Tolstói, como *Guerra e paz*. O feminino e o masculino estão confrontados no título, visto que ao mesmo tempo que é Anna o sujeito enfatizado, também é Kariênin por causa da presença do sobrenome Kariênina que deriva de Kariênin.

O nome da personagem¹⁵, “Kariênina”, é o sobrenome do marido (Kariênin), que na transliteração da nomenclatura para o português na forma feminina recebe “a”. Essa mudança ocorre porque o sobrenome tem uma forma masculina e uma forma feminina, característica advinda da cultura e língua russa e sua forma de nomeação. A palavra “Kariênina”, além de ser compreendida como a versão feminina do sobrenome Kariênin, pode ser vista como a forma do genitivo, a qual significa “de Kariênin”. A forma do genitivo no título da obra permite compreender a relação de pertencimento do sujeito feminino Anna ao sujeito masculino Kariênin, essa relação está inscrita de antemão no próprio título da obra, e retoma o domínio sobre o sujeito feminino.

Neste item analisa-se as figuras femininas e masculinas e suas representações na obra mediante seu grupo social. Essas figuras masculinas e femininas são pertencentes à aristocracia, e suas vivências fazem referência a essa classe. Não se trata de qualquer homem ou mulher, é uma aristocrata ou um aristocrata, e dentro dessa classe e suas vivências surge o embate entre as valorações da mulher e do homem dessa classe social. No filme de 2012, a representação da descoberta do bilhete da governanta para o marido por parte de Dolly é apresentada/construída de maneira caricatural, essa caracterização da relação de ambos no filme será explorada de maneira aprofundada no item 3.2. Em contraposição a representação presente na obra fílmica, o sujeito Dolly no romance não trata a situação com a tragicidade cômica presente na constituição do episódio no filme. Como percebe-se, diante do bilhete a expressão da personagem é de horror, desespero e ira, conforme o trecho seguinte:

¹⁵ A escrita do nome dos personagens nesta dissertação segue a grafia presente no romance, essa escolha segue a transliteração do nome russo para o português, já que os nomes no filme estão transliterados do russo para o inglês. O título do filme segue a grafia advinda do inglês e, também se mantém a grafia quando se refere a ele e aos nomes presentes em trechos citados do filme.

Ela, a sua Dolly, eternamente preocupada, atarefada e de inteligência curta, como ele a via, estava sentada imóvel com o bilhete na mão e olhava para ele com uma expressão de horror, de desespero e de ira.
– O que é isto? Isto? – perguntou ela, mostrando o bilhete.
(TOLSTÓI, 2013, p.18)

A contraposição entre as representações do sujeito Dolly e da descoberta do adultério apresentam um tom valorativo diferente no discurso das obras romanesca e fílmica, visto que na primeira o tom implica seriedade em relação a situação e na segunda o tom é dúbio, construindo a descoberta do adultério com um tom de comicidade teatral. As diferentes representações presentes nos enunciados decorrem da construção do episódio e do sujeito.

Mediante a situação Oblónski, no romance, age de maneira diferente da representação presente no filme; ele reconhece a seriedade da situação. Nota-se no excerto seguinte que diferente da culpa que permeia Anna em relação a seu ato de adúltera, Oblónski tem uma postura diferente. Anna Kariênina não consegue dissimular sua relação com Vrónski, e Oblónski se arrepende de não ter escondido melhor da mulher o caso com a governanta. Ele utiliza do argumento de enaltecer a si no começo do trecho e termina caracterizando a esposa de maneira negativa, a fim de justificar suas ações.

Stiepan Arcáditch era um homem sincero consigo mesmo. Não conseguia enganar-se persuadir-se de que estava arrependido de sua conduta. Não conseguia, agora, arrepender-se por ele, um homem de trinta e quatro anos, bonito e namorador, não estar enamorado da esposa, mãe de cinco crianças vivas e de duas já mortas, e apenas um ano mais jovem que ele. Arrependia-se apenas de não ter sabido dissimular melhor diante da esposa. Mas sentia toda a gravidade da sua situação e se compadecia da esposa, dos filhos e de si mesmo. Talvez soubesse dissimular melhor seus pecados, diante da esposa, se previsse que a notícia afetaria a ela desse modo. Está claro que nunca pensara sobre a questão, mas lhe parecia, vagamente, que a esposa já adivinhara, desde muito tempo, que ele não era fiel, e fazia vista grossa. Parecia-lhe até que ela, uma mulher esgotada, envelhecida, feia, sem nada de admirável, simples, apenas uma boa mãe de família, deveria, por sentimento de justiça, mostrar-se indulgente. Deu-se exatamente o contrário. (TOLSTÓI, 2013, p.19)

A comparação entre essas duas figuras, um homem adúltero e uma mulher adúltera, possibilita se estabelecer a diferença entre um homem e uma mulher ao encarar o mesmo ato. A representação desses dois sujeitos reflete e refrata a voz social que privilegia o homem em contraposição a mulher, os enformando em papéis sociais, com medidas desiguais para os sujeitos que cometem o mesmo ato.

No âmbito familiar Dolly é incumbida das tarefas de casa, enquanto Oblónski não participa dessas atividades. A personagem é responsável por essas tarefas sendo a única a executá-las sem a colaboração do marido. Depois de descobrir o caso do marido com a governanta Dolly deixa de executar os afazeres domésticos, contudo, ela retorna a se dedicar as tarefas que havia abandonado quando percebe que a casa e os filhos precisam de cuidados.

– A senhora podia mandar vir o meu irmão – disse – Ele pode preparar o jantar; senão as crianças vão ficar até as seis horas sem comer, como ontem.

– Está bem, já vou sair e dar as ordens. Já mandaram comprar leite fresco?

E Dária Aleksándrovna mergulhou nos afazeres do dia e neles afogou seus desgostos, por um tempo. (TOLSTÓI, 2013, p.29)

Dolly como mulher cumpre seu papel como mãe e esposa no âmbito familiar, os seus afazeres estão restritos e centrados aos cuidados da casa e dos filhos. Oblónski por sua vez, no âmbito do trabalho ocupa o posto de chefe de uma das repartições de Moscou: “Ocupando havia três anos o posto de chefe de uma das repartições de Moscou, Stiepan Arcáditch havia angariado não só o afeto, mas também o respeito dos colegas, dos subordinados, dos chefes e de todos os que tinham contato com ele.” (TOSTÓI, 2013, p.30). A figura da mulher está restrita ao âmbito familiar, seja na sua família fruto de um casamento ou na família dos pais, onde não tem os afazeres de esposa e mãe. Em ambas as situações o sujeito desempenha atividades concebidas como atividades cabíveis à mulher, conforme os possíveis papéis sociais atribuídos a mulher.

A figura masculina em contraponto a figura feminina ocupa o espaço do trabalho no âmbito social. Oblónski e os homens do seu círculo social estão encarregados de trabalhos burocráticos, administrativos ou militares, em oposição a Liévin, que lida com as questões de trabalho no campo e com o seu círculo de convivência nas proximidades de suas propriedades. A representação dos sujeitos masculinos e femininos em relação aos papéis sociais que desempenham implica duas questões; a primeira diz respeito ao papel feminino e masculino em sociedade e a segunda a classe social dos sujeitos e seu papel na sociedade. Essas duas questões permitem se pensar que o papel social do sujeito está vinculado a sua classe social, tendo em vista a posição social de Dolly e Oblónski.

A valoração da posição social e o modo de vida da classe social aparecem por meio dos questionamentos e afirmações de Liévin na passagem que se segue. Mediante sua posição de senhor de terras e não detentor de uma atividade valorada socialmente, ele

questiona se é um pretendente aceitável pela família de Kitty, que vive em Moscou e frequenta a sociedade.

A convicção de Liévin de que se tratava de algo impossível apoiava-se no fato de que, aos olhos dos parentes, ele não era um partido vantajoso e digno da encantadora Kitty, e de que a própria Kitty não poderia amá-lo. Aos olhos dos parentes, Liévin não tinha uma atividades regular e determinada, e tampouco uma posição na sociedade, ao passo que os seus colegas, a essa altura da vida, quando ele contava trinta e dois anos, já eram, alguns, coronéis e ajudantes de campo, outros, professores, outros, diretores de banco, e de estrada de ferro ou chefes de repartição pública, como Oblónski; Liévin, por sua vez (e ele sabia muito bem como os outros o viam), não passava de um senhor de terras, dedicava-se à criação de vacas, à caça de narcejas e à edificação rural, ou seja, um pobre medíocre, que nada conseguia fazer e que fazia, na opinião da sociedade, o mesmo que fazem pessoas imprestáveis. A misteriosa e encantadora Kitty não poderia amar um homem tão feio, como Liévin se julgava, e sobretudo tão comum, que não se destacava por coisa alguma. (TOLSTÓI, 2013, p.37)

No excerto é perceptível a desvalorização da atividade que Liévin exerce (o trabalho com o campo) pelo grupo social da aristocracia. Nesse ponto pode-se estabelecer a relação entre essa passagem e a cena do filme em que Liévin está no escritório de Oblónski, pois o contraste entre o discurso verbalizado e o discurso visual evidencia as diferentes formas de trabalho executadas pelos sujeitos e o modo de vida que eles vivenciam em relação ao trabalho e o seu círculo de convívio social.

No âmbito das relações de trabalho do senhor de terras e do aristocrata existem diversos tipos de trabalho a serem executados por diferentes sujeitos de classes distintas. Nota-se na obra, por exemplo, o trabalho do aristocrata, do escriba do escritório, do senhor de terras e do camponês. Apesar de ser um aristocrata, Liévin vive no campo afastado da vida social da cidade e suas convenções, o personagem escolhe não viver a vida da nobreza russa nas cidades e frequentar os bailes, os jantares e as festas. Ele opta por se aproximar da natureza seguindo os seus ideais sobre o trabalho com a terra.

Os trabalhos são representados na obra romanesca como hierarquizados e evidenciam as relações entre diferentes classes em diferentes espaços. Oblónski, como chefe de repartição, detém uma posição de privilégio e poder sobre o escriba, enquanto Liévin detém poder sobre o trabalhador camponês de suas terras. Ao mesmo tempo que o discurso da obra foca no aristocrata, ele apresenta a valoração dessas atividades de trabalho hierarquizadas por meio das relações. As representações do sujeito e das relações

de trabalho apresentam os contrastes e o embate de classes sociais presentes no discurso e possibilitam se compreender a existência de valores opostos que coexistem em um mesmo enunciado.

O discurso do romance apresenta valorações em relação a figura da mulher presentes na fala dos personagens e do narrador, no decorrer da análise serão mencionadas algumas delas. A que se segue apresenta a visão de Liévin sobre a mulher:

– Bem, me desculpe. Você sabe que, para mim, todas as mulheres se dividem em duas categorias...não é bem isso... melhor dizendo: existem mulheres e existem...Nunca vi nem verei fascínio em criaturas decaídas, e mulheres como a francesa maquiada, na recepção do restaurante, com seus cachinhos, para mim são répteis, e todas as decaídas são assim.
– E a do evangelho?
(TOSTÓI, 2013, pp.54-55)

No fragmento anterior, a fala de Liévin expõe a divisão de mulheres em dois grupos, divisão essa baseada em atitudes, modo de vida e vestimenta. Essa divisão retoma um modelo ideal de mulher e um outro “não ideal” de mulher. A comparação e a separação de imagens modelo de mulher são baseadas em valores morais e históricos. Esses valores foram instituídos historicamente e construíram os modelos presentes na fala de Liévin, os quais são valorados por ele e pela voz de seu grupo social.

O uso do léxico “decaída” retoma a imagem da mulher que foge as regras e as convenções, e pode ser relacionado à prostituição ou a algum ato que cause o rebaixamento do sujeito mediante um grupo. A caracterização da(s) mulher(es) como réptil dialoga com a figura da serpente, um réptil que conduziu a mulher a influenciar o homem a provar do fruto proibido. Esses usos lexicais presentes na fala de Liévin revelam valores morais ligados à religião.

As relações entre homens e mulheres no que diz respeito ao casamento aparecem em trechos que tratam de como a aristocracia lida com a união entre pares e como ela é realizada. Um fragmento expressivo sobre o assunto é a passagem seguinte, na qual ocorre a descrição da escolha ou arranjo de casamento e como esse grupo passa por mudanças e transformações que afetam como se pensa e se realiza o casamento. Neste excerto a mãe de Kitty reflete sobre as questões entorno do casamento e pensa na melhor maneira de realizar o casamento da filha mediante as regras sociais:

A própria princesa casara-se trinta anos antes, com um noivo arranjado pela tia. O noivo, sobre o qual tudo já estava previamente sabido, veio à sua casa, viu a noiva e eles o viram; a tia casamenteira verificou e

transmitiu a ambas as partes a impressão produzida; a impressão foi boa; depois, num dia marcado, apresentou-se aos pais a proposta de casamento esperada, e logo foi aceita. Tudo ocorreu de modo bastante tranquilo e simples. Pelo menos assim pareceu a princesa. Mas, no caso das filhas, ela provava como nada havia de tranquilo e simples nesta tarefa, que parecia corriqueira: casar as filhas. Quantos temores ela padecera, quantos pensamentos remoera, quanto dinheiro gastara, quantas desavenças tivera com o marido em torno da escolha do noivo das filhas mais velhas, Dária e Natália! Agora, ao apresentar à sociedade a filha mais nova, padecia os mesmos temores, as mesmas dúvidas, e tinha brigas com o marido ainda maiores do que no caso das filhas mais velhas. O príncipe. Como todos os pais, era especialmente escrupuloso com relação à honra e à pureza das filhas; era insensatamente ciumento das filhas, em especial de Kitty, sua favorita, e a todo momento armava cenas com a princesa, a quem acusara de comprometer a filha caçula. A princesa estava acostumada a isso, desde a primeira filha, mas agora sentia que os escrúpulos do príncipe tinham mais fundamento. Via nos últimos tempos muita coisa mudara nos costumes da sociedade, que as obrigações da se haviam tornado ainda mais difíceis. Notava que as jovens da idade de Kitty formavam certas associações, frequentavam certos cursos, tratavam os homens com liberdade, andavam sozinhas pela rua, muitas vezes não faziam uma reverência ao cumprimentar e, sobretudo, tinham todas a firme convicção de que cabia a elas e não aos pais, a escolha do marido. “Hoje em dia, não se casa mais como antes”, pensavam e diziam todas essas jovens e até algumas pessoas mais velhas. No entanto, como se devia casar hoje em dia: eis que a princesa não conseguia saber de ninguém. O costume francês – o destino da filha resolvido pelos pais – era recusado, e condenado. O costume inglês – a liberdade total as moças – também era recusado, e impossível na sociedade russa. A maneira russa de se arranjar o casamento por meio das casamenteiras era considerada abominável e ridícula, por todos e pela própria princesa. Mas como as filhas se deviam casar e como se devia dar as filhas em casamento, isso ninguém sabia. Todos com quem a princesa pôde conversar a respeito diziam a mesma coisa: “Queira me perdoar, mas nesta época em que vivemos já é hora de pôr de lado essa velharias. Afinal, quem se casa são os jovens, e não seus pais; portanto é preciso deixar os jovens se arranjam como acharem melhor”. (TOLSTÓI, 2013, pp.57-58)

Nota-se no fragmento a presença de diferentes maneiras de conceber o casamento, especificamente, a preocupação de como arranjar da melhor forma possível o casamento para a mulher, conforme a visão valorada de uma classe social. Essa preocupação aparece na fala de uma personagem mulher sobre como tratar o casamento em relação a filha, nessa fala percebe-se o domínio de outros (os pais, casamenteira) sob a vida da mulher e os indícios de liberdade da mulher poder escolher um cônjuge conforme os valores e a sociedade da Rússia Imperial, reconstruída no discurso romanesco.

O casamento além da união entre pares, nesse contexto implica uma relação construída mediante as regras sociais da aristocracia, visto que a união entre pares implica a posição social dos sujeitos e a sua condição econômica. A união que foge as regras

desse grupo social ou que não é realizado conforme os costumes implica a condenação da união, que não é bem vista pelos membros do grupo. A união entre pares envolve as regras estabelecidas pela sociedade e pela igreja, ambas influenciam na valoração social de uma união como imprópria ou aceitável.

A visão dos homens Oblónski e Vrónski (antes de se relacionar com Anna) acerca da união matrimonial expõe desagrado em relação ao casamento, em oposição essa visão negativa, Liévin vê o casamento como algo que traz felicidade e não um pesar como os outros dois.

O casamento, para ele, jamais se apresentara como uma possibilidade. Não só lhe desagradava a vida familiar, como também, na família e, em especial, na condição de marido, conforme a opinião generalizada no mundo dos solteiros em que vivia, Vrónski só conseguia enxergar algo alheio, hostil e, acima de tudo, ridículo. (TOSTÓI, 2013, pp.69-70)

No fragmento Liévin afirma conceber o casamento de maneira diferente de outras pessoas que ele conhece. Por meio dessas concepções sobre o casamento, a oposição de casamento como uma obrigação social (como contrato) e casamento como felicidade (escolha) vem à tona quando se trata do casamento para aristocracia. O casamento e como ele se dá entre os personagens é essencial para constituição das relações entre os casais.

Anna e Kariênin tem uma relação arranjada, Dolly e Oblónski também e Kitty e Liévin se unem de maneira diferente dos outros, eles não ficam juntos de imediato na narrativa e a união não pode ser vista como um contrato da maneira como se dá com os outros dois. Duas uniões que não dão certo no sentido de terem uma trajetória conjunta feliz e outra que tem um término feliz. Anna e Vrónski se unem por conta própria, contudo, eles não têm um término feliz. A trajetória paralela entre os casais colabora para a compreensão das relações estabelecidas entre sujeitos e os próprios sujeitos, pois essas uniões e seu desfecho evidenciam a importância da união entre os sujeitos no âmbito social, conforme determinadas regras e valores ideológicos.

A visão de Liévin em contraposição a de Vrónski demonstra uma opinião positiva sobre o casamento e demonstra um ideal de mulher que implica um modelo de esposa, como pode-se observar por meio do fragmento seguinte:

Liévin mal se lembrava da mãe. Sua imagem era uma recordação sagrada para ele e a futura esposa haveria de ser, em sua imaginação, uma réplica daquele fascinante e divino ideal de mulher, que fora sua mãe aos seus olhos.

Liévin não só era incapaz de conceber o amor a uma mulher sem o casamento como, ainda à frente disso, imaginava uma família, e só depois aquela mulher, que lhe daria a família. Por essa razão o seu conceito de matrimônio divergia do da maior parte de seus conhecidos, para quem o matrimônio era mais uma entre as numerosas obrigações sociais; para Liévin, tratava-se da questão mais importante da vida, da qual dependia toda a sua felicidade. E agora era preciso renunciar a isso! (TOLSTÓI, 2013, p.104)

As ideias do personagem construídas pelo discurso do narrador apresentam a visão que Liévin tem da mãe como o modelo de mulher, modelo esse que ele idealiza e projeta como ideal de esposa, sendo esse ideal construído conforme as suas concepções morais, éticas e as valorações sociais. A idealização da mulher dialoga com a idealização do casamento, visto como algo a trazer felicidade e não como obrigação social. A concepção de casamento apresentada por ele está atrelada ao amor e constituição de uma família. A visão do matrimônio de Liévin destoa da que a aristocracia apresenta. A concepção de como uma relação deva proceder para o personagem destoa de um modelo social ao mesmo tempo que apresenta um modelo de convivência entre pares, modelo esse que retoma valores em relação a união entre pares instituído pelo grupo da aristocracia, pela igreja e pelos costumes presentes na obra romanesca.

Na narrativa, Anna vai à casa do irmão para conversar com a cunhada sobre a situação com Oblónski. Anna tem como finalidade convencer a cunhada a perdoar o irmão e tentar fazer com que eles se reconciliem. Anna, que no desenrolar da narrativa a se tornará “uma dessas mulheres” a qual ela se refere no fragmento seguinte, no sentido de agir de forma não moral, em sua fala separa “as esposas” vistas como a família “dessas mulheres”. A distinção entre a mulher como sinônimo de família e “essas mulheres”, corresponde a mesma distinção de mulheres boa e ruim feita por Liévin. A distinção e a separação se dá de diferentes maneiras, no caso de Anna, ela usa como argumento a família e a sua importância, valorando a família como sagrada e superior a “essas mulheres”.

– Conheço o mundo mais que você – disse ela.- Conheço as pessoas como Stiva, sei como encaram essas coisas. Você diz que ele conversa com ela sobre você. Isso não aconteceu. Esses homens praticam infidelidades, mas seu lar e a sua esposa são, para eles, o seu santuário. De algum modo, para eles, essas mulheres permanecem objeto de desprezo e não interferem na família. Traçam uma espécie de linha intransponível entre família e essas mulheres. Não o compreendo, mas é assim. (TOLSTÓI, 2013, p.81)

Nota-se no discurso da personagem resquícios de valorações ideológicas que afetam a própria Anna em sua condição de adúltera e contribuem para a sua condenação durante a narrativa. Ela, no entanto, não será “essas mulheres”, ela tem nome e é adjetivada como má e criminosa.

Nesse sentido os valores digladiam na fala da personagem e dialogam com sua trajetória, esses valores por sua vez coletivos e individuais se materializam na fala dada a sua reverberação no meio social da personagem e nos outros sujeitos com os quais ela interage em seu meio social. As representações da figura feminina e as desigualdades entre o tratamento de uma ação em relação a uma mulher e a um homem aparece no contraste e na oposição, enquanto, Anna culpa a amante, ela isenta o irmão da culpa à medida que separa o espaço da família e o “dessas mulheres”.

O excerto seguinte expõe a visão de grandiosidade na ação masculina de atrair a mulher para o adultério, ao se pensar na situação contrária, como ocorre com Oblónski, o sujeito mulher que atrai o homem para o adultério é condenada e a sua ação não é vista com grandiosidade. O valor agregado a essa ação se dá de frente maneiras quando realizada por um homem e por uma mulher.

Vrónski sabia muito bem que, aos olhos de Betsy e de todas as pessoas da sociedade, ele não corria o menor risco de parecer ridículo. Sabia muito bem que aos olhos daquelas pessoas o papel de um infeliz apaixonado por uma jovem ou por qualquer mulher livre pode parecer ridículo; mas o papel de um homem que assedia uma mulher casada e põe a própria vida em jogo a fim de atraí-la para o adultério tem algo de belo, grandioso, jamais poderia parecer ridículo e por isso Vrónski baixou o binóculo e fitou a prima com um sorriso orgulhoso e satisfeito que ondulava sob o bigode. (TOLSTÓI, 2013, pp.137-138)

A ação de Anna Kariênina trair o marido é condena pela sociedade e pelos sujeitos, tanto no romance quanto no filme não se tem marcação de condenação do homem, Vrónski. A condenação e atribuição da culpa ocorrem em relação a Anna Kariênina, até mesmo na ópera onde ocorre o incidente que comentaremos posteriormente, o escândalo não envolve Vrónski, ele ocorre com Anna. A condenação velada e não velada é direcionada a figura feminina quando se trata desse tipo de ação transgressora. Oblónski como adúltero e que persiste a agir dessa maneira, não é punido como Anna e não age como ela, que abandona o marido para viver com Vrónski, ele continua com a mulher e persiste em traí-la.

No discurso do romance, levanta-se a questão da desigualdade entre homens e mulheres que tem a mesma prática, no caso o adultério. Um dos personagens discute essa

desigualdade de tratamento em uma reunião após o jantar. O tema é discutido com Kariênin, que foi traído pela mulher a qual sofre a condenação social, o que não ocorre com o irmão (Oblónski). Esse incidente na organização do romance implica o confronto entre ideologias e posicionamento dos sujeitos e que nesse episódio ocorre de maneira direta, principalmente ao se pensar como a discussão sobre o assunto é colocada em conversa por Piestsov, mesmo se sabendo da situação de Kariênin. A problemática em relação ao adultério masculino e ao adultério feminino sobressalta na unidade da obra e também é discutida na própria construção verbal da obra por meio da fala dos personagens.

Quando se levantaram da mesa e as senhoras haviam saído, Piestsov, que não as seguira, voltou-se para Aleksiei Aleksándrovitch e passou a expor o principal motivo da desigualdade. Na sua opinião, a desigualdade entre os cônjuges consistia em que a infidelidade da esposa e a infidelidade do marido são punidas de maneira desigual, tanto pela lei como pela opinião pública. (TOLSTÓI, 2013, p.389)

Anna se atém as mesmas preocupações que Dolly apresenta durante a viagem para visitá-la no final do romance. Ao retornar para a casa após a conciliação do irmão com a cunhada no início do romance, Anna Kariênina se preocupa com os afazeres da casa assim como Dolly quando vai visitá-la. Ambas se lembram das mesmas obrigações, sendo que as obrigações mencionadas não cabem a qualquer sujeito, mas a mulher casada e aristocrata, que é responsável pela casa e pelos filhos, conforme aos papéis de esposa e mãe, os quais elas ocupam na sociedade.

Anna e Dolly se afastam de pensamentos e situações a respeito apenas de si mesma fora do âmbito do cotidiano e que envolve seus papéis sociais como esposa e mãe durante o período de viagem. Anna se afasta das palavras de Vrónski ao se despedir dela na volta de Moscou para São Petersburgo e Dolly se afasta dos pensamentos acerca de sua aparência, roupas e até do pensamento deslocado dela própria tendo um amante:

Ao amanhecer, Anna cochilou sentada na poltrona e, quando acordou, já era dia claro, branco, e o trem se aproximava de Petersburgo. No mesmo instante, pensamentos sobre a casa, o marido, o filho e preocupações sobre os afazeres desse dia e dos dias seguintes se apoderaram de Anna. (TOLSTÓI, 2013, p.112)

Dolly e Anna apresentam vivências diferentes, a primeira tem vários filhos e a segunda apenas um, Dolly no romance e no filme não aparece em eventos sociais públicos como Anna que vai ao baile, ao teatro, as reuniões, dentre outros. Apesar dessas vivências

divergirem, o papel social que elas desempenham as aproximam, ambas como mãe e esposa estão condicionadas ao espaço da casa e às obrigações com esse espaço, com o(s) filho(s) e com o marido. Esse espaço as aprisiona e suas atividades não dão espaço para se “pensar”, as personagens ao incorporarem os papéis de mãe e esposa abdicam de desempenhar outros papéis. Ser mãe e esposa se tornam características intrínsecas ao sujeito, dadas as valorações desses papéis no grupo social que fazem parte.

Apesar dos questionamentos acerca das suas obrigações, da maternidade e do desgaste físico e mental, Dolly se desloca do seu papel de mãe e esposa e retorna a eles quando na casa de Anna ela se identifica como pertence a este lugar e nele se coloca. Após observar como era a vivência na casa de Anna, Dolly sente falta dos afazeres e se identifica com o papel de mãe, “Os torturantes afazeres maternos, que ela tanto odiara na estrada, agora, após passar um dia sem eles, lhe surgiam sob uma outra luz e atraíam-na.” (TOLSTÓI, 2013, p.624).

Ao contrapor a relação entre Anna e sua filha Annie, Kitty e o filho e Dolly e os filhos, nota-se que Kitty como a figura materna, amamenta e cuida do filho em conjunto com a babá, diferente da situação entre Anna e a filha. Ao estabelecer essa comparação observa-se que Dolly e Kitty se reconhecem e desempenham por completo o papel de mãe, elas se atentam ao filho e fazem dele o centro de suas vivências. Em contraposição a Kitty e a Dolly, Anna se encontra deslocada desse papel, a personagem está longe do filho e não participa efetivamente das vivências da filha.

A reafirmação de Dolly como modelo de mãe se opõe a relação de Anna com a filha Annie, visto que essa identificação ocorre na casa de Anna e quando Dolly convive com a rotina de Anna com a filha. Contrapor essas diferentes figuras de mãe propicia se pensar a composição dos sujeitos em relação ao seu papel social: uma configura-se como o ideal (Dolly e Kitty) devota aos filhos e participativa no cuidado com esses; e, a outra não corresponde a esse ideal (Anna) por ter/demonstrar pouca afeição pela filha e deixá-la inteiramente aos cuidados da babá e ama de leite.

No espaço da estrada o sujeito deslocado do seu espaço (a casa) reflete sobre suas vivências e quando o faz, o seu discurso retoma os papéis demarcados socialmente:

Em sua casa, atarefada com os filhos, ela nunca tinha tempo de pensar. Em compensação, agora, nessa viagem de quatro horas, todos os pensamentos até então reprimidos se amontoaram de uma só vez em sua cabeça e ela refletiu a fundo sobre toda a sua vida, como nunca fizera, e sob os mais diferentes aspectos. Mesmo para ela, seus pensamentos pareceram estranhos. (TOLSTÓI, 2013, p.596)

Na reflexão de Dolly sobre as vivências como mãe e esposa aparece a diferença de classes sociais e a demarcação da classe da própria personagem. Dolly pensa sobre a gravidez e lembra da conversa que teve com uma camponesa, o diálogo retomado por Dolly apresenta diferentes visões de maternidade: a da mulher aristocrata e a da camponesa. Enquanto uma se ocupa dos filhos, a outra mediante as suas condições sociais e econômicas afirma que ter filhos a impede de trabalhar. As mulheres que trabalham no romance não são as mulheres pertencentes à aristocracia, o trabalho da mulher tem destaque em relação à mulher que necessita do trabalho para sobreviver, tendo em vista a classe social a qual ela pertence. As funções executadas com frequência pelas mulheres são cuidadora, cozinheira, babá e governanta.

E lhe veio o pensamento de como era injusto dizer que a maldição lançada sobre a mulher eram os suplícios de dar à luz. "Dar à luz não é nada, mas a gravidez, isso sim é que um suplício", refletiu, recordando a sua última gravidez e a morte daquele último filho. E recordou a conversa que tivera com uma jovem camponesa, na estação de muda de cavalos. Quando perguntou se tinha filhos, a bela jovem respondeu:

- Tive uma menina, mas Deus desfez. Enterrei na quaresma.
- Puxa, e você ficou muito triste? - perguntou Dária Aleksándrovna.
- Triste por quê? O velho tem tantos netos. É só preocupação. Não dá para trabalhar, nem para fazer nada. Só amarram a gente.

Tal resposta lhe pareceu abominável, apesar da graciosidade bondosa da jovem, mas agora, sem querer, lembrou-se dessas palavras. Também havia nessas palavras cínicas, uma fração de verdade. (TOLSTÓI, 2013, p.596)

No final do excerto, nota-se o julgamento de Dolly sobre o pensamento da camponesa e em seguida ela reconhece a “verdade” no que diz a camponesa. Esse reconhecimento se dá por motivações diferentes em relação aos problemas da maternidade. A camponesa apresenta uma visão sobre a maternidade que está atrelada a sua condição econômica, enquanto Dolly está vinculada ao papel e função de mãe conforme a sua classe, que por sua vez sustenta a valoração desse papel baseado em um modelo de família instituído socialmente.

No espaço da estrada Dolly se coloca no lugar de Anna e imagina ter um caso extraconjugal, assim como a suposta a reação do marido ao fato de ela ter uma amante. Se colocar no lugar o outro é um ato que significa em relação a Dolly. Ela está aprisionada a uma situação e, no plano das ideias, ao se colocar no lugar de Anna a personagem se liberta e executa suas vontades, ao mesmo tempo que ao retomar a reação do marido, mostra esse deslocamento como afronta aos atos de Oblónski. O posicionamento de

afronta está presente também no riso de Dolly, ao imaginar a situação ela obrigar-se a rir mediante o pensamento, e reconhece o posicionamento do marido em relação a ela, vista como inferior e restrita apenas ao âmbito familiar. Por meio do ato de trair no plano das ideias a personagem afronta essa ideia de inferioridade em relação ao marido que a traía.

O episódio da visita de Dolly a Anna no campo, visto como essencial para a construção da personagem no romance não está presente na obra fílmica. No filme Dolly encontra Anna em um local público e diz a cunhada que o marido continua a trair, contudo, o episódio se centra na condenação de Anna no espaço público e não propriamente em Dolly.

"Anna agiu de maneira excelente e não serei eu, de forma alguma, quem vai censurá-la. Faz a felicidade de um outro homem, está feliz, e não acabada como eu, mas sim, sem dúvida nenhuma, está exatamente como sempre, viçosa, inteligente, aberta a tudo", pensou Dária Aleksándrovna, e um sorriso maroto franziu seus lábios, sobretudo porque, ao pensar no romance de Anna, ela se imaginou, em paralelo, num romance quase exatamente igual, com um homem imaginário e coletivo, que era o seu enamorado. Tal como Anna, ela confessaria tudo ao marido. E a surpresa e a perturbação de Stiepan Arcáditch, diante de tal notícia, obrigaram-na a sorrir. (TOLSTÓI, 2013, p.598)

Na obra romanesca os sujeitos e suas relações são compostos pelo narrador e pela fala de outros personagens. Na fala dos personagens estão os resquícios que compõem os outros personagens na estória por meio das descrições e das valorações. No episódio que Kariênin encontra Anna na estação quando ela volta de Moscou, o narrador expõe a relação entre ambos durante o desenrolar desse episódio na narrativa. Ocorre no discurso o contraste entre como o narrador descreve e caracteriza Kariênin e a fala de Kariênin sobre si, na qual ele se coloca como um marido afetuoso.

Nota-se na fala de Kariênin o questionamento em relação a Anna quando ela pergunta pelo filho ao invés de se centrar nele. O fragmento apresenta o relacionamento de Anna Kariênina com o filho mediado e interceptado por Kariênin, que nesse encontro ocorre por meio do questionamento.

Ao vê-la, o marido veio ao seu encontro, de lábios cerrados, com o seu sorriso irônico de costume, e a fitava com olhos grandes e cansados. Um sentimento desagradável contraiu o coração de Anna, quando encontrou seu olhar tenaz e cansado, como se ela esperasse vê-lo diferente. Surpreendeu-a, sobretudo, o sentimento de insatisfação consigo mesma que experimentou ao encontrá-lo. Tratava-se de um sentimento antigo, conhecido, semelhante à condição de hipocrisia que Anna experimentava nas relações com o marido; mas, se antes ela não

se dera conta desse sentimento, agora o percebia de forma clara e dolorosa.

– Sim, como vê, o seu afetuoso marido, afetuoso como no primeiro ano de casamento, ardia de desejo de revê-la - disse, com sua voz fina e vagarosa, e naquele tom que quase sempre empregava ao falar com ela, um tom de zombaria contra quem dissesse tais coisas a sério.

– Serioja está bem de saúde? - perguntou Anna.

– E essa é toda a recompensa por meu ardor? - disse o marido. - Está bem de saúde, muito bem... (TOLSTÓI, 2013, p.112)

O trecho anterior expõe o embate de valorações na composição do sujeito, a fala do narrador utiliza as expressões “sorriso irônico”, “lábio cerrados” e “tom de zombaria” para caracterizar Kariênin. As expressões contrapõem a caracterização do eu-para-mim (Kariênin) como “marido afetuoso”. O discurso apresenta duas visões opostas: a de marido afetuoso predominante na voz de Kariênin e a de marido não afetuoso construída pelo modo de narrar.

O narrador por meio da descrição do sorriso, da caracterização do tom da fala e da descrição do tratamento em relação a Anna constrói uma imagem diferente daquela que Kariênin expõe de si. A construção do discurso apresenta o embate entre o que o narrador diz sobre o personagem e o que o personagem diz sobre si. Dada essa composição do discurso, a imagem que o personagem tem de si destoa da entoação valorativa presente na voz do narrador sobre seus atos e sua composição como sujeito.

A construção da relação entre Kariênin e Anna aparece relacionada ao sentimento de propriedade dele sobre a esposa por meio da perspectiva de Vrónski (atravessada pelo narrador). O sentimento de propriedade pode ser pensado como o pertencimento de Anna a Kariênin por ser esposa dele e não pertencimento a Vrónski ou a si mesma.

Sabia que Anna tinha um marido, mas não acreditava na sua existência e só acreditou inteiramente nisso quando o viu, com a sua cabeça, os seus ombros e as suas pernas vestidas em calças pretas; sobretudo quando viu como o marido, com um sentimento de propriedade, tomou calmamente Anna pelo braço. (TOLSTÓI, 2013, p.113)

A representação da esposa como propriedade retoma a ideia da mulher que é retratada sob a tutela de um homem ou da família. A circunstância de pertencimento de Anna ao marido está presente no título do romance e perdura durante toda obra, apesar de não viver ou manter vínculo com Kariênin Anna continua sendo nomeada kariênina. A personagem quando é mencionada não passa a ser chamada de Anna Arcádievna ou Anna Vrónskaia após deixar o marido, ela continua sendo chamada de Kariênina. Esse

signo (Kariênina) na unidade do enunciado romanesco implica a entoação valorativa de que a personagem pertence a alguém (Kariênin) desde o título até o final da narrativa.

Dolly tenta fazer Kariênin abandonar a ideia de se divorciar como a cunhada (Anna) fez pelo irmão no início do romance, nessa situação ela enuncia a seguinte frase em resposta a Kariênin: “- Não, isso é horrível. Ela não será esposa de ninguém, estará desgraçada!” (TOLSTÓI, 2013, p.391). A frase retoma a ideia de pertencimento da mulher a alguém e não a ela mesma, visto que conforme esse fragmento não ser a esposa de alguém e não pertencer a alguém é algo valorado como negativo no enunciado romanesco, principalmente ao se levar em consideração as frases e as expressões no romance que tratam da mulher/esposa/filha como pertencente a alguém e não a ela mesma.

Anna encontra o filho depois da volta de Moscou e se depara com uma imagem diferente daquela idealizada por ela. A “decepção” com o marido e com filho representa a insatisfação com a vida regrada pelos moldes sociais. A decepção com o filho, por exemplo, é contradita depois quando se qualifica a criança e se descreve o afeto que Anna tem pelo filho, diferente do que ocorre com Kariênin. A descrição da “decepção” da personagem propicia se pensar que o filho lembra a situação que Anna se encontra, como mãe de Serioja e esposa de Kariênin, com quem não estabelece uma relação afetiva como a que tem com o filho.

E, assim como ocorrera com o marido, o filho despertou em Anna um sentimento semelhante a uma decepção. Ela o imaginara melhor do que era, de fato. Teve de descer até a realidade para desfrutar o filho tal como ele era. Mas, mesmo tal como era, o menino se mostrava encantador, com suas mechas loiras, olhos azuis e perninhas bem fornidas e graciosas, em meias justas. Anna experimentou um prazer quase físico com a sensação da sua proximidade e dos seus carinhos, e um apaziguamento moral quando encontrou seu olhar ingênuo, confiante e amoroso, e quando ouviu suas perguntas inocentes. (TOLSTÓI, 2013, pp.115-116)

A relação de Kariênin e Anna é estabelecida nos modelos que o marido instrui a esposa e ele detém o conhecimento. Kariênin decide falar com Anna sobre o caso Vrónski não por iniciativa própria, mas porque ouve os rumores no ambiente social. Ao perceber a repercussão do caso, ele decide conversar com esposa sobre o seu comportamento ser impróprio aos olhos da sociedade.

Aleksiei Aleksándrovitch não viu nada de excepcional e de inconveniente no fato de sua esposa estar sentada com Vrónski a uma

mesa isolada e de ela conversar animadamente; mas percebeu que para os demais, no salão, aquilo parecia algo excepcional e inconveniente e por isso pareceu inconveniente também a ele. Resolveu que era preciso falar com a esposa sobre o assunto. (TOLSTÓI, 2013, p.150)

O salão como ambiente de encontro social condena o comportamento considerado inapropriado e de certa maneira o reprime, indiretamente no caso de Anna, via o Marido. Ecoa na ação de Kariênin a valoração de que o homem no papel de marido deve controlar a mulher e o seu comportamento. Com o intuito de resolver o impasse Kariênin lida com a situação como faz com questões relacionadas ao trabalho. O posicionamento que o sujeito assume para resolver seus problemas correspondente ao lugar que ele ocupa socialmente, no caso de Kariênin o trabalho com a burocracia.

Na passagem seguinte, o primeiro trecho sublinhado enfatiza por meio da fala do personagem a sua posição e a sua obrigação como “chefe de família”, posição que reafirma a autoridade que Kariênin detém como marido sobre Anna. O segundo trecho sublinhado expõe como o personagem lida com questões pessoais de maneira semelhante as questões de trabalho, por exemplo, ele organiza seus argumentos como em um relatório para a conversa com a esposa. O uso de práticas próprias do trabalho em relação a vida pessoal pode ser visto como indício de como ele é composto pelo cargo que ocupa nas suas práticas cotidianas, sendo o cargo parte da composição dele como sujeito.

Nota-se a caracterização do sujeito por seu trabalho presente na fala dos personagens que se referem a ele por intermédio de suas ações no trabalho e por seu cargo de prestígio como funcionário público.

"Questões relativas aos sentimentos dela, àquilo que se passa ou que se pode passar no seu espírito, nada disso me diz respeito, compete apenas à consciência de Anna e à religião", disse consigo, sentindo um alívio por ter encontrado um preceito legal aplicável à circunstância que surgira.

"Portanto", disse para si mesmo Aleksiei Aleksándrovitch, "questões relativas aos sentimentos dela e coisas semelhantes são, em essência, questões de consciência, com as quais não posso me envolver. A minha obrigação está claramente definida. Como chefe de família, sou a pessoa a quem cabe o dever de orientá-la e por isso sou, em parte, responsável; devo lhe mostrar o perigo que vejo, prevenir e até empregar a autoridade. Devo falar-lhe com toda a franqueza".

E tudo o que havia de dizer à esposa formou-se claramente na cabeça de Aleksiei Aleksándrovitch. Enquanto ponderava no que diria, lamentou que tivesse de empregar seu tempo e os poderes da sua inteligência para fins domésticos tão insignificantes; mas, apesar disso, a forma e a sequência do discurso que faria organizaram-se em seu pensamento de modo claro e preciso, como um relatório.

"Devo dizer e deixar bem claro o seguinte: em primeiro lugar, uma exposição sobre a importância da opinião pública e do decoro; em segundo lugar, uma explanação do significado religioso do casamento; em terceiro lugar, se necessário, uma referência ao infortúnio que pode recair sobre nosso filho; em quarto lugar, uma referência ao infortúnio dela mesma". (TOLSTÓI, 2013, pp.152-153, grifos nossos)

Kariênin constituído pelo seu cargo como funcionário público retoma em suas falas e comportamento a mecanicidade e a lógica pertencentes ao âmbito do trabalho, aspectos os quais estão presentes também quando o sujeito reflete sobre assuntos que destoam do ambiente do trabalho.

A representação de Kariênin reverbera a influência das regras sociais na vida de um sujeito, quando casado com Anna ele tinha um status mediante o seu cargo público e a sua função como homem casado e provedor. A partir da separação de Anna a carreira de Kariênin começa a declinar e ele já não tem o respeito de antes, fazendo com que ele reconheça o fim de sua carreira. Kariênin sofre com críticas pela sua situação de maneira distinta de Anna e menos condenatória, contudo, ele também recebe respostas dos membros de seus grupos sociais por não corresponder mais ao modelo esperado e respeitado socialmente.

Assim, condenando e zombando, não cessavam de falar sobre Aleksiei Aleksándrovitch, enquanto ele, bloqueando o caminho do membro do Conselho de Estado que caíra em suas mãos, e sem interromper por um só minuto suas explicações para não deixá-lo escapar, expunha em minúcias seu projeto financeiro. (TOLSTÓI, 2013, p.507)

A não “disponibilidade” do divórcio no contexto da narrativa ou as dificuldades para obtê-lo está presente na trajetória da personagem. Anna Kariênina vive com Vrónsky e tem uma filha fruto do adultério, entretanto, não consegue o divórcio porque ela depende do marido para obtê-lo. Kariênin na narrativa procura um advogado para se informar sobre o divórcio e, aparecem incorporadas na obra as regras estabelecidas no âmbito das leis e no âmbito clerical para a realização do divórcio, como notar-se no excerto seguinte:

– Nos seguintes casos: defeito físico dos cônjuges, ausência de cinco anos com paradeiro ignorado – disse, dobrando um dedo curto, coberto de pelos –, adultério (pronunciou essa palavra com prazer evidente). As subdivisões são as seguintes (continuou a dobrar seus dedos grossos, embora os casos e as subdivisões não pudessem, obviamente, ser classificados juntos): deficiência física do marido ou da esposa, adultério do marido ou da esposa. – Como já dobrara todos os dedos, desdobrou-os e prosseguiu: – Isto do ponto de vista teórico, mas

suponho que o senhor me concedeu a honra desta consulta a fim de inteirar-se da aplicação prática. Portanto, guiando-me pelos antecedentes, devo acrescentar ao senhor que, entre todos os casos de divórcio, resta-nos o seguinte: não há defeitos físicos, suponho, tampouco ausência com paradeiro ignorado, não é certo?...

Aleksiei Aleksándrovitch fez que sim com a cabeça.

– Resta-nos o seguinte: adultério de um dos cônjuges e identificação da parte culpada por concordância mútua e, na ausência de tal concordância, identificação unilateral da culpa. Devo dizer que este último caso raramente se verifica, na prática – explicou o advogado e, dirigindo um olhar de passagem para Aleksiei Aleksándrovitch, calou-se, como um vendedor de pistolas que, depois de descrever as vantagens de duas armas, espera a escolha do comprador. Mas Aleksiei Aleksándrovitch se manteve em silêncio e, por isso, o advogado prosseguiu: – O mais comum, simples e racional, a meu ver, é o adultério reconhecido por concordância mútua. Eu não me permitiria expressar-me de tal modo, ao falar com um homem de pouca instrução – disse o advogado –, mas suponho que entre nós isto esteja claro. (TOSTÓI, 2013, pp.367-368)

– Veja bem, por favor - começou ele. - Questões desse tipo se resolvem, como o senhor sabe, no âmbito clerical; os padres arceprestes, em casos desse tipo, adoram esmiuçar os detalhes mais insignificantes – explicou, com um sorriso que indicava simpatia com aquele gosto dos arceprestes. – As cartas, sem dúvida, podem confirmar, em parte; mas as provas devem ser obtidas por via direta, ou seja, por testemunhas. Com efeito, se o senhor me dá a honra de me conceder sua confiança, deixe a meu encargo a escolha dos meios a serem empregados. Quem deseja o resultado também deve aceitar os meios. (TOSTÓI, 2013, p.368)

O fragmento expõe o processo para se obter o divórcio, tanto do ponto de vista das leis do estado quanto do ponto de vista das leis da igreja, nota-se na construção do discurso que ambas as formas estão centradas em instaurar um culpado e os motivos para o divórcio (definidos como apropriados ou não conforme as regras do clero e do estado).

O aparecimento da forma oficial no âmbito da igreja e do estado para se divorciar ocorre relacionado ao personagem Kariênin. Essa relação retoma ressignificação do sujeito relacionado ao âmbito do trabalho e da lógica. No discurso, dada a situação Anna, Vrónski ou até mesmo Oblónski com a finalidade de ajudar a irmã poderiam ter procurado as formas legais e oficiais de obter o divórcio, contudo, é relacionado à Kariênin que as regras concretizadas na lei aparecem no discurso. O fato de ele procurar o amparo legal para o divórcio o valoriza como sujeito, reverberando no discurso a imagem que os outros sujeitos constroem de Kariênin e reafirmando essa imagem, relacionada a mecanicidade e lógica na forma de agir mediante as situações.

Vrónski e Kariênin são dois homens caracterizados de maneiras distintas no romance, a distinção entre eles aparece nas falas de Anna e na narrativa do romance.

Ambos fazem parte da trajetória de Anna e a compõe como sujeito. Apesar de terem diferentes personalidades, profissões (Vrónski é militar e Kariênin é um alto funcionário do Estado) e comportamentos, eles têm em comum o laço afetivo (amante/marido) com Anna e compartilham o mesmo o mesmo nome, Aleksiei. O nome Aleksiei tem seu significado relacionado a ajudante ou a defensor.

O nome completo na cultura russa é composto por nome, patronímico (derivado do nome do pai) e sobrenome, por exemplo, o nome completo de Kariênin é Aleksiei Aleksándrovich Kariênin; e o de Vrónski é Aleksiei Kirílovitch (kirílitich) Vrónski. Acerca da nomeação dos sujeitos, um dos possíveis apelidos para Aleksiei é Aliocha, contudo, no romance são se usa o apelido para se falar sobre Kariênin, usa-se Aliocha para se referir apenas a Vrónski. O fato mencionado evidência e enfatiza a seriedade em relação a Kariênin até na maneira como é nomeado na interação com o outro, visto que o apelido implica intimidade e proximidade afetiva entre os sujeitos, e Aliocha é o apelido carinhoso para Aleksiei. O filho de Kariênin, Serioja (apelido de Sergei), se chama Sergei Aleksieitch, sendo que o patronímico Aleksieitch advém do nome Aleksiei de Kariênin.

Anna se relaciona com Aleksiei Kariênin e Aleksiei Vrónski sujeitos com mesmo nome, o que implica se pensar em duas facetas de um nome. Aleksiei Kariênin de certa maneira como o significado do nome Aleksiei defende a família, o casamento, as regras e as convenções morais e sociais. Aleksiei Vrónski em contraposição a Kariênin defende o desejo, o amor e o rompimento com as regras e as convenções em favor de se viver uma relação imprópria do ponto de vista social e moral. Ao mesmo tempo que eles são facetas opostas de um nome, podem ser pensados como facetas de Anna também, ao se relacionar com cada um deles de maneira diferente ela se projeta no outro e na própria construção da relação com o outro. Dessa maneira, constrói-se no discurso por meio da relação entre os sujeitos uma imagem de Anna quando ela se relaciona com Kariênin e uma outra imagem de Anna quando ela se relaciona com Vrónski.

A personagem em relação a cada Aleksiei apresenta uma faceta diferente, ambas compõem a Anna assim como Aleksiei Kariênin e Aleksiei Vrónski compõem dois opostos. Ao se pensar na nomenclatura do sujeito, de certa maneira o filho de Anna, Serioja (Sergei Aleksieitch), é também Aleksiei porque carrega esse nome por meio do patronímico. Ele representa então uma outra face do nome Aleksiei em relação a Anna, a do amor maternal e do vínculo entre mãe e filho.

Cada um dos Aleksieis dada a sua relação com Anna evidenciam e (re)velam facetas que constroem Anna como sujeito responsivo, sendo elas: a faceta de esposa ao se relacionar com Aleksiei Kariênin, que implica um papel social e as convenções relacionadas à família como instituição; a faceta da amante ao se relacionar com Aleksiei Vrónski, por meio da qual vivencia o desejo, o amor e o rompimento de regras sociais; e, por fim, a faceta materna ao se relacionar com Serioja (Sergei Aleksieitch), faceta essa composta pelo vínculo materno e pela relação de proteção.

As funções sociais de trabalho estão colocadas na obra em relação ao sujeito masculino aristocrata, como mencionamos a mulher aristocrata não ocupa cargos de trabalho. O núcleo de Liévin apresenta uma diversidade de classes e camadas sociais (aristocratas, camponeses e mujiques) que não aparece com frequência no núcleo de Anna, por exemplo. Liévin tem um comportamento diferente dos senhores de terra, ele trabalha com a terra e por diversas vezes trabalha na colheita em conjunto com os trabalhadores.

Essa ação que “rompe” a hierarquia social instituída entre patrão e trabalhador é questionada pelos trabalhadores, os quais não reconhecem essa prática “como atividades de um patrão”:

– Certo, é preciso experimentá-lo. Bem que eu quis ir até a ceifa para ver você, mas fazia um calor tão insuportável que não fui além da floresta. Sentei-me um pouco e depois atravessei a floresta até os arrabaldes da aldeia, encontrei sua ama de leite e sondei-a a respeito da opinião dos mujiques sobre você. Até onde compreendi, não o aprovam. Ela me disse: "Não é coisa para um patrão". No geral, parece-me que no entendimento dos camponeses existem critérios, definidos com muita firmeza, para as reconhecidas atividades "de um patrão", como dizem. E eles não aceitam que os senhores se desviem do limite estabelecido em seu entendimento. (TOLSTÓI, 2013, p.261)

O ato de trabalhar com os mujiques destoa do comportamento de “um patrão” (senhor de terras e aristocrata), contudo, não rompe por completo com a hierarquia social e econômica entre os sujeitos, outras práticas além dessa de Liévin como patrão afirmam o lugar de patrão deste sujeito. Por meio de outras práticas e da relação de Liévin com os trabalhadores, pode-se identificar o embate de valores no próprio sujeito e suas ações, apesar de se deslocar por vezes do lugar considerado de pertencimento do patrão, Liévin continua sendo o senhor de terras e o patrão.

No fragmento “– Tudo bem, patrão, vai nascer de novo - respondeu Vassíli./– Por favor, não discuta - disse Liévin -, apenas faça o que eu digo.” (TOLSTÓI, 2013, p.165),

nota-se o diálogo entre Liévin e Vassíli, seu empregado, nele a voz de autoridade do patrão ecoa na fala de Liévin. Nesse excerto a voz do patrão como detentor do poder sobre o trabalho do outro sobressalta no discurso quando o patrão silencia o trabalhador em função de que se cumpra uma ordem.

No romance além do espaço do trabalho ser essencialmente demarcado pelo homem, especialmente no que diz respeito ao aristocrata, a atividade como a caça, por exemplo, que aparece diversas vezes no romance pode ser vista como atividade restritamente masculina. Essa atividade tem um destaque na obra romanesca em diferentes capítulos, os quais em grande parte são dedicados à descrição da atividade da caça e como o homem se relaciona com essa atividade realizada no campo.

O episódio em que Liévin, Oblónski e Vássienka caçam juntos tem longas descrições dessa atividade e como os homens interagem entre si de maneira competitiva, e ser um bom caçador se relaciona com a virilidade e a masculinidade. Já as mulheres, como pode-se notar no trecho seguinte, se reúnem para realizar atividades demarcadas como próprias da mulher, sendo nomeado esses “encontros” como “sociedade feminina”:

Na varanda, reuniu-se toda a sociedade feminina. Elas, em geral, gostavam de ficar sentadas ali, após o jantar, mas dessa vez havia, além disso, uma tarefa a cumprir. Além de costurar as camisolinhas e tricotar as fraldas, afazeres que a todas ocupavam, dessa vez, ali, cozinhavam doces em calda segundo um método novo para Agáfia Mikháilovna, sem acrescentar água. (TOLSTÓI, 2013, p.545)

Liévin não se insere no ambiente da cidade e não participa dos encontros sociais típicos da aristocracia, contudo, quando Kitty fica na cidade para dar à luz ao filho, o personagem aos poucos se insere e se adapta ao modo de vida da aristocracia. Liévin passa a frequentar a sociedade e participa dos encontros sociais como o concerto, a ópera, os jantares dos homens no clube, dentre outros. O sujeito sofre uma transformação temporária em relação ao espaço e ao seu comportamento. Ele deixa o modo de vida que leva no campo, o qual não se insere as atividades sociais mencionadas e após dois meses de interação com os sujeitos e os hábitos da aristocracia, Liévin se torna parte dos hábitos e modo de vida desse grupo.

[...] O único ponto que estragava o encanto dessa vida era que, ali, o marido não era como ela o amava e não se portava como quando estava no campo. Kitty amava o jeito calmo, afetuoso e hospitaleiro que o marido tinha no campo. Já na cidade, ele parecia o tempo todo inquieto e de

sobreaviso, como se temesse que alguém o ofendesse e, sobretudo, que alguém ofendesse a ela. (TOLSTÓI, 2013, p.659)

A mudança de espaço do sujeito interfere no seu modo de agir, quando o senhor de terras nobre adentra ao espaço da aristocracia o qual não faz parte por opção, ele se adequa aos hábitos e as regras do convívio social do grupo social, e toma para si as vivências deste grupo e se torna parte dele como membro, mesmo que temporariamente.

Em Moscou, só nos primeiros dias Liévin se impressionara com aqueles gastos improdutivos, mas inevitáveis, tão estranhos aos olhos dos habitantes do campo, e que se impunham a ele de todos os lados. Mas agora já estava habituado. (TOLSTÓI, 2013, p.664)

O contraste entre os sujeitos e suas ações presentes no discurso possibilita se compreender a construção dos sujeitos e dos papéis sociais que eles cumprem no contexto o qual estão inseridos. A composição dos sujeitos na obra é dada por meio de outros sujeitos que fazem parte de suas vivências. No romance eles se constituem na oposição com o outro e a partir do outro, seus atos se opõem e valoram no discurso da obra por meio da construção da narrativa.

O ato do adultério de um personagem feminino traz à tona as valorações sociais dos papéis incorporados pelos homens e mulheres pertencentes a aristocracia, assim como a diferente maneira como os atos desses sujeitos são tratados no âmbito social. No filme como será discutido a partir do item 3.2, essas demarcações de papéis aparecem no contraste da representação dos sujeitos por meio das materialidades verbal, visual e sonoro, enquanto na obra de Tolstói esse movimento dialógico ocorre na construção das falas do personagem e do narrador em contraposição as ações dos personagens, dada a organização desses elementos meio da materialidade verbal. A construção das obras mediante diferentes materialidades implica em alguns dos episódios uma entoação valorativa distinta nos enunciados fílmico e romanesco.

3.1.1 Cronotopos de vivências da aristocracia

Os espaços sociais presentes na obra romanesca são locais de interação dos sujeitos. Nesses espaços ocorre as relações sociais e neles os acontecimentos da vida privada se destacam. Nesse item discute-se sobre os espaços da sala de estar e dos salões onde acontecem os jantares e reuniões, no âmbito do espaço interno. O teatro e o clube

são considerados espaços externos, locais públicos onde os sujeitos se encontram em eventos como a ópera, os espetáculos, os bailes e também os jantares em clubes. Esses espaços são importantes no romance porque neles se desenrolam os embates em decorrência do rompimento das regras sociais e onde ocorre as relações entre sujeitos.

Nesses espaços das relações sociais aparece como se dá a organização do grupo (re)apresentado na obra romanesca. Por meio desses espaços é possível compreender a importância das inter-relações entendidas como uma teia de relações em que um sujeito se relaciona com o outro, de maneira direta ou não.

As relações e a sociedade nas quais Anna Kariênina se insere são demarcadas no discurso da obra. O trecho seguinte expõe como se dá as relações entre os sujeitos em determinado círculo social: “A condessa Lídia Ivánovna era amiga do seu marido e o centro de um dos círculos da sociedade petersburguesa, aquele a que Anna, por intermédio do marido, estava mais ligada.” (TOLSTÓI, 2013, p.115). Um sujeito se relaciona com determinado círculo social e pode ser inserido em outro círculo mediante a relação com um outro sujeito que pertença a esse grupo e nele seja influente.

Por meio do excerto seguinte, pode-se compreender a inter-relação entre sujeitos em diferentes círculos sociais e seus componentes, os quais se relacionam apesar pertencerem a diferentes círculos sociais. Os participantes de um círculo conhecem os sujeitos de outro círculo social e, com esses sujeitos estabelecem relações direta ou indiretamente, sendo assim indiretamente o sujeito se relaciona com um círculo que não pertence:

O mais alto círculo da sociedade em São Petersburgo é um círculo, propriamente dito; todos se conhecem, e até se frequentam. Mas esse grande círculo tem suas subdivisões. Anna Arcádievna Kariênina tinha amigos e laços estreitos em três círculos distintos. Um deles era o dos funcionários, o círculo oficial do seu marido, formado pelos colegas de trabalho e subordinados, unidos e separados, conforme as condições sociais, das maneiras mais diversas e caprichosas. Agora, Anna lembrava-se com dificuldade do sentimento de respeito quase religioso que, nos primeiros tempos, tivera por aquelas pessoas. Agora, conhecia a todos, como se conhecem os habitantes de uma cidade do interior; conhecia os hábitos e as fraquezas de todos eles, sabia onde o sapato lhes apertava; conhecia as relações que mantinham entre si e com o centro do poder; sabia quem era a favor de quem, e como e em que cada um se respaldava, sabia quem concordava e quem discordava, e por que razão; mas esse círculo de interesses políticos masculinos nunca despertara o seu interesse e Anna o evitava, apesar dos apelos da condessa Lídia Ivánovna.

Outro círculo próximo de Anna era aquele ao qual Aleksiei Aleksándrovitch devia a sua carreira. No centro desse círculo estava a

condessa Lúdia Ivánovna. Tratava-se de um círculo pequeno, formado por mulheres velhas, feias, virtuosas e devotas, e por homens inteligentes, cultos e ambiciosos. Uma das pessoas inteligentes que pertenciam a esse círculo o chamava de "a consciência da sociedade petersburguesa". Aleksiei Aleksándrovitch prezava muito *esse* círculo e Anna, que sabia tão bem como conviver com todos, encontrou amigos também ali, ainda nos primeiros tempos de sua vida em Petersburgo. Agora, após o seu regresso de Moscou, esse pequeno círculo se tornou insuportável para Anna. Parecia-lhe que todos fingiam, ela também, e essa sociedade tornou-se tão enfadonha e constrangedora que Anna frequentava o menos possível a casa da condessa Lúdia Ivánovna. Por fim, o terceiro círculo a que Anna estava ligada era a alta sociedade, propriamente dita - a sociedade dos bailes, dos jantares, das vestimentas suntuosas, a sociedade que, com uma das mãos, se agarrava à corte para não baixar ao nível da sociedade mediana, que os membros daquele círculo pensavam desprezar, porém cujos gostos eram não apenas semelhantes aos seus, como exatamente os mesmos. O elo entre Anna e *esse* círculo se mantinha por meio da princesa Betsy Tviérskaia, esposa do seu primo, a qual possuía uma renda de cento e vinte mil rublos e se afeiçoara a Anna, de um modo especial, desde o seu ingresso na sociedade, zelava por Anna e a atraía para o seu círculo, ao mesmo tempo que zombava do círculo da condessa Lúdia Ivánovna. (TOLSTÓI, 2013, pp.135-136)

As relações estabelecidas no âmbito social de Anna Kariênina envolvem três círculos distintos. O primeiro diz respeito aos sujeitos que fazem parte das relações de trabalho do marido; o segundo diz respeito aos sujeitos influentes e que colaboram para o marido construir e estabelecer a sua carreira; e o terceiro é o círculo da alta sociedade, o qual envolve os eventos sociais como os bailes, os jantares e o uso de vestimentas suntuosas. Anna está inserida nesses círculos sociais por meio de outros sujeitos, como Kariênin e Betsy. Os círculos sociais fazem parte da sua existência social e apesar de eles serem diferentes se relacionam.

Os sujeitos estão relacionados por fios sociais que os compõem, os atraem e os rechaçam conforme as regras as quais permeiam as inter-relações sociais e ideológicas. Essas relações de alteridade retomam as relações da vida dos sujeitos inseridas no discurso artístico e, elas são construídas mediante os personagens e sua trajetória/vivência. As teias de relações não se rompem, elas são transformadas. O sujeito pode ser excluído do convívio como acontece com Anna, mas a imagem valorada desse sujeito e seus atos, principalmente o fato de ela ser adúltera, permeia as relações de outros personagens. Quando se retoma Anna e seus atos na fala, se retoma esse sujeito como parte do grupo, visto que ao se falar do sujeito é dado uma existência (valorada) e um espaço para ele no grupo e nas relações sociais, mesmo que seja um espaço de não pertencimento.

As vivências no âmbito do público e do privado e os valores do grupo social ecoam nas ações, nas falas e no espaço dos personagens no enunciado romanesco. O sujeito tem que lidar com a responsabilidade dos seus atos e com as repostas desses atos por meio das inter-relações, as quais colocam em embate as relações responsivas entre sujeitos no discurso literário. A maneira como se dá o embate está atrelada a forma do gênero o qual esse discurso está vinculado, no caso do romance a materialidade verbal, o embate se dá na construção das falas, nas descrições e no modo de narrar.

Os eventos sociais associados a alta sociedade que Anna Kariênina está ligada são espaços importantes de interação entre os sujeitos. Esses eventos fazem parte do modo de vida desse grupo e, eles são recorrentes no romance como o espaço para se discutir assuntos, estabelecer relações e até para tomar-se decisões. No ambiente da sala de jantar, por exemplo, Liévin comunica a Oblónski que pedirá Kitty em casamento e Oblónski ajuda o amigo sobre o assunto. Nas passagens do romance é frequente as discussões nos jantares sobre os sujeitos da sociedade dos personagens, sobre os assuntos ligados a política e sobre os eventos sociais importantes no círculo social dos sujeitos.

O jantar como evento social pode ocorrer fora de casa ou no âmbito privado da casa, esse momento vai além do ato de se alimentar, ele representa no grupo da aristocracia o momento de interação. No romance os sujeitos recebem frequentemente em suas casas outras pessoas além dos membros da família para o jantar e a reunião do jantar engloba apenas adultos. Os jantares podem ser vistos como um ritual, com uma dada ordem dos acontecimentos: primeiro os sujeitos conversam; depois o jantar é servido e a discussão continua na mesa; e, por fim, após a refeição a interação perdura não mais na mesa, mas no âmbito da sala de estar.

– Ora essa! Por aqui, por favor – disse StiepanArcáditch, apontando na direção da sala de jantar.

Os homens saíram na direção da sala de jantar e se acercaram da mesa dos antepastos, servida com seis tipos de vodca e um igual número de tipos de queijo, alguns com pazinhas de prata e outros sem pazinhas, caviars, arenques, conservas de vários tipos e travessas com fatiazinhas de pão francês.

Os homens se puseram de pé em torno das vodcas e das iguarias aromáticas e a conversa entre Serguei Ivánitch Kóznichev, Kariênin e Piestsov sobre a russificação da Polônia cessou, à espera do jantar. (TOLSTÓI, 2013, p.381)

O jantar estava tão bom quanto a louça, da qual Stiepan Arcáditch era um apreciador entusiasmado. A sopa *Marie-Louise* estava excelente; os bolinhos minúsculos, que se derretiam na boca, estavam irrepreensíveis. Dois lacaios e Matviei, de gravata branca, cuidavam

dos pratos e da bebida de maneira discreta, silenciosa e rápida. No aspecto material, o jantar foi bem-sucedido; e não menos no aspecto espiritual. A conversa, ora generalizada, ora em particular, não se interrompia e, no final do jantar, animou-se de tal modo que os homens se levantaram da mesa, sem parar de falar, e até Aleksiei Aleksándrovitch animou-se. (TOLSTÓI, 2013, p.383)

O espaço do salão/sala se torna o ambiente de encontro e interação. Esse espaço se caracteriza como o espaço de encontro dos sujeitos de uma determinada classe social, a aristocracia. O espaço do salão/sala requer se pensar sobre a condição econômica e hierarquia dos sujeitos, visto que não é qualquer sujeito que frequenta esse espaço em determinado evento social. No caso do jantar, os sujeitos são escolhidos pelo anfitrião ou pelos convidados do anfitrião para frequentar o lugar, sendo assim a seleção geralmente é estabelecida pelos laços de parentesco e pelo pertencimento do sujeito ao mesmo círculo social de interação.

A relação entre o espaço, a posição social e os sujeitos colabora para composição de um cronotopo na obra, essa relação é fundamental para que esse tempo-espaço seja visto como um cronotopo. Esse espaço de encontro descortina as próprias relações entre os sujeitos que o compõe. No romance ocorre em diferentes momentos em que os sujeitos interagem (em encontro na sala, no jantar) a inserção de um comentário pelo narrador, dizendo que a conversa mudou e um novo assunto foi inserido. O comentário sobre a interação dos sujeitos aparece no discurso do narrador e na fala dos personagens.

A construção e a posição das falas em paralelo aos comentários do narrador revelam como as conversas nesses espaços sociais são construídas de maneira que reverberam a entoação valorativa de encenação nas conversas e na interação entre sujeitos, mediante o tom superficial presente nas conversas, no desenvolvimento dos assuntos e na maneira como se dá a construção da interação entre eles. Nessas passagens o tom de encenação das conversas pode ser identificado mediante a organização da materialidade verbal orquestrada pelo autor-criador, sendo a narrativa conduzida pelo narrador criado pelo autor-criador. O narrador incorpora as falas e os seus comentários a narrativa direcionando um determinado olhar sobre a situação e sobre os sujeitos no enunciado, e nesse processo ele organiza as vozes das personagens à medida que tem sua voz marcada na narração.

Segue o trecho de uma conversa presente no romance durante o encontro no âmbito da sala de estar. Nota-se a presença do discurso direto e do indireto como é recorrente no romance. A escolha de colocar a fala na “boca” dos personagens por meio

do discurso direto e incorporar a narração o discurso do narrador com o discurso indireto pode ser visto como parte do direcionamento da narração. É colocada a voz do personagem ao mesmo tempo que a voz do narrador se coloca organizando a narração:

– Ah, por favor, não falemos da Nilsson! Não se pode dizer nada de novo a respeito dela - falou uma senhora loura, gorda, vermelha, sem sobrancelhas e sem cabelos postiços, que usava um velho vestido de seda. Tratava-se da princesa Miágkaia, conhecida por sua franqueza, por suas maneiras ásperas e chamada de *enfant terrible*?. A princesa Miágkaia estava sentada entre os dois círculos e, apurando os ouvidos, tomava parte ora de um, ora do outro. – Ainda hoje, três pessoas já me disseram esta mesma frase sobre Kaulbach, até parece que combinaram. E adoraram a frase, não sei por quê.

A conversa foi cortada por esse comentário e era preciso inventar um tema novo.

– Conte-nos algo divertido, mas que não seja malicioso – disse a esposa do embaixador, grande mestra da conversação elegante, chamada em inglês de *small-talk*, dirigindo-se ao diplomata, que agora também não sabia por onde recomendar.

– Dizem que isso é muito difícil, que só a malícia é divertida – começou, com um sorriso. - Mas vou tentar. Dê-me um tema. Tudo depende disso. Com o tema nas mãos, é fácil bordar sobre ele. Muitas vezes penso que os célebres conversadores do século passado se veriam em apuros para dizer coisas inteligentes, hoje em dia. Estamos todos fartos de ditos inteligentes ...

– Isso já foi dito há muito tempo - interrompeu-o, rindo, a esposa do embaixador.

A conversa começou gentil, mas, justamente por ser gentil demais, cessou de novo. Foi preciso recorrer a um expediente seguro, infalível - a maledicência.

– A senhora não acha que Tuchkiévitch tem algo de Luís XV? - perguntou ele, apontando com os olhos para um jovem louro e bonito, que estava de pé junto à mesa.

– Ah, sim! É do mesmo estilo que o salão, por isso vem aqui tantas vezes.

Essa conversa se manteve, pois por meio de alusões se falava exatamente do que não se podia falar naquele *salão*, ou seja, das relações entre Tuchkiévitch e a anfitriã.

Enquanto isso, em torno do samovar e da anfitriã, a conversa pareceu hesitar certo tempo entre três temas inevitáveis: as últimas notícias da sociedade, o teatro e a condenação do próximo, mas também só se firmou depois de apelar ao último tema, a maledicência. (TOLSTÓI, 2013, p.142)

O excerto apresenta como os sujeitos discutem por meio de alusões a relação adúltera entre a anfitriã (Betsy Tverskaya) e Tuchkiévitch. A relação adúltera ocorre no privado e no âmbito do espaço público é discutida de maneira velada, sendo assim pode-se pensar nas relações sociais que aceitam atos não permitidos conforme as regras sociais mediante a condição de que a relação permaneça no âmbito no espaço privado, sem atingir

a imagem social do sujeito. Betsy convive com Anna à princípio e, posteriormente deixa de visitar e de incluir a personagem nos eventos sociais pelo fato de Anna Kariênina viver com o amante e sua atitude ser condenada no âmbito social.

Lídia Ivánovna não vive conforme as regras em relação ao casamento. A personagem não convive com o marido e não mantém uma relação amigável com ele, contudo, a personagem critica duramente Anna Kariênina por suas ações. As duas personagens (Betsy Tverskaya e Lídia Ivánovna) permitem-se compreender como determinadas ações e atos são aceitáveis no espaço privado e condenados no espaço público, demonstrando a demarcação do lugar de não oficialidade (espaço privado) e do lugar de oficialidade (espaço público). Esses espaços podem ser vistos como mediadores das relações estabelecidas em um grupo social.

Os eventos sociais revelam embates de ações e são palco de acontecimentos importantes na história da narrativa. Serão mencionados três espaços sociais nos quais os acontecimentos neles ocorridos influenciam a trajetória dos personagens e a constituição do próprio personagem. O baile em Moscou é um evento importante na obra, Vrónski que cortejava Kitty escolhe dançar com Anna a mazurca, dança que Kitty havia separado especificamente para ele.

A mazurca é considerada por Kitty mais importante do que a valsa e a quadrilha. A escolha de Vrónski em dançar a mazurca com Anna no âmbito do baile ao invés de Kitty é uma ação valorativa. A escolha do sujeito o qual se dança no baile é um ato valorado no próprio baile pelos sujeitos que o frequentam. Nesse espaço se estabelece a relação afetiva entre os personagens Anna e Vrónski por meio da dança, ambos reconhecem seus sentimentos nesse espaço.

A vestimenta tem um papel importante no espaço do baile apresentando até as relações hierárquicas entre os sujeitos por meio do título de nobreza e da posição social que ocupa (no serviço militar e no trabalho). Kitty veste no baile um vestido de tule com barra cor-de-rosa e com fitas em forma de rosetas e rendas. Em oposição à imagem construída pelas cores e textura do vestido de Kitty, Anna usa no baile um vestido de veludo preto e ornado de guipurazas venezianas.

Embora a roupa, o penteado e todos os preparativos para o baile tivessem custado a Kitty muito trabalho e ponderação, ela agora, no seu complicado vestido de tule com barra cor-de-rosa, se integrava ao baile com muito desembaraço e naturalidade, como se todos aqueles laços de fita em forma de rosetas, aquelas rendas, todos os pormenores do vestuário não houvessem custado a ela e a suas criadas nem um minuto

de atenção, como se ela já tivesse nascido nesse vestido de tule, nessas rendas, com esse penteado alto, que trazia no topo duas folhas e uma rosa. (TOLSTÓI, 2013, pp.87-88)

Não estava de lilás, como Kitty desejara com tanto afincio, mas sim de preto, num vestido de veludo de corte rebaixado, que deixava à mostra, cheios e torneados, como que em marfim antigo, o colo, os ombros e os braços roliços, de pulsos finos e minúsculos. O vestido era todo ornado de guipuras venezianas. Sobre a cabeça, nos cabelos negros, todos próprios e sem mesclas de cabelos postiços, trazia uma pequena guirlanda de amores-perfeitos, igual à outra que estava presa à faixa negra em torno da cintura, entre rendas brancas. (TOLSTÓI, 2013, p.89)

A oposição das cores e texturas do vestido das personagens acentua a jovialidade e a inocência de Kitty e evidência a sensualidade e a seriedade em relação Anna. As cores e as texturas constroem os sujeitos (Kitty e Anna) como figuras opostas mediante a caracterização de ambas em um mesmo espaço social.

O tule que remete ao angelical e a leveza contrapõe o veludo, um tecido pesado que está associado a pele e a maciez por sua textura e pelo fato dele dar destaque as formas do corpo. O tecido que veste a personagem Anna Kariênina pode ser associado ao carnal e implica o refinamento e a sedução. O uso da cor escura ou de tons escuros remete a sedução, ao mistério e o sombrio, no caso de Anna o uso do escuro varia conforme sua trajetória, primeiro está ligado a sedução e após a reclusão social remete a sedução, ao sombrio e a solidão. Além de usar um vestido de veludo no baile quando visita o irmão em Moscou, Anna usa um vestido de veludo para ir a ópera.

[...] Anna já trajava um vestido de tom claro, feito de seda e de veludo, com o decote muito aberto, que mandara confeccionar em Paris, e uma renda branca e cara na cabeça, que emoldurava seu rosto e exibia sua beleza radiante de um modo especialmente favorável. (TOLSTÓI, 2013, p.532)

O vestido é composto de seda e veludo, dois tecidos refinados. Apesar de Anna usar branco uma cor ligada a pureza e ao angelical, ela usa um decote muito aberto que reforça o tom de sedução a aparência. A personagem se veste conforme a classe social que ela pertence, sendo assim nota-se a sua posição e classe social marcada nos tecidos (renda, seda e veludo) e do local que são importados. O fato da vestimenta ser confeccionada em Paris se relaciona com a influência da França e seus costumes em relação a aristocracia. Na época de produção do romance como mencionamos no capítulo de contextualização, a França influenciava a aristocracia russa em sua a vestimenta e em

seus costumes, por exemplo. Como aspecto social que faz parte de uma classe a vestimenta demarca Anna como uma aristocrata russa.

A corrida como evento social no qual homens e mulheres da aristocracia se encontram é palco para a confirmação do adultério da esposa por Kariênin. A queda de Vrónski e a morte de Fru-Fru estão relacionados de maneira simbólica com castração da relação adúltera no ambiente social, principalmente pelo fato da revelação da relação adúltera ocorrer nesse espaço social da corrida assim como a queda de Vrónski e a morte do animal. As ações de Anna nesse evento social são condenadas pelos frequentadores e pelo marido, visto que demonstrar as emoções pelo amante nesse espaço público é um comportamento inaceitável para aqueles que o frequentam.

Ergueu-se um pouco e levantou o vidro.

– O que o senhor achou indecoroso? – repetiu Anna.

– O desespero que a senhora não soube esconder em razão da queda de um dos cavaleiros.

Esperou que ela retrucasse; mas Anna permaneceu calada, olhando para a frente.

– Já lhe pedi que se controlasse, quando em sociedade, para que as línguas maldosas nada digam contra a senhora. Em certa ocasião, falei sobre as atitudes íntimas; pois agora não me refiro a elas. Falo das atitudes exteriores. A senhora se comportou de forma indecorosa e eu gostaria que isso não se repetisse. (TOLSTÓI, 2013, p.216)

No fragmento anterior nota-se que Kariênin repreende o comportamento de Anna em razão de o local ser público e ser frequentado pelos membros de seu grupo social. A repreensão do marido decorre do controle de um comportamento considerado inadequado em um espaço conforme a voz um grupo social e suas regras.

O terceiro evento social é o espetáculo da ópera no teatro. A ida de Anna ao teatro, apesar de sua situação irregular mediante a sociedade, gera respostas que não ocorrem na corrida e no baile como ocorrem no teatro, nesse espaço acontece embate dos sujeitos de maneira diferente. No romance, a condenação dos sujeitos ocorre por meio do “cochicho”. A crítica e a reclusão do sujeito transgressor, no caso Anna (adúltera), é velada nos espaços de eventos sociais. A crítica ocorre por meio dos olhares, dos sussurros e do riso discreto nos espaços do baile e da corrida.

No teatro a atitude de enfrentamento e de assumir a condição de adúltera mediante a sociedade com ida de Anna ao teatro, acarreta o “grito” de vozes dos sujeitos, que condenam a personagem. No trecho seguinte pode-se observar as reações contidas em relação a aparição de Anna no teatro:

[..] Anna já trajava um vestido de tom claro, feito de seda e de veludo, com o decote muito aberto, que mandara confeccionar em Paris, e uma renda branca e cara na cabeça, que emoldurava seu rosto e exibia sua beleza radiante de um modo especialmente favorável.

– A senhora irá mesmo ao teatro? - perguntou Vrónski, esforçando-se em não olhar para ela.

– Por que o senhor me pergunta com um ar tão assustado? - disse Anna, de novo ofendida por ele não a fitar. - Por que eu não haveria de ir?

Parecia não compreender o significado das palavras de Vrónski.

– É claro, não existe nenhum motivo - retrucou ele, de cenho franzido.

– É exatamente o que estou dizendo - insistiu Anna, evitando intencionalmente compreender a ironia do tom de voz de Vrónski e puxando para cima, com toda a calma, o comprido cano da luva perfumada.

– Anna, pelo amor de Deus! O que há com a senhora? - exclamou Vrónski, chamando-a à razão, exatamente como outrora lhe falava o marido.

– Não entendo do que o senhor está falando.

– A senhora sabe que é impossível ir.

– Por quê? Não irei sozinha. A princesa Varvara foi trocar de roupa, ela irá comigo.

Vrónski encolheu os ombros com um ar de perplexidade e de desespero.

– Será que a senhora não sabe que ... - começou a explicar.

– E nem quero saber! - quase gritou Anna. - Não quero. Acaso estou arrependida do que fiz? Não, não e não. E se fosse recomeçar, eu faria exatamente o mesmo. Para nós, para mim, para o senhor, só uma coisa importa: se amamos um ao outro. Quanto às demais pessoas, não contam para nós. Por que estamos em aposentos separados e não nos vemos? Por que não posso ir? Amo você e, para mim, tudo é indiferente - disse Anna, em russo, com um brilho singular nos olhos, que o fitaram de relance, e que ele não compreendeu -, se você não tiver mudado. Por que não olha para mim?

Olhou para ela. Viu toda a beleza do seu rosto e da sua roupa, que sempre lhe caía tão bem. Mas agora eram justamente a beleza e a elegância dela que o irritavam.

– Meu sentimento não pode mudar, a senhora sabe, mas eu lhe peço que não vá, eu imploro à senhora - disse, de novo em francês, com uma carinhosa súplica na voz, mas com frieza no olhar.

Ela não ouviu as palavras, mas viu a frieza do olhar e retrucou, com irritação:

– E eu peço ao senhor que me explique por que não devo ir.

– Porque isso pode ocasionar à senhora ... - ele titubeou.

– Não estou compreendendo nada. *láchvin n'est pas compromettant* e a princesa Varvara não é pior do que ninguém. Ah, aí está ela. (TOLSTÓI, 2013, pp.532-533)

Nesse espaço social ocorre os olhares e os sussurros, contudo, o clímax ocorre pela verbalização da condenação de Anna na voz de uma outra mulher. Os sussurros são um ato valorativo que reverbera a entoação valorativa de crítica às ações veladas e reveladas na esfera social, principalmente aquelas as quais rompem com o modelo de comportamento e regras sociais. Os sussurros construídos no plano verbal (no romance)

cumprem a função dos olhares no plano visual (no filme), visto que os olhares implicam uma valoração de condenação das ações dos sujeitos na unidade da obra fílmica.

A verbalização da condenação é um ato de enfrentamento direto aos atos de Anna Kariênina, seja o ato do adultério em si ou o ato de enfrentar a sociedade ao adentrar a um espaço no qual não é aceita.

[..] Quem não conhecia Anna e o seu círculo, quem não tinha ouvido todas as expressões de comiseração, de indignação e de espanto proferidas pelas mulheres, por Anna se permitir exibir na sociedade, e exibir-se de maneira tão ostensiva em seu ornato rendado e com toda a sua beleza, essas pessoas admiravam a calma e beleza daquela mulher e não suspeitavam que ela provava o mesmo sentimento de um homem exposto ao público num pelourinho. (TOLSTÓI, 2013, p.537)

O adultério envolve a reputação e a imagem de um sujeito mediante a sociedade, sendo assim esse ato quando ocorre no privado não interfere por inteiro na imagem do sujeito. À medida que o ato do adultério se torna público e a mulher assume esse ato, a sua imagem se transforma e ela passa a ser condenada no âmbito social. A condenação por ter um amante não ocorre no jantar ou no privado, ela ocorre no espaço público de encontro dos sujeitos como a corrida, o baile e o teatro. Os três espaços mencionados e os acontecimentos ocorridos neles determinam o destino do sujeito, que passa a se reconhecer por meio do embate com os sujeitos e com os valores desses espaços sociais de interação.

3.1.2 As imagens refletidas e refratadas de Anna Kariênina

Os léxicos crime e criminosa e as expressões “mulher má”, “mulher depravada” e “mulher sem honra” são utilizados no discurso da obra para caracterizar Anna Kariênina mediante seus atos. Os léxicos e as expressões mencionadas são usados pelos sujeitos com finalidade de demonstrar o rebaixamento de um outro sujeito em decorrência de seus atos. Esses signos ideológicos implicam a valoração da condenação da personagem adúltera por meio de termos usados socialmente para desqualificar a mulher, no caso do enunciado o sujeito adúltero feminino.

Os léxicos e as expressões em grande parte do romance não são direcionados diretamente a personagem, eles permeiam o enunciado seja no discurso do narrador ou no discurso dos personagens reverberando a voz social de uma coletividade. Dentre as

construções da imagem de Anna por meio do outro no romance, destaca-se a imagem apresentada por Vrónski:

Tratava-se de uma mulher honrada, que lhe dera o seu amor e a quem ele amava, e por isso Anna era para Vrónski uma mulher digna de um respeito igualou maior do que o devido a uma esposa legítima. (TOLSTÓI, 2013, p.305)

A imagem que Vrónski apresenta de Anna demonstra uma visão que valoriza a personagem de maneira não punitiva em relação ao abandono do marido para viver uma relação adúltera e não oficial. A visão de Vrónski sobre Anna contrapõe a que Kariênin apresenta. Nota-se na fala de Kariênin: “ “Sem honra, sem coração, sem religião: uma mulher degenerada! Eu sempre soube disso e sempre vi, embora tentasse me enganar, para poupá-la”, disse para si.” (TOLSTÓI, 2013, p.281), a presença de uma imagem de Anna Kariênina oposta a apresentada por Vrónski.

A caracterização de “Sem honra, sem coração, sem religião: uma mulher degenerada” se opõe à “mulher honrada” e “mulher digna”. A condenação presente na fala de Kariênin dialoga com a caracterização de Anna feita condessa Vrónskaia (mãe de Vrónski), pelo irmão Vrónski, pela condessa Lídia Ivánovna, dentre outros. A imagem de Anna apresentada por Kariênin se conecta com a avaliação social da personagem, visto que a condenação presente na fala de Kariênin dialoga com a imagem construída pelos outros personagens que condenam Anna. A construção da imagem apresentada por Vrónski é vista como única, pois a valorização presente nela está de maneira fragmentada em caracterizações de Anna que não levam em consideração a sua condição de adúltera.

Ocorre no discurso a recorrência do léxico “crime” para caracterizar Anna mediante seus atos e essa repetição ocorre na fala de Anna e de outros personagens. Dentre as repetidas vezes nas quais o léxico “criminoso” aparece para qualificar Anna no discurso do romance, pode-se citar como exemplo as páginas: 294, 319, 359 e 425. O signo “crime” ocorre também para qualificar a relação de Vrónski e Anna como “relação criminoso” (TOLSTÓI, 2013. p.194). A valorização do ato da personagem por meio da repetição de palavras significa na arquitetura da obra, no caso do léxico crime e suas derivações essa repetição reverbera a ideologia entorno da culpabilização do sujeito.

A narrativa do romance apresenta do seu desenvolvimento dois retratos/pinturas de Anna e ambos aparecem descritos em relação a dois personagens diferentes. A concentração simbólica da personagem pintada em dois diferentes retratos é apresentada e valorada de maneira diferente pelos dois personagens. O primeiro retrato foi pintado

quando Anna era casada com Kariênin e se encontra localizado no gabinete da casa, enquanto o segundo retrato foi pintado enquanto Anna vive com Vrónski.

Acima da poltrona, numa moldura oval e dourada, pendia um retrato de Anna, pintado de modo magnífico por um artista famoso. Aleksiei Aleksándrovitch olhou de relance para o retrato. Olhos impenetráveis o fitaram zombeteiros e insolentes, como naquela última noite em que haviam discutido.

Magnificamente recriado pelo artista, o aspecto da renda negra sobre a cabeça, dos cabelos negros e da encantadora mão branca com o dedo anular recoberto de anéis agiu sobre Aleksiei Aleksándrovitch de modo insuportavelmente desafiador e insolente. Depois de contemplar o retrato por um minuto, Aleksiei Aleksándrovitch estremeceu de tal modo que os lábios tiritaram, emitiram o som “brr”, e ele virou-se de costas. (TOLSTÓI, 2013, p.286)

O retrato pode ser pensado como um objeto que representa a imagem física da personagem e suscita diferentes reações nos personagens Kariênin e Liévin. Conforme descrito pelo narrador, Kariênin projeta no retrato os seus sentimentos em relação à Anna “real”, visto que a sua reação está associada ao fato de a esposa confirmar sua relação adúltera com Vrónski após o episódio da corrida. As palavras “desafiador” e “insolente” e o fato de Kariênin virar-se de costas para o retrato são elementos os quais reforçam a valoração do retrato como se ele representasse a própria Anna.

O segundo retrato da personagem aparece quando Liévin a encontra pela primeira vez no romance, sendo esse encontro o único durante toda a narrativa. Nota-se que Liévin fica fascinado pela beleza da figura representa no retrato. A descrição da pintura de Anna “com olhos que o perturbavam” dialoga com a descrição do primeiro retrato de Anna, por meio do qual se caracteriza Anna com “olhos impenetráveis” e “zombeteiros e insolentes”. Ambas as representações do retrato apresentam uma caracterização particular ao olhar de Anna. O olhar dela é valorado nas duas descrições com um efeito de negatividade pela impressão causada aos que contemplam o retrato.

Outro lampião com refletor ardia na parede e iluminava um grande retrato de mulher, de corpo inteiro, para o qual Liévin não pôde deixar de dirigir sua atenção. Era o retrato de Anna, pintado na Itália por Mikháilov. No momento em que Stiepan Arcáditch passou para trás da treliça e uma voz masculina, após ter falado algo, silenciou, Liévin observou o retrato, sob a iluminação brilhante que a moldura ressaltava, e não conseguiu desviar-se dele. Chegou a esquecer onde estava e, sem escutar o que diziam, não baixava os olhos do retrato admirável. Não era um quadro, mas uma fascinante mulher viva, de cabelos negros e anelados, ombros e braços desnudos, e um meio sorriso pensativo nos lábios margeados por uma penugem tênue, que

o fitava de modo afetuoso e triunfante, com olhos que o perturbavam. O único motivo de não estar viva era ser mais bela do que é possível, para uma mulher viva.

[...] Anna viera de trás da treliça ao seu encontro, e Liévin, na meia-luz do escritório, reconheceu a mesma mulher do retrato, com um vestido escuro em vários matizes de azul, não na mesma posição, nem com a mesma expressão, mas exatamente com o mesmo primor de beleza com que fora captada pelo pintor no retrato. Era menos deslumbrante na realidade, mas, em compensação, a pessoa viva tinha algo novo e sedutor, que não havia no retrato. (TOLSTÓI, 2013, p.683)

O fragmento apresenta a comparação entre a figura representada na pintura e a Anna Kariênina “real” e por meio dessa comparação se enfatiza a beleza da personagem, qualidade atribuída a Anna em suas descrições no decorrer da narrativa romanesca. A personagem aparece no retrato com uma vestimenta escura como ocorre predominantemente em todo o romance. Os retratos podem ser pensados como uma imagem valorada da personagem, via projeção do sujeito real na imagem pintada.

Os dois retratos vistos por diferentes personagens permitem a construção de uma imagem distinta sobre cada uma das pinturas de Anna Kariênina. Liévin e Kariênin apresentam uma representação de Anna construída mediante o olhar de diferentes sujeitos sobre dois retratos de um mesmo sujeito (Anna). Esses dois episódios permitem se compreender a complexidade da relação de alteridade entre sujeitos e as imagens que se cria de um mesmo sujeito. A imagem da pintura de um sujeito incorpora as representações do sujeito que não estão necessariamente marcadas no objeto, mas no olhar daquele que contempla o retrato. O olhar extraposto do outro constitui Anna e constitui também a si próprio, visto que ao falar do outro, fala-se de si mesmo, uma vez que os valores do eu é projetado no outro. Ao projetar-se no outro os posicionamentos e as ideologias do eu perpassam a visão extraposta do outro.

O olhar de Anna tanto no retrato observado por Liévin como no retrato observado por Kariênin é considerado metonímico. O olhar é o elemento que faz os personagens verem cada retrato como a própria Anna personificada. O retrato revela uma imagem social projetada por aquele que vê, sendo assim o olhar extraposto de Liévin e Kariênin representa uma voz social composta por valorações e ideologias de um grupo acerca de Anna Kariênina, seus atos e seus posicionamentos. Por meio da construção de uma valoração sobre o outro e sobre si mesmo o discurso apresenta a contradição dos valores.

O episódio em que Anna e Liévin se encontram possibilita se observar a visão que Liévin tem desse sujeito feminino e que destoa da valoração apresentada por ele de outras personagens femininas no decorrer da narrativa:

“Sim, sim, aí está uma mulher!”, pensou Liévin, esquecido de si mesmo e fitando o belo rosto vivaz de Anna, que agora se modificara completamente. (TOLSTÓI, 2013, p.685)

E Liévin descobriu mais uma virtude nessa mulher, que lhe agradava de modo tão incomum. Além da inteligência, da graça, da beleza, havia nela sinceridade. Não queria ocultar de Liévin todo o peso da sua situação. Após falar, Anna soltou um suspiro e seu rosto, que de repente tomou uma expressão severa, pareceu petrificar-se. Com tal expressão no rosto, ficou ainda mais bonita; mas era uma expressão nova, muito diferente da expressão que reluzia de felicidade e irradiava felicidade em redor, e que fora captada pelo pintor, no retrato. Liévin olhou mais uma vez para o retrato e para a figura de Anna, no momento em que, de braço dado com o irmão, caminhava na direção das portas altas, e sentiu por ela uma ternura e uma piedade que a ele mesmo surpreendeu. (TOLSTÓI, 2013, p.687)

A personagem é valorada como inteligente e essa valoração em relação ao sujeito feminino ocorre apenas em relação a Anna. Kitty é por vezes descrita por Liévin (marido) como fútil. A mulher é vista por ele como desprovida de inteligência e pensada apenas no âmbito familiar. A representação de Anna Kariênina é construída pela descrição de uma grande beleza e dada a qualificação de sua imagem, pode-se pensar que sua beleza é em certa medida desafiadora.

A incorporação da valoração de Anna como inteligente colabora para se pensar a beleza e a inteligência como características intrínsecas a esse sujeito feminino. A beleza é a característica que usualmente se refere associada à mulher, tendo em vista o fato de a mulher ser pensada como bela e não como inteligente. Na arquitetura da obra essas representações implicam se pensar que não só o ato de se assumir uma relação adúltera compõe a personagem como transgressora, a sua imagem intelectual e física também colabora para a valoração do sujeito como transgressor. Anna pode ser pensada como um sujeito transgressor no todo da obra mediante esses diferentes aspectos.

Anna Kariênina durante todo romance é descrita como bem vestida. Durante a visita de Dolly quando ela está reclusa no campo a personagem compara suas roupas surradas com as de Anna. A beleza e o refinamento da personagem são valoradas como qualidades no começo da narrativa, contudo, após assumir a condição de adúltera e passar

a viver com o amante, a beleza e o refinamento se tornam características negativas e que causam incômodo.

A entoação valorativa da beleza da personagem se modifica na fala de Vrónski, nota-se no trecho seguinte valoração em relação a beleza da personagem que o confronta e decide ir a ópera; “Olhou para ela. Viu toda a beleza do seu rosto e da sua roupa, que sempre lhe caía tão bem. Mas agora eram justamente a beleza e a elegância dela que o irritavam.” (TOLSTÓI, 2013, p.533). Por meio da fala de Vrónski, observa-se que a beleza antes tem um peso positivo e depois passa a ser algo negativo para Vrónski e para os sujeitos do grupo social de Anna:

A postura da cabeça sobre os ombros largos e bonitos, o fulgor discretamente excitado em seus olhos e todo o seu rosto lhe trouxeram à memória, com perfeição, o modo como ele a vira no baile, em Moscou. Mas agora aquela beleza o afetava de maneira completamente distinta. Em seus sentimentos por Anna, agora, nada havia de misterioso e por isso sua beleza, embora o atraísse com mais força do que antes, ao mesmo tempo o ofendia. (TOLSTÓI, 2013, p.536)

Quem não conhecia Anna e o seu círculo, quem não tinha ouvido todas as expressões de comiseração, de indignação e de espanto proferidas pelas mulheres, por Anna se permitir exibir-se na sociedade, e exibir-se de maneira tão ostensiva em seu ornato rendado e com toda a sua beleza, essas pessoas admiravam a calma e a beleza daquela mulher e não suspeitavam que ela provava o mesmo sentimento de um homem exposto ao público num pelourinho. (TOLSTÓI, 2013, p.537)

A valoração da imagem física da personagem permite se pensar que devido à trajetória de Anna a beleza e o refinamento podem ser pensados com um traço de transgressão, pois passam a ser características negativas e incomodam, dada a condição da personagem. A imagem física se entrelaça com a imagem social na composição de Anna e ambas as imagens são valoradas de maneira negativa no âmbito social.

Anna Kariênina no discurso do romance se distancia do papel social que cumpria na sociedade, enquanto os papéis (mãe e esposa) conforme as regras sociais são mantidos pelas personagens Kitty e Dolly. Ocorre entre os personagens Kitty e Anna a trajetória oposta, na narrativa Kitty encontra a felicidade e Anna passa por uma trajetória de infelicidade e acaba morta. A relação entre a trajetória das personagens retoma a própria ordem social presente no enunciado, principalmente ao se pensar que o sujeito que não cumpre as regras na acaba sendo punido.

Anna percorre o caminho que metaforicamente representa “andar pelo trilho da morte”, afinal, ela se desvia do caminho correspondente aos modelos e as regras social. O preço a se pagar pelo rompimento das regras é “morte” social, composta pela exclusão e pela condenação no sujeito mediante o seu grupo social. A morte física, o suicídio, decorre dentre outros fatores da morte social. Kariênin se refere a morte física de Anna como solução para a situação quando ela está em estado de saúde delicado por causa da gravidez da filha: “Não conseguia pensar nisso pois, ao imaginar o que ia acontecer, não conseguia afastar a conjectura de que a morte da esposa resolveria de um só golpe todos os apuros da sua situação.” (TOLSTÓI, 2013, p.406).

O trecho seguinte apresenta a morte de Anna. A passagem demonstra a personagem fazendo o sinal da cruz e pedindo perdão, ato que contrasta com o fato de o suicídio ser condenado pela religião. As suas ações retomam a sua culpa relacionada aos preceitos religiosos e não as regras sociais, visto que a personagem não pede perdão a sociedade ou aos sujeitos. Liévin assim como Anna pensa no suicídio depois de casado, contudo, ele não se suicida. Ao se comparar a trajetória de ambos, pode-se pensar na entoação valorativa presente na morte de Anna Kariênina, a qual reverbera sua punição na própria unidade da obra, dado o seu final.

Nota-se que a personagem se arrepende de tirar a própria vida embora não seja possível ela se salvar. O arrependimento da tentativa de suicídio é tardio mediante a situação de Anna.

"Ali!", disse consigo, enquanto olhava, na sombra do vagão, para a mistura de areia e carvão que se acumulava nos dormentes, "ali, exatamente na metade, e vou castigá-lo, e vou livrar-me de todos e de mim mesma".

Queria cair embaixo do primeiro vagão, bem no meio, que se aproximava.

Mas a bolsa vermelha, que ela começou a soltar do braço, retardou-a, e agora já era tarde: o meio do vagão havia passado. Era preciso esperar o vagão seguinte.

Envolveu-a um sentimento parecido ao que experimentava, quando se preparava para entrar na água, ao tomar banho, e Anna fez o sinal da cruz. O gesto familiar despertou, em seu espírito, toda uma série de recordações de infância e de mocidade e, de repente, as trevas que encobriam tudo para Anna se romperam e a vida, por um momento, apresentou-se com todas as radiantes alegrias passadas. Mas ela não tirava os olhos das rodas do segundo vagão, que se aproximava. E no exato instante em que o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e traseiras passava à sua frente, Anna livrou-se da bolsa vermelha e, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que se preparando para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. E, nesse exato instante, horrorizou-

se com o que fazia. "Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?" Quis levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas. "Deus, perdoe-me tudo!", disse, percebendo que era impossível lutar. Um pequeno mujique trabalhava num ferro, enquanto falava alguma coisa. E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre.
(TOLSTÓI, 2013, pp.750-751)

A maneira como a personagem morre contrasta com a sua beleza física. O trem passa pela sua cabeça e pelo seu corpo, logo, a imagem de um corpo atropelado por um trem apresenta uma figura grotesca e desfigurada do ser humano. O corpo de Anna desfigurado em relação à beleza da personagem pensada como um traço que reverbera transgressão ou afronta, permite-se pensar que a morte a qual desfigura a imagem de beleza extingue também um elemento transgressor pertencente a imagem física da personagem.

3.2 Sujeitos em embate: a análise fílmica

Desde a publicação do romance *Anna Kariênina* (1873-1877), a trajetória de Anna é retomada e recontada por meio de diversas manifestações artística como ópera, filme, minissérie, telenovela e balé. A seleção a seguir abarca as releituras fílmicas (filmes para a Tv e para o cinema) e as releituras para minissérie televisiva¹⁶ do romance de Tolstói:

Filmes

- . *Anna Karenina* (Alemanha, 1910)
- . *Anna Karenina* (Rússia, 1911)
- . *Anna Karenina* (França, 1912)
- . *Anna Karenina* (Rússia, 1914)
- . *Anna Karenina* (Estados Unidos, 1915)
- . *Anna Karenina* (Hungria, 1918)
- . *Anna Karenina* (Alemanha, 1919)
- . *Love* (Estados Unidos, 1927)
- . *Anna Karenina* (Estados Unidos, 1935)
- . *Anna Karenina* (Inglaterra, 1948)
- . *Anna Karienina* (Índia, 1952)
- . *Anna Karenina* (Rússia, 1953)
- . *Anna Karenina* (Argentina, 1956)
- . *Nahr al-hob* (Egito, 1961)
- . *Anna Karenina* (Inglaterra, 1961)
- . *Anna Karenina* (Rússia, 1967)
- . *Anna Karenina* (Rússia, 1971)
- . *Ana Karenina* (Rússia, 1975)
- . *Anna Karenina* (Estados Unidos, 1985)
- . *Anna Karenina* (Estados Unidos, 1997)
- . *Anna Karenina* (Inglaterra, 2012)
- . *Anna K* (Brasil, 2015)

¹⁶ Os dados foram coletados no site do IMDB. Foram incluídas as obras preservadas até os dias atuais e também as obras que são consideradas produções perdidas.

Minisséries

- . *Ana Karenina* (Telenovela) (Brasil, 1960)
- . *Anna Karenina* (Itália, 1974)
- . *Anna Karenina* (Inglaterra, 1977)
- . *Il grande fuoco* (Itália/ Alemanha/ França, 1995)
- . *Anna Karenina* (Inglaterra, 2000)
- . *Anna Karenina* (Rússia, 2009)

Por meio da seleção apresentada, percebe-se o quanto o romance *Anna Kariênina* (1873-1877) de Liev Tolstói é um enunciado contemplado, recuperado e ressignificado em diferentes cronotopos, especialmente se tratando do gênero fílmico. Dentre as obras mencionadas, destaca-se as obras *Anna Karenina* (Estados Unidos, 1935), *Anna Karenina* (Rússia, 1967), *Anna Karenina* (Estados Unidos, 1997) e *Anna K* (Brasil, 2015). A construção do ambiente nas obras não ocorre como a obra fílmica de 2012, como pode-se observar pelos fotogramas 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17.



Figura 10 *Anna Karenina* (Estados Unidos, 1935)



Figura 11 Corrida de cavalos (*Anna Karenina*, Estados Unidos, 1935)



Figura 12 Anna Karenina (Rússia, 1967)



Figura 13 Corrida de cavalos (*Anna Karenina*, Rússia, 1967)



Figura 14 Anna Karenina (Estados Unidos, 1997)



Figura 15 Corrida de cavalos (*Anna Karenina*, Estados Unidos, 1997)



Figura 16 Anna K (Brasil, 2015)



Figura 17 Metrô da Estação da luz em São Paulo (*Anna K*, Brasil, 2015)

Esses filmes sobre o conteúdo do romance de Tolstói não apresentam na composição de sua ambientação o teatro/bastidores/camarote/espço da plateia, como ocorre na obra de Joe Wright. Contudo, a construção de Anna em relação a vestimenta de cor escura (tons escuros) está presente nas obras destacadas por meio fotogramas, assim como ocorre no filme 2012. A recorrência desse aspecto demonstra que essa é uma característica intrínseca a construção de Anna Kariênina como sujeito, devido ao fato de essa característica estar presente na composição do sujeito no romance ser preservada de maneira reverberada nos enunciados posteriores ao romance.

As obras seguem o enredo do conteúdo do romance, exceto *Anna K* (2015). Em *Anna K* (2015) a personagem principal desenvolve uma dupla personalidade e incorpora Anna Kariênina. O filme é ambientado no Brasil, mais especificamente na cidade de São Paulo e não na Rússia. O enredo aborda por meio de Joana as ações de Anna e a sua composição como sujeito no romance. A personagem Joana ao incorporar a dupla personalidade Anna K usa roupas de época e se comporta como Anna Kariênina no romance de Tolstói.

Como mencionado anteriormente, existem outras adaptações do romance além do filme 2012, entretanto, analisa-se neste trabalho o enunciado de 2012 e sua relação com romance. A escolha do filme de Wright para compor o corpus de análise está calcada no fato do enunciado fílmico de 2012 ser construído imagetivamente de uma maneira diferente dos outros. A construção estética da obra implica uma entoação valorativa específica devido a esta particularidade.

O filme *Anna Karenina* (2012) inicia com a câmera focalizando em um ambiente caracterizado como um teatro, conforme observa-se na figura 18. O foco do enquadramento da câmera ocorre em sincronia com a sonoridade de instrumentos musicais, que acompanha o levantar da cortina e a introdução dos sujeitos no palco. Na composição do ambiente da cena, nota-se os camarotes, o palco, e as cadeiras amontoadas nos cantos do lado direito e esquerdo da cena. As cadeiras são o elemento que destoa da composição da cena como pode-se observar no fotograma mencionado anteriormente. Essa abertura é importante porque demonstra o tom do enunciado, visto como resultado da construção verbivocovisual que permeia toda a obra.

O arranjo do ambiente implica que o local não está organizado como típico de um teatro pronto para receber o público para um espetáculo, embora esteja presente na cena o subir das cortinas e a sonoridade que indicam o início de um espetáculo. As cadeiras entulhadas, objeto que fica organizado no teatro em fileiras e utilizado como assento pelo público, podem ser vistas como elemento que destoa do resto da cena e implica se pensar em um espetáculo supostamente acabado ou o abandono do teatro, dada a disposição das cadeiras. A cadeira fora da disposição usual, e que é o local onde a aristocracia se coloca para assistir ao espetáculo em diversos episódios da obra fílmica, implica se pensar que a aristocracia deixa de ser espectador e passa a ser integrante do espetáculo.



Figura 18 Cena do teatro

A composição das cores da cena está centrada em tons escuros, e apenas o palco apresenta luminosidade por meio de tons amarelos e dourado. A coloração das cenas iniciais remete ao vermelho, ao dourado e ao amarelo, cores que simbolizam e estão relacionadas à glória, à riqueza e à realeza, representando simbolicamente a aristocracia. O foco da câmera é centralizado no ambiente do teatro, especificamente no palco, e a cortina sobe como em um espetáculo (figura 19).

A trajetória dos sujeitos iniciada no palco e a elaboração do começo da obra se centra na composição de um ambiente teatral e performances que retomam a atuação teatral. Esse aspecto implica se pensar a importância do palco e dos elementos típicos de atuação e ambientação do teatro que constituem a composição do sujeito e de um narrar próprio à obra. O palco como o espaço no qual a história dos sujeitos acontece é o elemento que ressignifica e possibilita entoações valorativas à obra fílmica que contribuem para as particularidades de sua arquitetura e a caracteriza como tal, singular, pensada a partir de outra obra e influenciada por outros enunciados, não apenas adaptada e sim recriada como um novo enunciado estético.



Figura 19 A cortina sendo levantada para o início do “ espetáculo”

A representação do sujeito no centro do palco dialoga com a ideia de que o sujeito desempenha diferentes papéis durante sua trajetória de vida. Dessa forma, as vivências dos sujeitos no palco dialogam com o monólogo de Jaques, parte da peça *As You Like It*, de Shakespeare, no qual se discute os diferentes papéis executados durante a vida, sendo o mundo o palco para o acontecimento do espetáculo da vida e dos estágios que o sujeito vive até a morte.

All the world's a stage,
And all men the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts, (...) ¹⁷
(SHAKESPEARE, *As You Like It*, Ato II, Cena VII)

¹⁷ O mundo inteiro é um palco,
E todos os homens e mulheres são meros atores:
Eles têm suas saídas e suas entradas;
E um homem cumpre em seu tempo muitos papéis.
(SHAKESPEARE, *As You Like It*, Ato II, Cena VII, Tradução Gilberto Godoy)

Pode-se pensar, então, que o palco é o espaço da aristocracia, e também pode ser compreendido como o espaço no qual os sujeitos assumem diferentes papéis sociais e posições mediante o seu grupo social. O fundo do palco apresenta desenhos de edificações típicas da arquitetura de construções presentes na Rússia (figura 20), nota-se essa semelhança ao se comparar as figuras presentes no fundo do palco com as edificações existentes em Moscou (figura 21) e em São Petersburgo (figura 22), lugares nos quais a narrativa é situada.

A representação da arquitetura de edificações da Rússia no plano visual implica o olhar deslocado, que fora da cultura russa apresenta elementos (as edificações) cristalizados como característicos dessa cultura por sujeitos deslocados da cultura russa. A incorporação do balé é um elemento associado ao olhar extraposto que associa determinada imagens culturais a cultura russa. Esses elementos retomam o processo de elaboração da obra e o olhar (deslocado) da cultura russa apresentado pelo autor-criador. As imagens que aparecem no plano de fundo em diferentes sequências da obra fílmica dialogam com os elementos presentes nas edificações das Catedrais de Moscou (figura 21) e de São Petersburgo (figura 22), pois apresentam características parecidas, como o formato das cúpulas das torres. Além da marcação espacial de um lugar no plano visual, no plano verbal da cena ocorre a demarcação do tempo e espaço por meio da inscrição da data 1874 e da expressão “Rússia Imperial”.

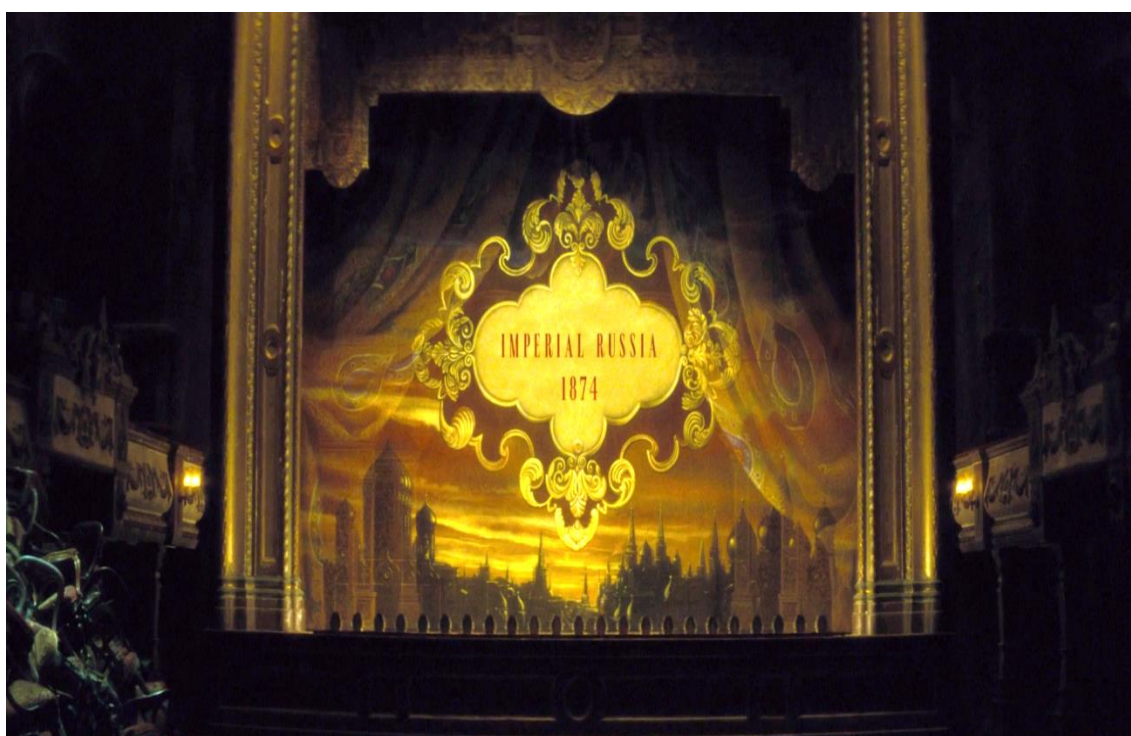


Figura 20 Cenário de fundo do palco



Figura 21 Edificações de Moscou na atualidade¹⁸

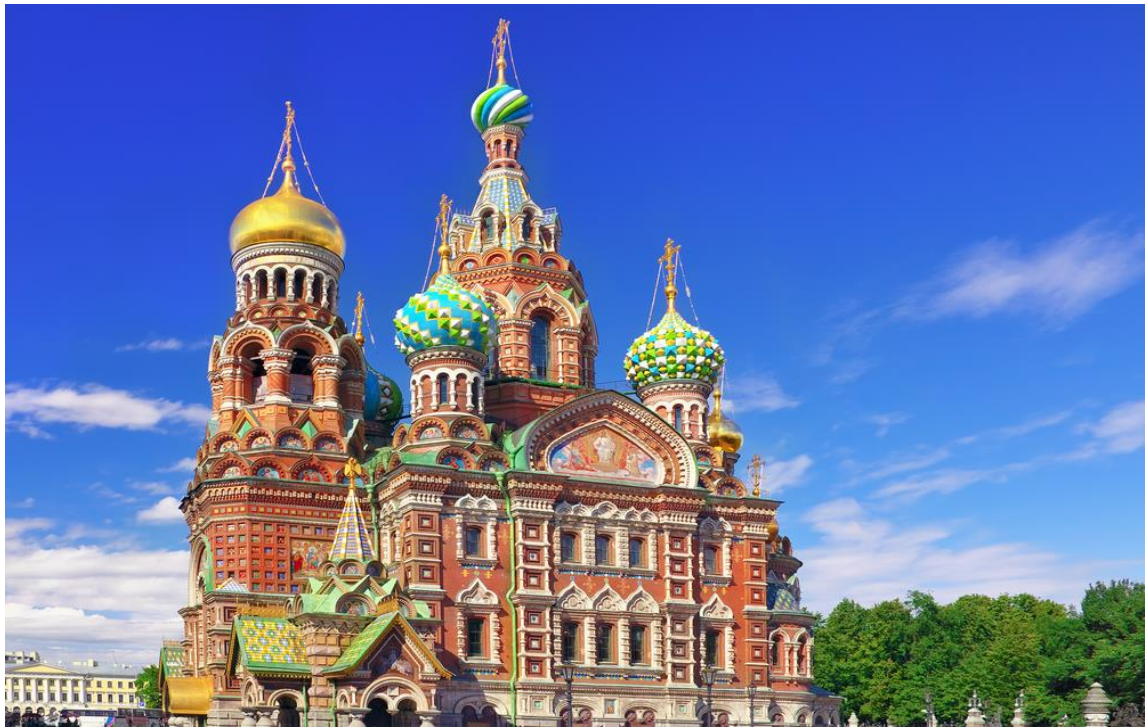


Figura 22 Edificações de São Petersburgo na atualidade¹⁹

¹⁸ Catedral de São Basílio localizada em Moscou, na Praça Vermelha. Ela foi construída entre 1555 e 1561, período anterior à escrita do romance.

¹⁹ Catedral do Sangue Derramado localizada em São Petersburgo, essa edificação foi construída entre 1883-1907, período posterior à escrita do romance. A Catedral está relacionada a história da Rússia, pois ela foi construída no local do assassinato do Imperador Aleksandr II em 1881.

No plano sonoro, a sonoridade instrumental compõe a apresentação do tempo e espaço na sequência da cena de abertura em sincronia com a apresentação do palco e com o levantar da cortina. A música instrumental de abertura, intitulada “*Overture*”²⁰, retoma o clássico por meio de uma sonoridade que inclui apenas a musicalidade instrumental. As músicas que fazem parte da trilha sonora do filme foram compostas por Dario Marianelli. Além de compor a trilha sonora de *Anna Karenina* (2012), o autor compôs a trilha sonora de *Orgulho e Preconceito* (2005), *Desejo e Reparação* (2007) e *O solista* (2009), outras obras de Joe Wright.

O foco da câmera deixa de explicitar o ambiente do teatro e passa a focar no ambiente do palco. O espaço ambientado de dentro do palco apresenta o sujeito e suas atividades cotidianas. O trabalho com a iluminação das cenas por meio do jogo de luzes colabora para a demarcação do espaço do palco, para o enfoque no sujeito e no ambiente presente na cena. A elaboração da iluminação e do enquadramento da câmera centraliza as ações e as expressões da fisionomia dos sujeitos presentes no palco.

Os movimentos da câmera na composição da cena evidenciam o palco e, ao mesmo tempo por meio do close up no cenário deixa de expor a delimitação do espaço do palco à medida que as sequências de cenas são mostradas, centrando o enquadramento no cenário presente dentro do espaço do palco. O primeiro sujeito a aparecer no espaço do palco é Oblónski, o irmão de Anna Kariênina. Na cena o personagem é barbeado por um serviçal (figura 23). A apresentação do sujeito mediante o ato de ser barbeado implica se pensar essa atividade, vista como essencialmente cabível ao homem, um ato masculino.

²⁰ “*Abertura*”, Tradução Livre.



Figura 23 Oblónski sendo barbeado por um serviçal

A ênfase na apresentação dos sujeitos e como eles são apresentados é importante para se pensar a constituição dos sujeitos e da própria obra em sua organização do conteúdo e da forma. O foco da câmera na maneira de portar-se dos sujeitos, seus movimentos, feições/expressões faciais e ações constroem o sujeito e o ambiente no qual eles estão situados. Após a apresentação de Oblónski, a sequência de cenas mostra Dolly sentada e os filhos em fila a cumprimentando (figura 24). Pode-se pensar a partir da ordem de aparecimento de Oblónski e Dolly, e principalmente por meio de suas ações, que os sujeitos são representados mediante seu papel como homem e mulher, enquanto o homem aparece cuidando da barba, a mulher aparece no âmbito familiar, incumbida dos filhos.

A apresentação dos sujeitos e a sua representação no plano visual retoma seus papéis sociais como homem e mulher mediante seu grupo social e época, levando em consideração que os sujeitos são apresentados fazendo ações próprias de sua composição e função como homem e mulher na sociedade. No plano visual a coloração dos ambientes contrasta: enquanto no ambiente de Oblónski ocorre a predominância de tons quentes (vermelho, dourado, amarelo) e escuros (tons marrons), o ambiente em que Dolly aparece é composto por tons frios (azul, azul petróleo e tons de marrom) e pastéis (bege).

A coloração do plano visual acentua o contraste entre o lugar que o sujeito ocupa no espaço e reforça a diferença entre esses espaços. Os significados das cores que se destacam nos ambientes se relaciona com o ambiente no qual aparece e com o sujeito presente na cena. O significado conotativo da cor vermelho remete à dinamismo/ação/excitação e, esses sentidos dialogam com o personagem Oblónski e sua ação em cena. No ambiente familiar aparece o azul e essa cor está relacionada à pureza/fé/honradez. Os significados da cor azul correspondem à caracterização da família e do ambiente familiar, assim como da figura materna representada por Dolly. As cores se relacionam com o sujeito na cena e com o ambiente o qual é mostrado, elas colaboram para a criação do ambiente no plano sensorial e para a construção de sentido do discurso fílmico.



Figura 24 Dolly e os filhos

Nota-se no fundo do fotograma a presença de palavras em russo com tradução para a língua inglesa. O processo de representação das palavras implica um processo dialógico de ressignificação do signo, pelo fato de ocorrer a tradução de termos de uma cultura para outra, ou seja, e da Rússia para a Inglaterra.

Os sentidos que as palavras carregam se relacionam com a história e a cultura russa. Guslar (Гусляр) é o nome dado a um cantor épico que executa a performance de longos contos narrativos acompanhada de um instrumento de cordas chamado Gusli (TATE, 2015). As palavras Boyar (Боярин) e Clerk (дьяк) representam diferentes tipos de funções e de cargos na sociedade da Rússia antiga, sendo assim elas simbolizam as posições sociais que cada classe mantinha na sociedade russa. Os signos apresentados no plano visual carregam aspectos significativos próprios da cultura russa em decorrência dos sentidos dessas palavras estarem ligados à história e à organização características da sociedade russa. A representação das palavras em russo no cenário aparece em diferentes momentos do filme, e a presença das palavras retoma o cronotopo no qual a narrativa fílmica se desenrola ao trazer a língua russa na construção da ambientação.

Os movimentos e as ações dos personagens estão acompanhados pela sonoridade da música instrumental que colabora para a ênfase dos movimentos e expressões. Anna Kariênina em sua primeira aparição está lendo um bilhete do irmão (Oblónski) e sendo vestida pela serviçal Ánuchka (figura 25). Os movimentos das mãos acompanham o ritmo da música e a maneira como ela se movimenta ao ser vestida pela serviçal se assemelha a uma coreografia de dança, mais especificamente o balé. Na sequência de cenas o foco da câmera se centra nas mãos da personagem à medida que ela se move.

A cena inicia com Ánuchka colocando anéis nos dedos de Anna Kariênina (figura 26). A gestualidade das mãos de Anna assim como o close na mão enfatiza o ato de colocar os anéis nos seus dedos. O anel é visto como símbolo de compromisso e união entre duas pessoas e, quando enfatizado o ato de colocar os anéis nos dedos do sujeito na cena, e mais especificamente nos dedos da personagem Anna, essa construção da cena retoma o fato de ela ser casada. Por meio do anel colocado no seu dedo, antes mesmo de se colocar a roupa, ela começa a “vestir” seu papel social (de esposa) quando tem colocado os anéis em seus dedos.

O sujeito coloca camadas de roupas e se compõe fisicamente para atuar seus papéis no âmbito social. A roupa é o signo que compõe o sujeito mediante sua classe,

sendo assim, Anna se veste como a aristocrata. O vestido da personagem, por exemplo, é diferente da vestimenta de Ánuchka, a sua criada.

Os sujeitos de classes distintas apresentam uma vestimenta diferente e que demarca a posição social do sujeito. A vestimenta da personagem reverbera a composição de Anna no romance, visto que a personagem usa também de maneira recorrente tons escuros na narrativa fílmica. A roupa como signo implica se pensar na aparência em camadas, que velam e revelam as classes sociais e os próprios sujeitos. Vestir o sujeito reverbera o aprisionamento, visto que o ato se vestir em relação a Anna Kariênina é vestir além das roupas, um papel social e um status.

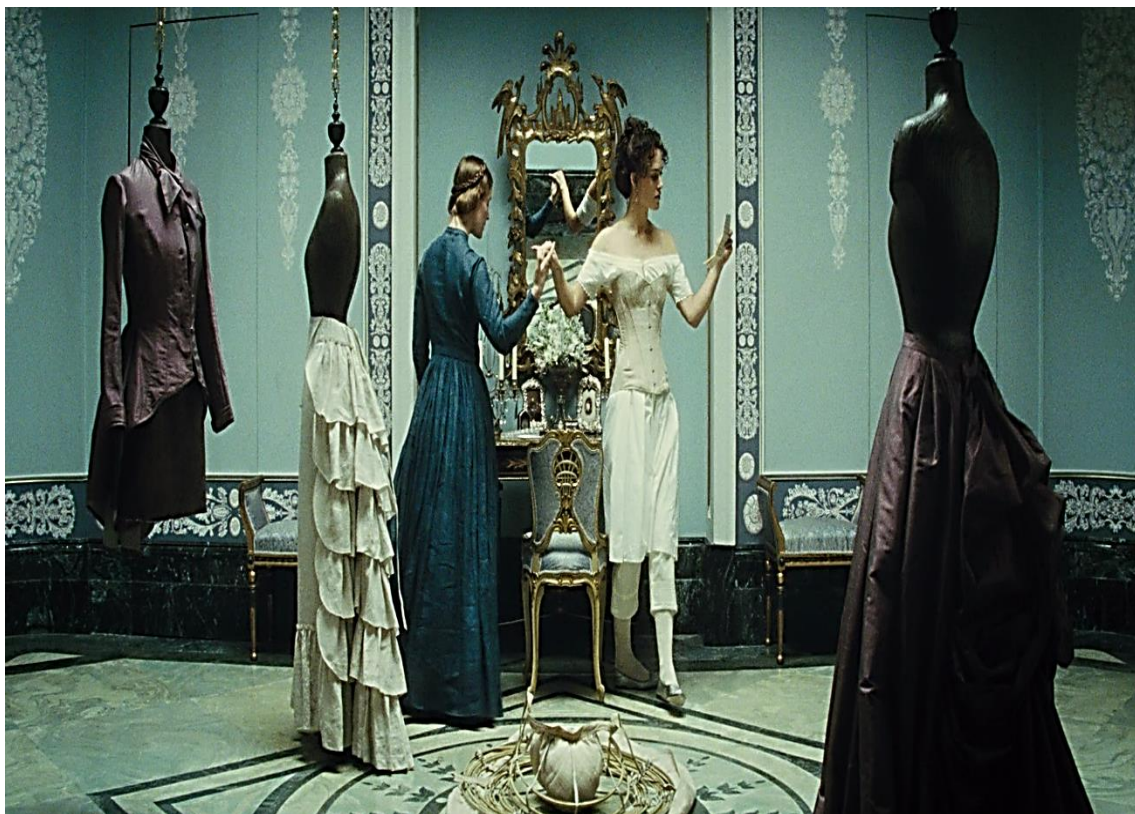


Figura 25 Anna se vestindo e sendo auxiliada pela criada



Figura 26 Ánuchka colocando anel em Anna

A movimentação coreografada é uma característica recorrente na composição da obra, em alguns momentos com maior ênfase, e cumpre o papel de destacar o personagem e seus movimentos. A sequência dos movimentos se assemelha a dança, mais especificamente aos movimentos de uma bailarina clássica. Enquanto executa a atividade de se vestir, com movimentos coreografados e em ritmo com a entoação melódica no plano sonoro, Anna se veste e lê o bilhete do irmão. Em contraposição a essa cena, as cenas seguintes mostram paralelamente Oblónski flertando com a instrutora dos filhos.

Nessa cena, além de o palco aparecer como espaço de ambientação do sujeito, ocorre a presença do espaço semelhante aos bastidores de um teatro, o qual aparece como o local que Oblónski e a amante se encontram (figura 27). Os bastidores como uma camada na ambientação fílmica, no caso de Oblónski, é o lugar no qual ações não bem vistas pela sociedade são realizadas.

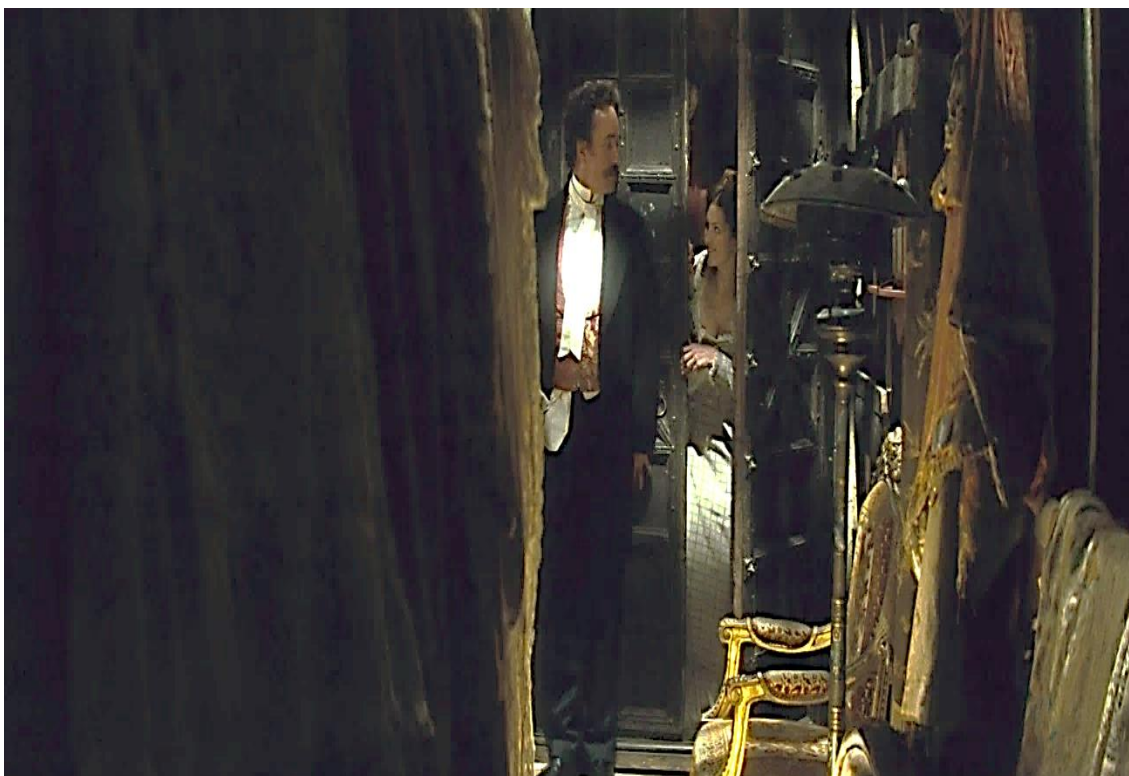


Figura 27 Oblónski e a Amante

A sequência de cenas é construída de maneira que a situação pareça ser cômica. No momento que Oblónski se depara com a esposa em posse do bilhete da amante nas mãos, o tom valorativo da construção da cena não se modifica do cômico para o tom de seriedade, apesar de se tratar da descoberta de um adultério. A descoberta do adultério de Anna, por exemplo, apresenta outra construção, que reverbera o tom valorativo de seriedade a situação, diferente da construção da descoberta do adultério de Oblónski.

O foco da câmera se desloca dos bastidores para o palco onde está localizada a esposa de Oblónski, Dolly (figuras 28 e 29). Oblónski nessa sequência de cenas sai dos bastidores, local onde estava com a amante e encontra a esposa no palco. Ocorre por meio do close a focalização no rosto dos sujeitos e suas expressões são evidenciadas, sendo o choro de Dolly construído não como trágico, mas caricato, no sentido haver um exagero no modo como ela chora. A caracterização do choro em conjunto com a reação de susto Oblónski mediante a cena colaboram para a construção do elemento cômico na situação.



Figura 28 Reação de Dolly ao descobrir o bilhete da amante do marido



Figura 29 Reação de Oblónski

No plano de fundo do cenário (figura 29), observa-se a águia bicéfala, um símbolo que faz parte do brasão de Estado Russo. Esse símbolo implica a posição social dos sujeitos e o cronopoto no qual estão eles situados na narrativa fílmica, visto que esse símbolo é um elemento que faz parte da história da Rússia. Essa construção do personagem de Oblónski ligado ao cômico ou a transformação da situação trágica do personagem em cômica, ocorre anteriormente à cena comentada.

Na sequência das cenas que apresentam Dolly e os filhos saindo para visitar a avó, Oblónski se esconde e se esquivava da esposa. Os ângulos que capturam o sujeito na sequência são modificados dando ênfase à ação de se esconder da esposa e enfatizando as suas expressões, criando o tom cômico da cena. Pode-se pensar que o tratamento do adultério do homem e da mulher está presente até na maneira de descrever o ato dos personagens, enquanto no caso de Anna o tom valorativo está ligado a seriedade e condenação, o do irmão não está relacionado a seriedade e condenação, mas sim ao elemento cômico.

A mobilidade do sujeito nos espaços, no caso de Oblónski, que nos bastidores trai a mulher e no palco a encontra, transforma esses espaços. O bastidor pode ser visto como espaço não-oficial onde as ações não bem vistas ocorrem e o palco onde o oficial e socialmente aceito acontecem. Essa definição se aplica ao se pensar na situação mencionada e que se refere ao personagem Oblónski. No caso dos outros personagens isso se altera e os espaços aparecem com uma outra entoação valorativa, dada a representação e a construção dos sujeitos e do espaço dos bastidores na cena.

Anna conversa com Dolly sobre o irmão e tenta convencê-la a retomar o casamento e a perdoar o marido. Nota-se no rosto de Dolly a expressão de tragicidade exagerada que dá a sua expressão o tom valorativo de cômico (figura 30), enquanto o rosto de Anna (figura 31) apresenta a expressão de seriedade e preocupação. Essas representações incorporam valores aos sujeitos e sua representação na obra. A contraposição entre a expressão das personagens mediante o assunto enfatiza a característica do cômico em relação a Dolly e o problema com o marido. Durante a conversa ocorre novamente a focalização do rosto e expressão dos sujeitos, alternadamente, dando ênfase maior as expressões do sujeito mostrado pelo ângulo de enquadramento.



Figura 30 Dolly conversando com Anna



Figura 31 Anna com expressão de preocupação

A figura 32 é o fotograma de uma cena na qual estão enquadradas no campo de visão da câmera Anna, Kitty e Dolly. O ambiente e a situação nas quais as personagens estão enquadradas remetem ao papel da mulher como mãe e esposa ligadas ao ambiente familiar, na companhia dos filhos. Anna brinca com a sobrinha, Kitty está abaixada e Dolly sentada na cadeira. Essa imagem retoma a ideia de papéis que enquadram as mulheres a determinadas funções no âmbito social, especialmente a função de mãe e esposa. As mulheres na cena estão reclusas nesse espaço reservado socialmente a mulher, ideia materializada no plano visual por meio do enquadramento da câmera nas mulheres inseridas no ambiente construído como o lugar onde as crianças brincam em uma casa, ambiente visto como familiar.



Figura 32 Anna, Dolly e Kitty brincando com as crianças

A mudança de ambiente dos personagens coincide com a mudança do cenário nas sequências de cenas. Essa mudança ocorre em diversos momentos como a mudança de cenário realizada no teatro, contudo, diferentemente do teatro, a desmontagem de uma ambientação para outra ocorre ao mesmo tempo que o personagem se move de um local

(cenário) para outro. Na cena em que Anna Kariênina acaba de se vestir, enquanto a personagem se movimenta descendo do palco, pode-se observar na cena (figura 33) outros sujeitos que não têm uma relação com a personagem e não interagem com Anna, eles se movimentam e movimentam objetos à medida que o cenário se modifica. Essa construção de movimentação teatral do espaço e dos sujeitos está atrelada aos efeitos sonoros. Os movimentos e os sons estão perfeitamente sincronizados, sejam nos gestos com a mão dos figurantes que dançam (figura 34) ou no andar de Anna.



Figura 33 Anna descendo os degraus enquanto o cenário do fundo se move.



Figura 34 Casal dançando e moça cantando e tocando

A relação de Kariênin e Kariênina é construída como uma relação de formalidade, uma vez que ocorre no plano visual a representação de ambos juntos pela primeira vez no ambiente do escritório (figura 35), um espaço que implica valorações em relação ao trabalho e ao dever. O espaço onde eles são apresentados juntos colabora para a valoração desses sujeitos e da relação que eles compartilham.

Neste encontro, Anna comunica a situação de Oblónski e Dolly, e pede ao marido permissão para ir à casa do irmão e conversar com a cunhada. Após o pedido de Anna, ocorre o seguinte diálogo: “-Aleksiei, do you think nine years of marriage and children should count for nothing against an infatuation?/ - No. Very well/ - But sin has a price, you may be sure of that.” (WRIGHT, 2012)²¹. Pode-se notar o tom valorativo de autoridade e moral religiosa na fala de Kariênin, que, ao mesmo tempo que direciona para Anna a fala indicando o preço do pecado cometido por Oblónski, sugere, pela entoação da fala do personagem que seja um aviso para a própria Anna.

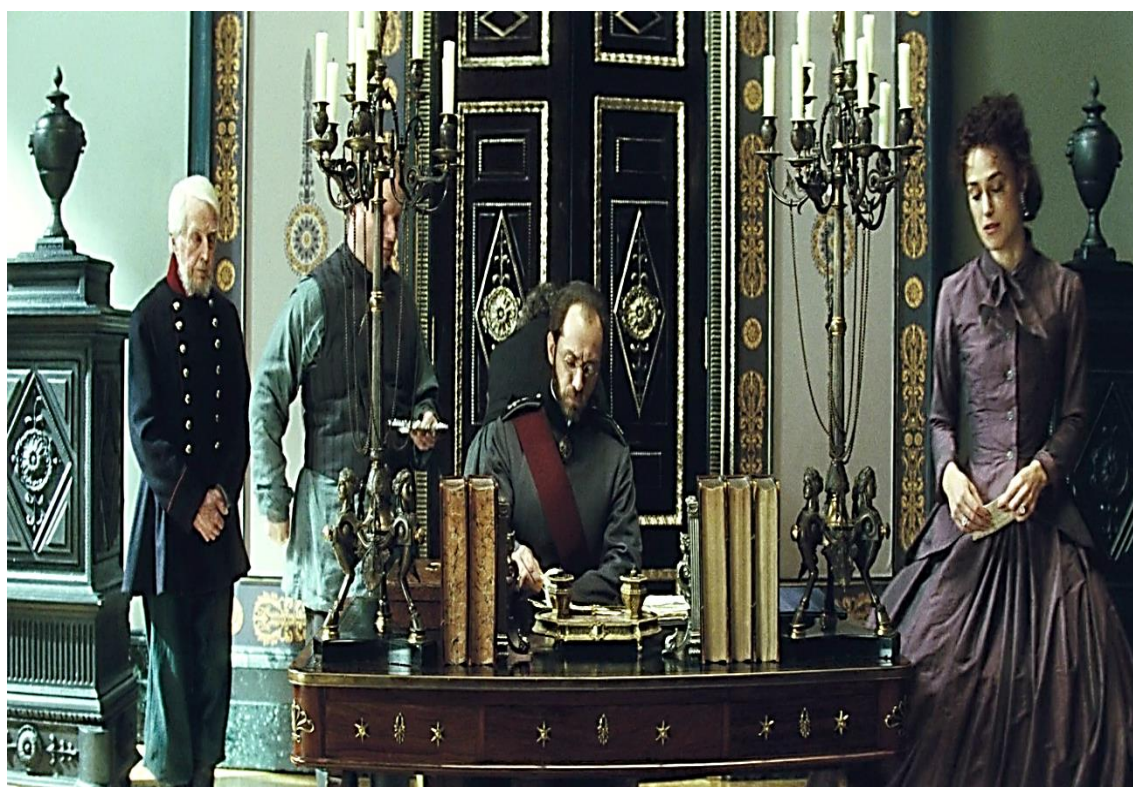


Figura 35 Anna e o marido

²¹ -Aleksiei, você acha que nove anos de casamento e filhos não conta contra um capricho?/ - Não, está bem/ -Mas o pecado tem um preço, você pode ter certeza disso. (WRIGHT, 2012)

No âmbito familiar ocorre diferentes representações da figura materna. Dolly, em sua primeira aparição, é mostrada com os filhos e depois com o marido; a primeira aparição de Anna mostra a personagem cuidando de si própria, se vestindo, depois ela aparece ao lado do marido e, por fim, se apresenta a relação dela com o filho Serioja. Dolly está estritamente incumbida dos filhos e, em contraposição, Anna tem a interferência do marido na relação com o filho. Na cena mencionada anteriormente, Kariênin não deixa Anna ouvir o menino ler, mesmo ela dizendo que queria.

Por meio das representações de Dolly e Anna, percebe-se o contraste entre a construção de ambas como figuras maternas. Dolly tem uma relação próxima com os filhos, enquanto Anna não corresponde ao modelo de mãe que Dolly representa. A personagem tem um relacionamento com o filho limitado pelo marido e posteriormente pela condição de adúltera. Os sentidos das representações das personagens em relação ao papel de mãe se assemelham com a representação da figura materna no romance, embora a construção de sentido ocorra de diferentes maneiras. No filme, como pode-se notar, essas reverberações estão relacionadas com a construção do personagem e do cenário no plano visual em conjunto ao plano sonoro e ao verbal.

Na sequência de cenas em que Anna e Serioja aparecem juntos observa-se em primeiro lugar o menino sozinho com o trem no plano visual (figura 36), enquanto no plano sonoro se ouve o indício da voz de Anna. O movimento da câmera engloba a visão de todo o ambiente (com o trem de brinquedo e os trilhos) e depois se volta apenas para as sombras no pano que cobre a mesa na qual o trem está (figura 37). Em seguida, o movimento da câmera adentra o espaço no qual estão mãe e filho no interior do espaço da mesa (figura 38). Nota-se na cena a ênfase no rosto dos personagens, alternando entre o de Serioja e o de Anna, mas não focalizando ambos no mesmo close, visto que a câmera se move capturando as expressões faciais durante a conversa entre mãe e filho.

A representação de ambos no interior de um espaço retoma a relação íntima entre mãe e filho. Eles podem interagir entre si sem a interferência de outros nesse espaço, no qual Anna comunica ao filho que irá partir para visitar o irmão. O trem de brinquedo na continuidade da sequência de fotogramas se torna o trem no qual Anna viaja para Moscou. Ocorre no plano sonoro o barulho feito pelo trem real em sincronia com o movimento do trem de brinquedo. O trem na obra fílmica retoma o simbolismo que apresenta no romance. Esse meio de transporte é importante como elemento significativo na obra fílmica, seja por meio da transformação do trem de brinquedo de Serioja em um trem de verdade, como na ênfase desse meio de locomoção. O trem e os trilhos retomam a

trajetória e o percurso que estão associados à vida e à morte. Nas obras fílmica e romanesca, o trem está de relacionado com a morte e o fim da vida, principalmente, no caso de Anna que comete suicídio se jogando nos trilhos do trem e no caso do funcionário que acidentalmente acaba sendo atingido durante o trabalho. Esse símbolo pode ser visto como ambíguo e representa nas obras a junção de vida e morte de maneira cíclica.



Figura 36 Serioja e seu trem

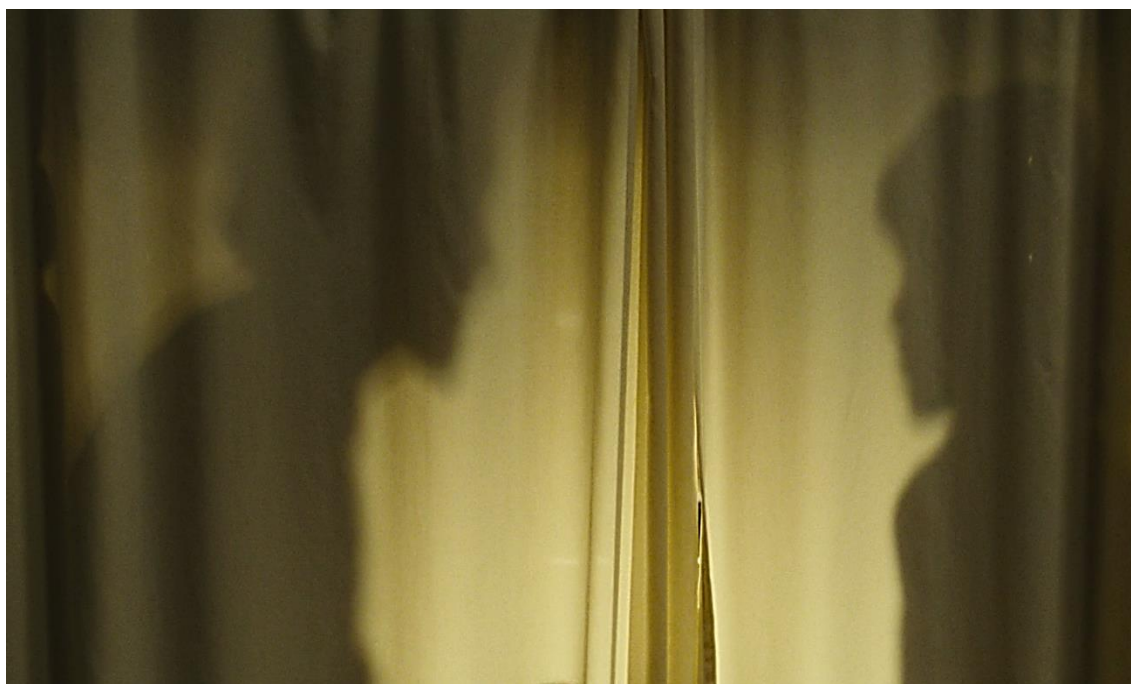


Figura 37 Anna e Serioja



Figura 38 Anna conversando com Serioja

A figura materna de Anna em relação ao filho se constrói de maneira que nos momentos íntimos entre mãe e filho o plano visual apresenta apenas os dois centralizados na cena (figura 39). Nota-se ambos em um espaço limitado de interação no plano visual, o enquadramento da visão mostrada pela câmera retoma a relação que se estabelece em um local estritamente reservado e, que não apresenta a interferência de outros na interação entre mãe e filho. A relação de ambos estabelecida de maneira restrita está demarcada no plano visual por meio dos fotogramas mencionados anteriormente. Essa construção no plano visual colabora no todo da obra para a compreensão da relação que a personagem estabelece com o filho.



Figura 39 Anna vê o filho dormir

Na obra fílmica assim como na obra romanesca, a representação do espaço de trabalho apresenta a ação de trabalhar como uma atividade realizada pelos homens, enquanto as mulheres são representadas no âmbito da família, cuidando de atividades que socialmente compreendem o papel da mulher aristocrata na Rússia czarista. A sequência de cenas que exibem Oblónski no ambiente de trabalho apresenta no plano sonoro os ruídos de batidas de carimbo, que implicam a atividade de trabalho no escritório e enfatizam essa ação na cena.

A questão dos empregos desempenhados pelos homens da cidade vem à tona relacionada aos cargos burocráticos, uma vez que os homens pertencentes à aristocracia como Oblónski e Kariênin atuam nesses cargos e são representados nesse ambiente de trabalho. Liévin, um senhor de terras rico e de origem nobre, em contraposição, trabalha no campo e desempenha atividades de trabalho manual em suas terras. Os trabalhadores do escritório agem em sincronia com o ruído dos carimbos na cena, apresentando um ritmo mecânico, alinhado e coreografado de trabalhar. Essa construção implica se pensar os sujeitos que trabalham e as implicações do trabalho mecânico e burocrático no escritório. Os carimbos dos burocratas implicam o gesto de aprovar/reprovar que pode ser visto como avaliações e valorações sociais.

A maneira coreográfica e sincrônica de agir dos sujeitos com a sonoridade ou com os sons está presente na ação de tirar o casaco de Oblónski e no ato dos funcionários se levantarem à medida que ele adentra ao escritório, retomando a figura de autoridade de Oblónski no escritório como ambiente de trabalho. Liévin que visita Oblónski na sequência de cenas olha pela janela do escritório e a câmera mostra o enquadramento presente na figura 40. Percebe-se na cena o ângulo de cima que focaliza os trabalhadores. Esse ângulo, da maneira como está colocado, representa o olhar de Liévin sobre o ambiente, a organização e os trabalhadores corretamente enfileirados apenas envolvidos com o trabalho burocrático, diferentemente da disposição dos sujeitos que lidam com o campo.

O olhar de Liévin representado pela câmera revela o embate entre funções desempenhadas pelos sujeitos no âmbito do trabalho na sociedade. Liévin e Oblónski discutem no escritório de onde Liévin observa os funcionários. Mediante a conversa sobre o trabalho com Liévin, Oblónski enuncia a seguinte fala: “Paperwork is the soul of Russia. Farming is only the stomach.” (WRIGHT, 2012)²². A fala expõe a visão crítica do

²² “Burocracia é a alma da Rússia. A agricultura é só o estômago.” (WRIGHT, 2012)

personagem em relação ao trabalho no campo em comparação ao trabalho com a burocracia desenvolvido pelo aristocrata. Essa construção da cena e seus elementos (verbal, visual e sonoro) retomam questões acerca da construção do personagem Liévin na obra romanesca, principalmente em relação ao trabalho no campo em oposição ao trabalho burocrático.

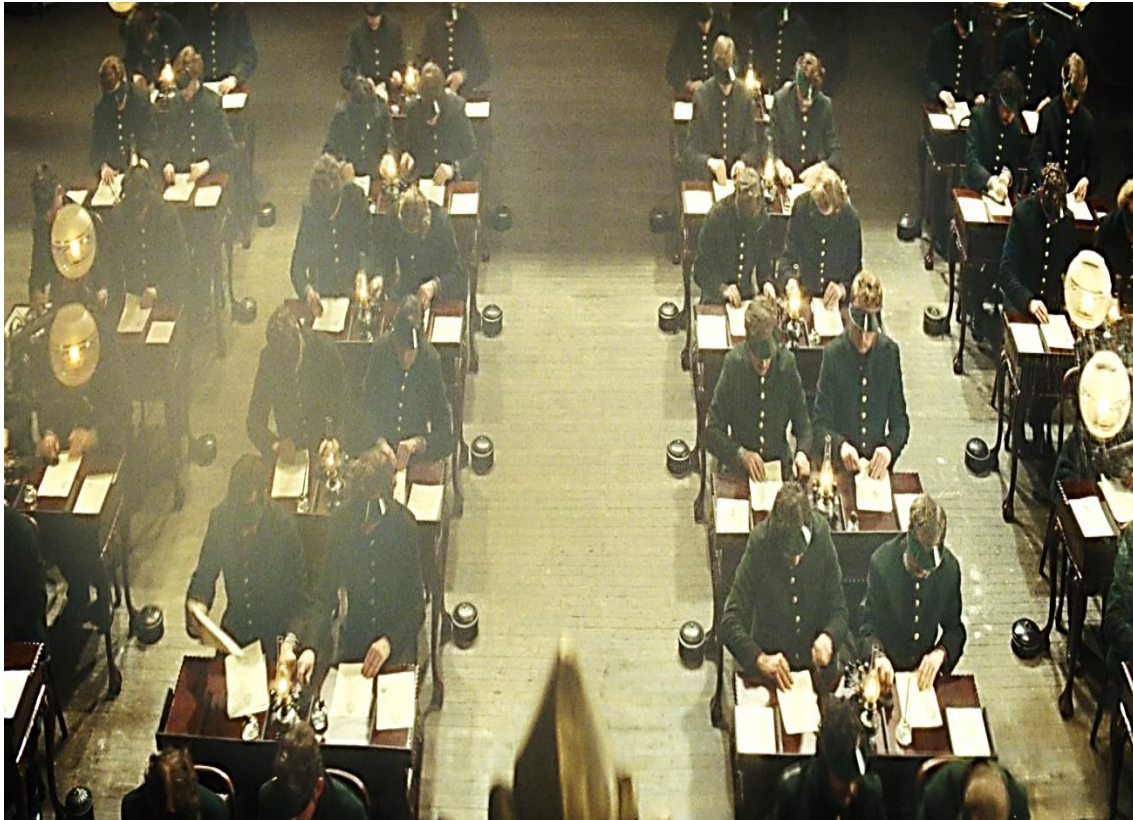


Figura 40 Trabalhadores no escritório

O fotograma (figura 41) demonstra a diferença do vestuário de Liévin e Oblónski. Enquanto um veste uma roupa de tecido refinado e com um corte sofisticado, o outro se veste com um tecido mais bruto e com corte simples, apresentando pouco tratamento estético. A diferença do vestuário que caracteriza os sujeitos advém do âmbito social que eles frequentam. Oblónski frequenta o círculo social de Moscou e trabalha em um escritório; em contraposição, Liévin trabalha e circula em uma esfera social diferente de Oblónski, ele não frequenta os grupos e reuniões sociais e sua vivência está centrada nas atividades do campo.

A valorização do vestuário vem à tona por meio da fala de Oblónski, ao sugerir o que Liévin deve usar quando for fazer a proposta de casamento a Kitty. A valorização da imagem como valorização ideológica advinda de Oblónski pode ser entendida como reflexo

e refração dos valores do seu grupo social em relação a imagem considerada ideal e bem vista. O modelo de vestimenta instaurado como ideal pelo grupo social ressoa na fala de Oblónski, que instaura o padrão de vestimenta ideal.



Figura 41 Oblónski e Liévin saindo do escritório

O desmonte do cenário e a movimentação dos sujeitos ocorre à medida que Oblónski e Liévin se retiram do espaço do escritório. Assim como na cena com Anna Kariênina, observa-se a presença de músicos tocando instrumentos que correspondem a musicalidade presente na dimensão sonora da cena. Os instrumentos pertencentes a musicalidade tocada no plano sonoro materializados como instrumentos físico (figuras 42, 43 e 44) são tocados no meio dos funcionários que saem do ambiente de trabalho. Nota-se, por meio da figura 45, a presença ainda no ambiente do trabalho de um funcionário se deslocando com uma bicicleta. O espaço oficial do trabalho se mistura com elementos de uma outra esfera, a artística, que contrasta com a construção séria e regrada do ambiente de trabalho.

O desmonte do cenário coincide com a saída de Oblónski e em seguida dos funcionários, que assobiam em conjunto com a melodia do plano sonora. A mesma moça que aparece na sequência de Anna descendo do palco aparece novamente nessa sequência cantando e tocando (figura 46). Esses elementos, os músicos, os instrumentos, o andar de

bicicleta e o assobio contrastam em relação a aristocracia e retomam o popular e o cotidiano do trabalhador, que tem voz por meio do assobio o qual ocupa o lugar do som das batidas de carimbo no plano sonoro.



Figura 42 Músico tocando em meio aos funcionários



Figura 43 Músico de trombone tocando em meio a troca de cenário



Figura 44 Flautista tocando enquanto os funcionários assobiam e vão embora



Figura 45 Funcionário indo embora de bicicleta



Figura 46 Moça cantando e tocando ao fundo

No filme a crítica à aristocracia se dá nos elementos cômicos, irônicos (descortinados) e na quebra da formalidade do ambiente do emprego, como ocorre na cena mencionada, na qual a presença dos músicos e da performance do trabalhador evoca a cultura popular em contraposição ao erudito por meio de elementos que destoam do ambiente formal. Esses elementos dão visibilidade ao sujeito que não pertence à aristocracia e que não é focalizado no centro do palco.

Nessa mesma sequência, alguns dos funcionários encenam o papel de mulheres com outros funcionários no papel de marido (figura 47). Os funcionários que trabalham no escritório trocam de papel e se tornam os garçons (figura 48) e um deles, de cabelos loiros enrolados, segura o cinzeiro para Oblónski no ambiente de jantar. O cenário do trabalho dá espaço ao cenário do jantar e a construção do ambiente da sala de jantar acaba de forma sincronizada com o momento em que Oblónski bate com os dedos para tirar as cinzas dos cigarros na direção do cinzeiro que o empregado carrega. A finalização da sequência retoma a questão do patrão, o qual é servido no trabalho e dita o ritmo das atividades, assim como a musicalidade e o cenário estão dispostos conforme ele faz o movimento sincronizado com a melodia sonora.



Figura 47 Funcionários encenando os papéis de esposo e esposa



Figura 48 Funcionários trocando o vestuário pelo de garçom

As performances durante a reconstrução de um cenário a partir de outro retomam as particularidades de um espetáculo teatral, sua organização e as atuações performáticas. As mudanças evidenciam a posição dos sujeitos mediante o embate da posição social de um com o outro em relação a suas ações nas cenas. Após a finalização da sequência mencionada, se tem em cena o cenário do restaurante composto por completo.

No ambiente do jantar ocorre a predominância do azul na vestimenta de Oblónski e Liévin, e do dourado no cenário (figura 49), que funciona como ponto de iluminação na cena e retoma a aristocracia, como a cor que representa a realeza. Oblónski apresenta o discurso verbal sobre o casamento e expõe suas ideias acerca do “vigor sexual de homem casado” que, na sua opinião, a mulher perde, enquanto perdura no homem. Em oposição a este pensamento, Liévin apresenta uma visão diferente sobre o casamento, ligada ao amor. Por meio da discussão dos personagens a oposição entre sexo/amor/relacionamento toma espaço por meio das ideias que cada um apresenta, ideias que se contrapõem, mas se relacionam, pois são ambas visões do homem sobre o casamento. Nota-se na voz de Oblónski a desqualificação da mulher em relação à libido sexual e o engrandecimento do homem, a fim de justificar a traição.

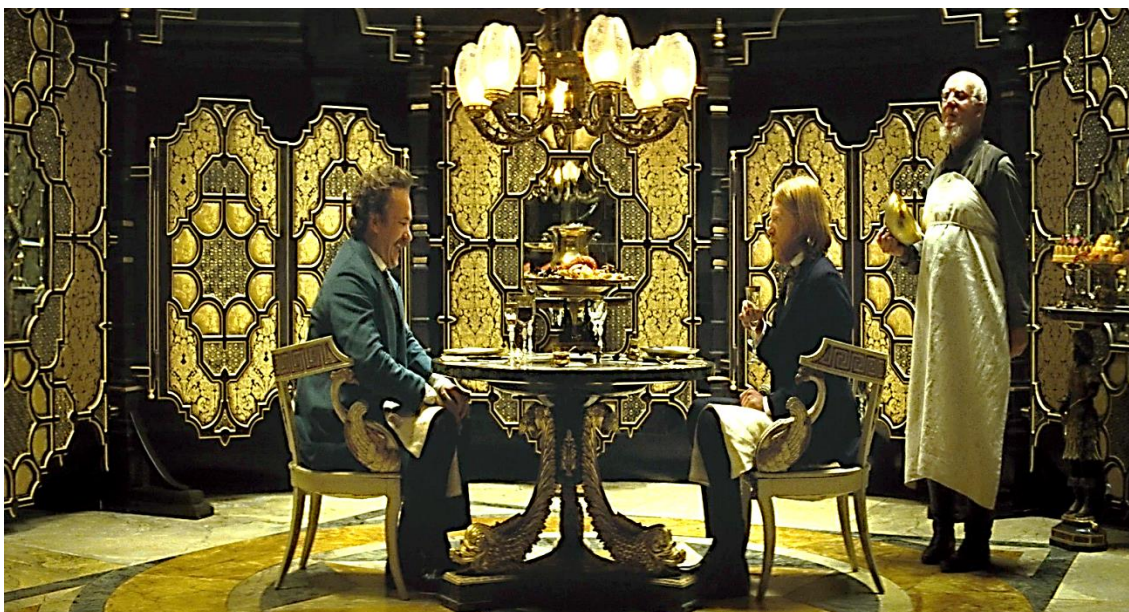


Figura 49 Oblónski e Liévin

A cena do jantar é finalizada com Liévin seguindo a voz de Kitty, que o chama. O movimento da câmera é adequado aos movimentos de Liévin seguindo a voz e procurando Kitty. Na cena o cenário se desfaz novamente sob o olhar da câmera.

Na figura 50, pode-se observar Kitty acima de Liévin no campo de visão, em uma sacada, localizada em um posicionamento espacial que remete ao posicionamento social de Kitty em relação a Liévin. A cena seguinte é enquadrada conforme a visão/olhar de Liévin sobre Kitty no centro do palco. O cenário apresenta nuvens e anjos que colaboram para caracterização desse sujeito feminino como angelical (figura 51). Esse enquadramento sob o olhar de Liévin remete também à idealização de Kitty feita por ele.



Figura 50 Kitty na sacada

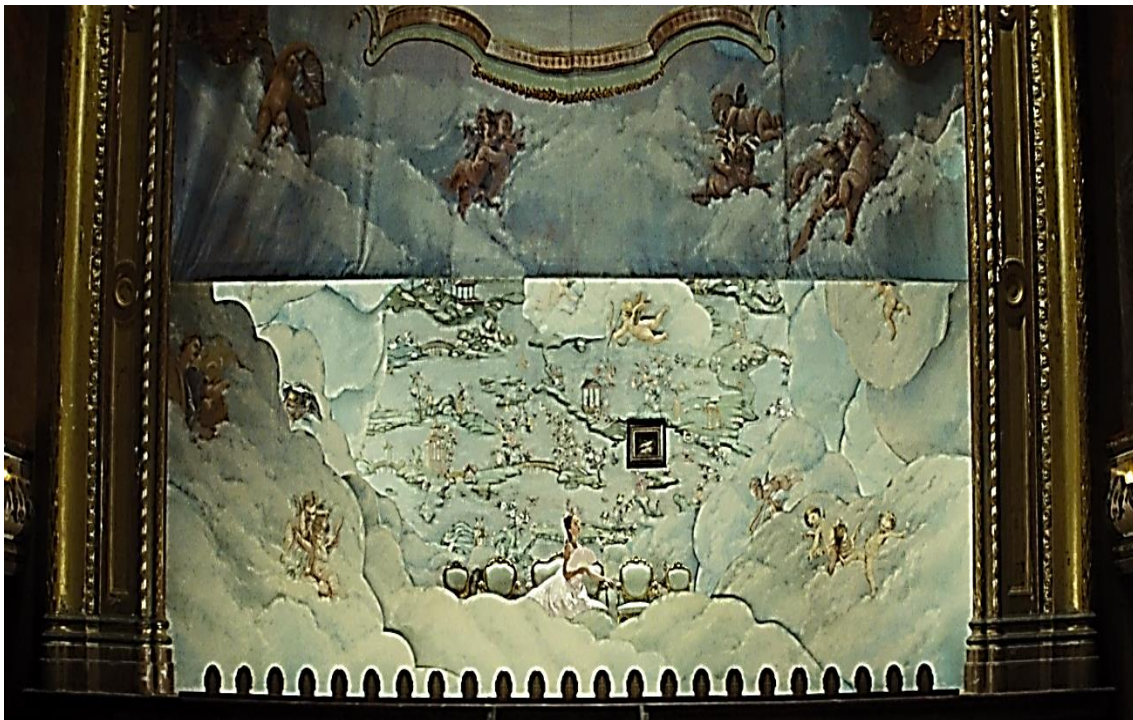


Figura 51 Kitty no centro do palco

O primeiro pedido de casamento feito por Liévin é negado por Kitty no espaço social do baile, enquanto o segundo que é aceito não ocorre no âmbito de um espaço social público. O segundo pedido é realizado em uma reunião na casa de Dolly e não mais no palco, fora do espaço público e dentro do espaço privado, quando Kitty e Liévin estão sozinhos, em contraposição ao primeiro pedido que é “interrompido” pelas vozes de pessoas ao fundo adentrado ao espaço do palco.

Após a negação do pedido de casamento, Liévin se desloca do palco e sai pelos bastidores. Dos bastidores ele observa as pessoas no baile (figura 52) de baixo para cima. O deslocamento de lugar coloca Liévin na posição de quem observa de fora, em um enquadramento que revela o não pertencimento do sujeito ao espaço social observado e o seu deslocamento em relação ao espaço e aos sujeitos. Os bastidores representam nessa sequência o local do qual se olha o espetáculo sem ser parte dele, sabendo-se tudo que nele ocorre por meio da visão de quem olha de fora e enxerga tudo o que acontece.

Na figura 53, nota-se a representação do cenário como teatral, sem naturalidade e com a visão de que a ambientação é algo criado e não real. Estar fora do teatro representa uma ruptura com as máscaras e convenções das reuniões sociais e das relações que nesses espaços se estabelecem entre sujeitos. No caso de Liévin, essa ruptura revela o não pertencimento ao grupo social e suas práticas.



Figura 52 Liévin observa dos bastidores



Figura 53 Enquadramento das pessoas observadas por Liévin

Dos bastidores Liévin segue ao encontro do irmão Nikolai. O personagem sai de um ambiente claro com ornamentos no cenário, para um local escuro com apenas tons de dourados como pontos de iluminação (figura 54). No cenário da casa do irmão de Liévin a musicalidade é ausente. Liévin se desloca de um lugar social para o lugar de reclusão

em que o irmão vive, apartado do convívio com a aristocracia. O local não apresenta as características que o espaço da aristocracia apresenta, porque é um espaço diferente e implica um sujeito que pertence a um grupo social diferente.

No fotograma seguinte (figura 55) observa-se a ênfase dada pelo enquadramento da câmera nas moedas deixadas por Liévin para o irmão. Além do local e da ênfase da ação de dar dinheiro, essa focalização enfatiza a situação que implica problemas financeiros por parte do irmão de Liévin.



Figura 54 Liévin na casa do irmão



Figura 55 Moedas que Liévin deixa para o irmão

A mobilidade entre bastidores/palco ocorre conforme o deslocamento dos sujeitos no espaço. Em uma das sequências que mostram o trânsito entre os bastidos e o palco, ocorre o único encontro na obra fílmica entre Liévin e Anna (figura 56). Eles se cruzam no espaço do palco e enquanto os dois passam um senhor varre o chão. Anna anda rápido e atravessa o espaço do palco e Liévin fica no centro. O foco da câmera centraliza em seu rosto e o olhar direto do personagem em direção a câmera é enquadrado, nessa sequência de cenas o fundo do palco se abre pela primeira vez no enredo fílmico (figura 57). Liévin caminha para o fundo do palco que se abre para o ambiente natural e, então, o teatral e cenográfico perde espaço para o real. Liévin sai do ambiente teatral, da sociedade aristocrata e adentra ao espaço natural do campo. O ambiente do campo toma o lugar do aspecto teatralizado da ambientação e é mostrada a casa de Liévin, fora da sociedade moscovita. O ambiente da casa de Liévin é apresentado como simples em relação a casa de Anna, por exemplo.

O encontro entre Anna e Liévin acontece de maneira diferente do romance, no qual eles são apresentados e Liévin se impressiona com a beleza e inteligência de Anna. Na representação fílmica os sujeitos passam pelo mesmo espaço sem interagirem, contudo, ainda assim suas trajetórias interagem, dialogam e se opõem, um no ambiente da aristocracia e adúltera e o outro, afastado do âmbito da sociedade aristocrata, tem uma trajetória de ascensão, visto que ele se casa com Kitty e alcança felicidade, enquanto Anna percorre o percurso de decadência e acaba morta.

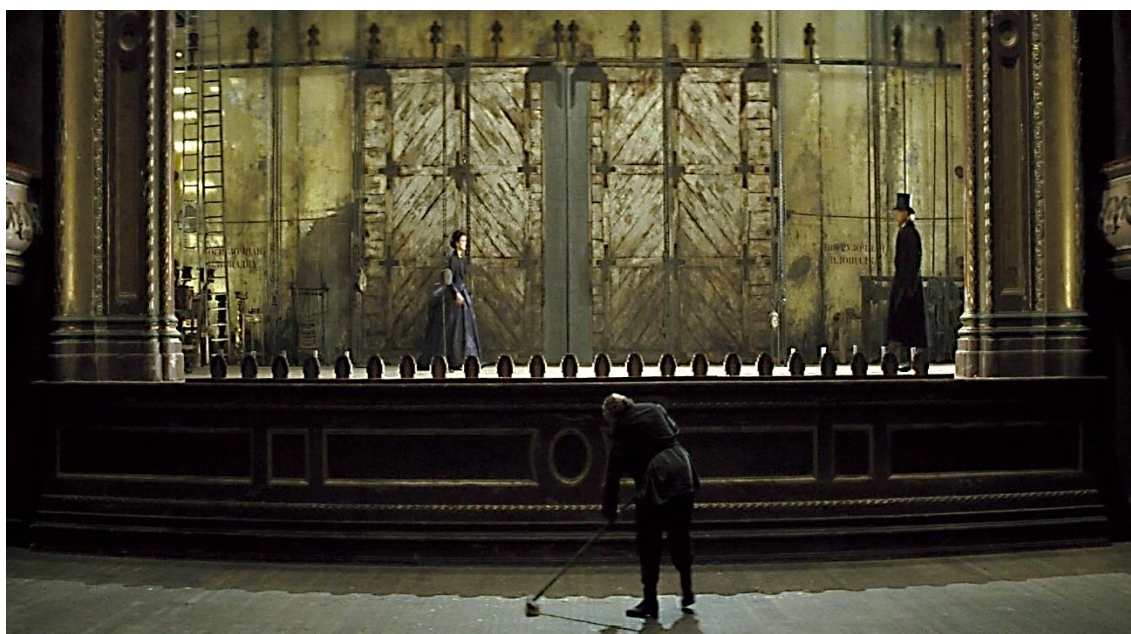


Figura 56 Ana e Liévin se encontram no palco



Figura 57 Liévin observando o fundo do palco

Por meio das relações dos sujeitos fora e dentro do palco, em oposição um ao outro, ocorre a construção das relações entre os sujeitos e dos papéis sociais que eles cumprem e nos quais estão enquadrados. A relação entre os casais é colocada em oposição na narrativa. A maneira como elas são construídas e como se dá o seu desfecho revelam os valores sociais materializados na disposição do conteúdo e presentes na construção dos aspectos verbivocovisuais da obra.

A representação das vivências de Oblónski, Dolly, Kitty, Liévin, Anna e Kariênin relativas ao casamento e ao âmbito familiar traz à tona modelos de homens e mulheres e as valorações dos papéis que eles ocupam no espaço social. O adultério influencia no embate e na construção dos sujeitos por meio da representação das relações e das trajetórias mediante este ato. Os papéis sociais fazem parte da composição do sujeito (social e individual) pertencente a uma classe social localizada no centro do palco em detrimento da classe que não está no centro do palco, mas que adentra ao palco como coadjuvante contrastando com o modo de vida da aristocracia.

3.2.1 Espaços sociais de vivências dos sujeitos

Neste item, aborda-se três episódios para a análise: “o baile”, “a corrida” e “a ópera”. Esses episódios, cada um com uma dada construção, demonstram o embate de valores ideológicos da aristocracia em espaços sociais públicos, nos quais elementos da

vida privada fazem com que a ideologia e os valores dos sujeitos sejam (re)velados. As valorações digladiam por meio do tema do adultério, o fio condutor que faz com que os sujeitos se enfrentem dialogicamente na esfera social, devido às ações de Anna Kariênina como adúltera.

O baile pode ser visto como espaço social de encontro da aristocracia, assim como as reuniões e os jantares na sala de estar. Esses espaços representam lugares sociais e coletivos nos quais o sentimento dos sujeitos Anna e Vrónski é percebido e visto pelos integrantes do baile como inadequado por conta de uma dança. No romance essa dança é a mazurca, enquanto no filme os movimentos da dança executada pelos personagens se assemelham à valsa e ao balé.

Os movimentos das mãos e dos pés se assemelham a delicadeza e ao estilo do balé, e passam a ser elemento significativo no conjunto da obra quando se tornam o(s) gesto(s) corpóreo(s) que falam/expõem os sentimentos de um sujeito pelo outro. A movimentação dos sujeitos na constituição das cenas é sincronizada, coreografada e parte constitutiva da maneira como os sujeitos agem e como se dão essas ações. O movimento e a sonoridade das cenas são elementos constitutivos da representação dos sujeitos inscritos no enunciado fílmico.

O baile acontece em Moscou durante a visita de Anna ao irmão, o qual acompanha a personagem na ida ao baile. A dança entre casais, comum nos bailes, especificamente em bailes de época, está presente nesse espaço e por meio dessa prática acontece a junção entre Anna e Vrónki. No ambiente do baile, nota-se que esse espaço é estruturado por hierarquias, com homens incumbidos de cargos no governo, nobres e militares com faixas que representam sua posição como tal, trajados conforme uma hierarquia relacionada às posições sociais. Anna cede ao pedido de Vrónski e aceita dançar com ele. A composição da cena apresenta a oposição de cores branco e preto: enquanto Kitty veste branco e seu par veste preto; Anna veste preto e Vrónski veste branco (figuras 58 e 59). Esse contraste aparece também nas cores dos cabelos, Kitty e Vrónski são loiros e Anna e o par de Kitty tem cabelos escuros.

As cores na cena propiciam o contraste na visualidade e retomam a separação e oposição do lugar a que esses sujeitos pertencem; Vrónski e Kitty solteiros de branco e Anna casada de preto. As oposições de cores separam os sujeitos no plano visual. Os contrastes entre preto e branco retomam de maneira metafórica peças em um tabuleiro de xadrez posicionadas em um jogo, nesse caso o jogo envolve as relações de convívio social de um grupo e suas regras. A valoração dessas cores está na oposição que elas

estabelecem e que colabora para a caracterização dos sujeitos como opostos conforme a cor de suas vestimentas. O contraste entre a vestimenta de Anna Kariênina e Kitty na obra fílmica além de demarcar o contraste entre as personagens, como ocorre no romance, instaura a oposição valorativa entre as cores branco e preto no conjunto da cena e não apenas caracterizando as personagens.

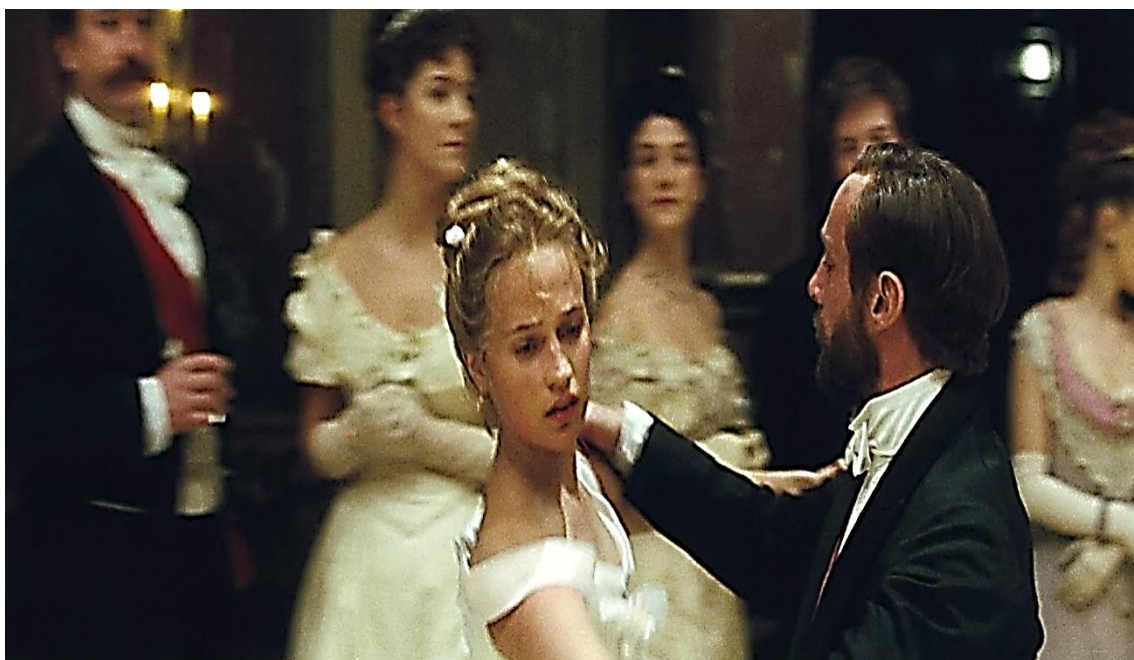


Figura 58 Kitty dançando



Figura 59 Anna e Vrónski dançando

A trilha sonora presente na cena é caracterizada pela música instrumental intitulada “Dance with me”²³, e, à medida que a sequência se desenrola e a tensão presente no ambiente aumenta, a musicalidade passa a apresentar um ritmo acelerando paralelamente ao aumento da tensão. Ocorre no plano sonoro a predominância do destaque do som do violino na cena em que as pessoas no baile desaparecem e nota-se na cena apenas a presença de Vrónski e de Anna. A sequência começa com Anna e Vrónski dançando, se movimentando entre outros casais, que ficam em pose e estáticos e, quando Anna e Vrónski passam por eles, retornam os movimentos e a dança. Após Anna ser levantada (figura 59) por meio de um movimento de salto, o foco da câmera, antes centralizado no rosto, volta a capturar a visão total do ambiente e o enquadramento da câmera mostra que os outros participantes do baile não estão mais em cena, apenas Anna e Vrónski.

Na cena existe um ponto de iluminação centrado apenas nos dois e o restante do ambiente permanece sem iluminação (figura 60). Essa técnica de manejo da luz centraliza os personagens e os enquadra na cena, dando maior ênfase apenas a presença de ambos no ambiente. O escurecer e clarear da luz na cena para mostrar um personagem e enfatizar uma ação ou uma expressão é muito frequente na obra fílmica. O jogo com as luzes para a composição da cena dialoga com a técnica de luz trabalhada no palco de espetáculos teatrais. Essa característica do teatro em conjunto com a foco da câmera colabora para a centralização dos sujeitos e suas ações.



Figura 60 Anna e Vrónski dançando

²³ “*Dança comigo*”, Tradução Livre.

A sonoridade suave da musicalidade composta com destaque da flauta na melodia é substituída pelo som demarcado do violino, quando estão em cena dançando apenas Vrónski e Anna. Essa substituição no plano sonoro aliada aos movimentos da dança incorporam o tom de sedução e sensualidade a cena. Aos poucos o som do violino é substituído pela musicalidade anterior que não mais suave se transforma em um ritmo frenético e acelerado.

A incorporação do ritmo frenético à musicalidade ocorre paralelamente à volta dos outros participantes do baile à cena. A alteração de ritmo implica o retorno do ambiente que Vrónski e Anna estão para o ambiente social do baile composto por regras sociais, sendo assim o ritmo frenético implica o flagrante do comportamento inadequado do sujeito. A sonoridade frenética ocorre sincronizada aos movimentos rápidos de Kitty dançando e demonstrando seu desespero ao ver Vrónski e Anna, e, em paralelo olhares flagrantos são direcionados pelos membros do baile a Anna e a Vrónski enquanto eles dançam.

O enquadramento dos membros do baile com olhares condenatórios/flagrantes (figura 61) à dança de Vrónski e Anna, aparece na obra fílmica como o elemento que representa a avaliação social dos membros da sociedade em relação a Anna e seus atos transgressores às regras sociais. Nota-se que a imagem do fotograma é em camadas: a primeira camada é composta por sujeitos que se destacam; a segunda por sujeitos no plano de fundo; e a terceira apenas um sujeito. Essa construção da imagem causa um efeito de profundidade por causa das camadas, sugerindo que a voz social de um grupo valora as ações do sujeito e ecoa por meio do olhar condenatório e flagrante coletivo.



Figura 61 Sujeitos com olhar condenador

No final da sequência da dança a câmera foca no rosto de Kitty (figura 62) após ela deixar de dançar para encarar Anna e Vrónski, então a câmera se volta para o rosto de Anna e de Vrónski ao perceberem Kitty os observando (figuras 63 e 64).



Figura 62 Kitty encara Vrónski e Anna



Figura 63 Anna olha para Kitty



Figura 64 Vrónski olha Kitty

A centralização nas expressões dos personagens ocorre por meio do foco nos rostos pela câmera, cada um demonstra com suas expressões os seus sentimentos em relação a situação: Kitty demonstra desespero, Anna parece assustada e Vrónski aparenta seriedade em seu semblante. A sequência das cenas do baile, que pode ser pensado como um evento social de encontro e reunião da aristocracia, se assemelha no plano visual e no plano sonoro a sequência de cenas que mostram Vrónski e Anna tendo relação sexual, no local privado. Ao se comparar um episódio que ocorre no espaço público e o que acontece

no espaço privado (o quarto), pode-se observar como a construção dessa sequência revela a gestualidade aliada a musicalidade como a fala e a voz do desejo dos sujeitos em cena.

O desejo aparece mascarado no ambiente social, contudo, os gestos com as mãos, a dança e a musicalidade são elementos que mesmo no ambiente social, em conjunto, constituem o ato sexual por meio da dança. Pode-se pensar, por exemplo, no isolamento dos sujeitos na cena que os afasta dos outros e os aproxima intimamente um do outro por meio do jogo de luz que restringe o espaço e o transforma em menor e mais íntimo.

No plano sonoro, as duas sequências apresentam a sonoridade do violino aliada aos gestos da dança e aos movimentos durante o ato sexual. Ao comparar os fotogramas das figuras 59 e 65, nota-se a semelhança entre o jogo de luzes e cores (preto, branco e bege) em ambos os fotogramas. A posição dos sujeitos é também semelhante, Anna está numa posição elevada em ambos os fotogramas em relação a Vrónski que está numa posição abaixo. Nota-se pela expressão dos sujeitos a sugestão do desejo entre ambos, seja por meio dos olhos fechados por ambos ou pela abertura na boca de Anna.

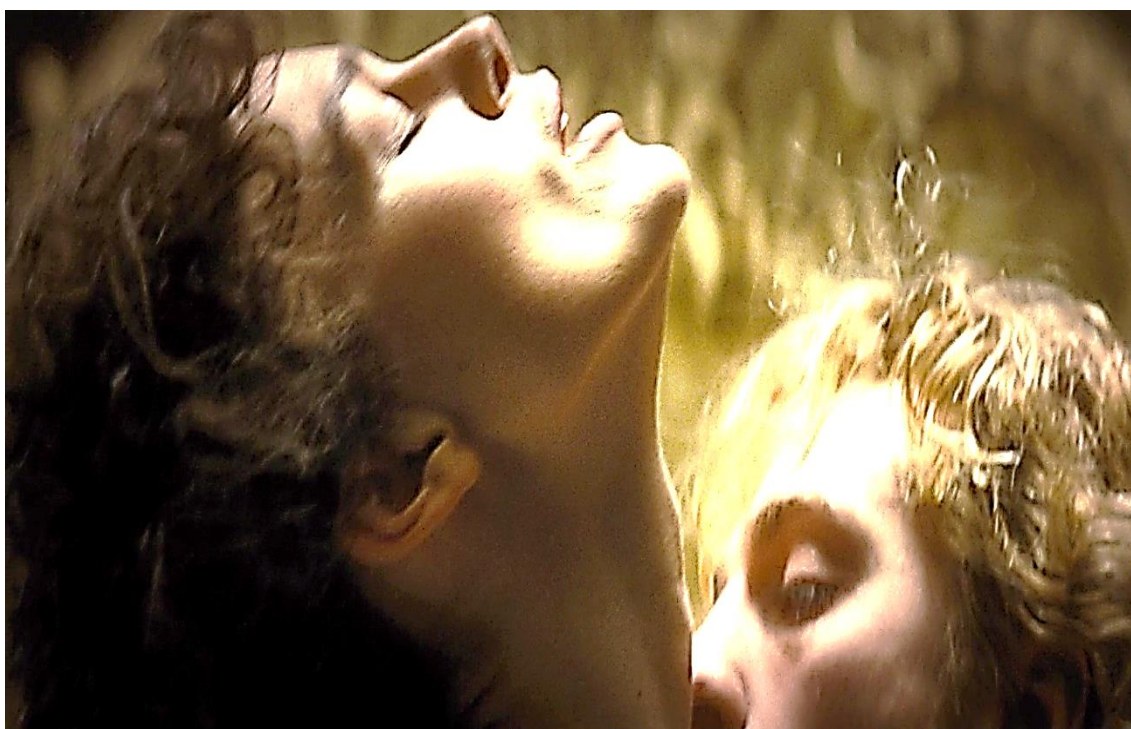


Figura 65 Anna e Vrónski

Na sequência das cenas de sexo entre os personagens ocorre o enfoque do close nas mãos (figura 66). As cenas de sexo são coreografadas com movimentos que se assemelham a dança à medida que o tronco dos personagens se move em movimentos circulares em sintonia com a musicalidade presente no plano sonoro. As mãos não mais

juntas pelos movimentos de dança estão entrelaçadas, e esse toque de mãos não é o mesmo toque de Liévin e Kitty, quando Liévin pede Kitty pela segunda vez em casamento. Enquanto o de Liévin e Kitty se caracteriza com um toque sutil no qual apenas os dedos se encostam (figura 67), o de Anna e Vrónski é proposital e descaracterizado da inocência que o ato de tocar as mãos de Kitty e Liévin representa.

A sutileza do toque do casal Liévin e Kitty contrapõe ao toque de Anna e Vrónski, que representa a encontro carnal. O toque e o entrelaçar de mãos retoma a questão da união entre pares, visto que pegar a mão do outro corresponde simbolicamente a se unir a àquele para o qual dá-se as mãos. O toque entre esses casais distintos retoma o sentido sobre como se dá a união entre eles, uma ilícita (Anna e Vrónski) e a outra concebida conforme as regras sociais (Kitty e Liévin).



Figura 66 Toque de mãos entre Anna e Vrónski



Figura 67 Liévin e Kitty tocam os dedos um do outro

A dança e os movimentos do corpo são linguagens que podem “falar”, visto que no filme o movimento coreografado em conjunto com a musicalidade e o arranjo da ambientação (luz, cores, posição) se transforma na voz corpórea do sujeito. A gestualidade e a expressão facial são parte constitutiva do sujeito e, dada sua construção na obra, dão voz às “vontades” quando a voz do sujeito é reprimida pelas regras e espaços sociais.

O baile de um grupo social, no caso a aristocracia, e os componentes que o caracterizam como tal, tem a dança como um de seus elementos. A dança como elemento do baile da aristocracia russa está representada de maneira diferenciada na obra fílmica, na qual Anna e Vrónski não dançam a mazurca, dança importante no baile da aristocracia russa. Eles executam uma dança que mistura elementos da valsa e movimentos que são semelhantes a dança contemporânea. Essa reapresentação da dança destoa da cultura representada na narrativa fílmica, ao mesmo tempo que ainda é parte do baile como evento social e carrega características da valsa, uma dança executada no baile da aristocracia.

A dança como forma de interação social entre pares no baile, no contexto da obra, dá voz ao desejo corpóreo do sujeito; diferente do romance, no qual Anna e Vrónski dançam a mazurca. Os movimentos da mazurca não ressoam o desejo corpóreo como ocorre nos movimentos presentes na dança presente no enunciado fílmico. A transformação da dança no espaço do baile reverbera uma entoação valorativa, principalmente ao se considerar o conjunto da obra fílmica, na qual os elementos sonoros e visuais são constitutivos na representação dos sujeitos e seus atos. A sequência das cenas

de sexo em comparação com a cena da dança é um momento em que o desejo dos personagens vem à tona; na primeira é o ato principal da cena que, na sua construção, incorpora elementos da gestualidade da dança, e, na segunda, a gestualidade e a musicalidade (re)vela os desejos no ambiente social do baile, sendo os desejos revelados pela composição da sequência de cenas e da própria narrativa fílmica.

O espaço da sala estar representa, assim como o baile, o lugar de encontro da aristocracia, entretanto, a corrida, o baile e a ópera (teatro) são espaços públicos frequentados pelos aristocratas, enquanto a sala de estar está mais no âmbito particular e os frequentadores são restritos a um convite para fazer parte das reuniões. Após frequentar a ópera, Anna se reúne com outros sujeitos na casa de Betsy.

Ao adentrar a esse espaço da sala, a câmera focaliza em sujeitos estáticos em pose, que recuperam em seguida os movimentos, com uma movimentação semelhante ao balé. A câmera foca em Betsy e três outras mulheres, e cada uma delas faz um comentário sobre o fato de Vrónski ficar atrás de Anna em lugares públicos. Ao verem ele adentrar ao espaço da sala enunciam:

– Now, there's a phenomenon.

– Look, Anna's shadow has arrived before Anna. (WRIGHT, 2012)²⁴

– I'm Anna's friend.

– But all this making up one's mind to it in public is not polite to a distinguished man like Karenin. (WRIGHT, 2012)²⁵

– In my opinion, Karenin is a fool and Anna is the best of us. (WRIGHT, 2012)²⁶

Nota-se na fala de cada uma das três mulheres o julgamento sobre a situação. A situação de Vrónski e Anna é o tema para conversa nesse ambiente, e no plano sonoro ocorrem as risadas das mulheres e dos sujeitos que circulam no ambiente e que riem em

²⁴ – É um fenômeno.

– Olhem, a sombra da Anna chegou antes que a Anna. (WRIGHT, 2012)

²⁵ – Eu sou amiga de Anna.

– Mas estas manifestações em público não são delicadas para um homem distinto como Karenin. (WRIGHT, 2012)

²⁶ –Na minha opinião Karenin é um tolo e Anna é a melhor de nós. (WRIGHT, 2012)

seguida a um comentário sobre Vrónski e Anna, indicando que esses sujeitos também falam/cochicham sobre os dois. Na sequência de cada frase que trata da situação de maneira questionadora, as mulheres riem por trás do leque, e após os comentários e a aproximação de Vrónski elas se deslocam, pois estavam todas sentadas, exceto uma. Elas se locomovem para a posição de pé atrás da cadeira, local do qual podem ouvir e observar a conversa entre Betsy e Vrónski e de onde riem ao ouvir Betsy questionar Vrónski. O riso é enfatizado como meio de demonstrar a relação de hipocrisia estabelecida entre os sujeitos nesse espaço social.

Nesse episódio é enfatizada a presença do leque (figura 68), quando ele é aberto em sincronia com os movimentos dos sujeitos, faz um barulho característico e expressivo no plano sonoro, que o realça como um elemento importante em cena. O leque é um objeto ressignificado nessa sequência, pois sua função vai além de fazer vento ao ser abanado. A função do objeto, nesse caso, é esconder a boca do sujeito, ocultar os movimentos da fala e abafar o que se fala. A crítica e o riso advindos dos sujeitos no espaço da sala de estar são executados por detrás desse instrumento/adereço.

No ambiente da sala de estar, onde os sujeitos comentam sobre Anna e Vrónski, esse objeto como signo permite reverberar a crítica velada no ambiente social, em que a condenação por meio do cochicho e do riso é mascarada por meio do leque. A movimentação dos sujeitos nessa sequência é uma movimentação encenada, com interação mecânica e teatralizada desde a sincronia dos movimentos até as risadas.



Figura 68 Betsy e Vrónski

A corrida de cavalos é um evento social no qual aristocracia se reúne e pode ser visto como um espaço no qual os sujeitos se reúnem para assistir e interagir socialmente com outros sujeitos. Na obra fílmica, esse espaço é ambientado no palco (figura 69) e nos camarotes ficam os sujeitos que a assistem (figura 70). Nota-se na figura 69 que a cortina sobe e no fundo do cenário existe uma pintura de sujeitos semelhantes aos que assistem a corrida, voltados para os sujeitos que assistem a corrida que acontece no palco. Essa construção permite pensar que os sujeitos pintados no cenário do palco assistem os que estão fora do palco como os que estão fora observando a corrida, como o reflexo em um espelho.



Figura 69 Palco Corrida



Figura 70 Sujeitos que assistem a corrida

Vrónski participa da corrida com a sua égua branca Fru-Fru, tratada por ele com carícias e palavras como se fosse uma mulher, demonstrando ter muito afeto pelo animal. O tratamento de Vrónski com a égua no filme é semelhante ao apresentado pelo romance. Durante a corrida Vrónski sofre uma queda (figura 71) e a égua se fere, sendo então sacrificada pelo próprio Vrónski. Anna observa Vrónski do camarote (figura 72) e é observada por Kariênin (figura 73). Por conta da queda de Vrónski ela reage de maneira expressiva, fazendo com que o marido e os sujeitos presentes na corrida notem seu comportamento em relação ao acontecimento com Vrónski. No plano sonoro da sequência ocorre o relinche dos cavalos, os barulhos das patas durante a corrida e o som de conversas como elementos integrados à visualidade para compor o espaço social da corrida.



Figura 71 Vrónski cai da égua



Figura 72 Anna Observa a corrida



Figura 73 Reflexo de Kariênin observando Anna

A queda e a morte de Fru-Fru representam metaforicamente a castração do sujeito, uma vez que a corrida e os cavalos estão relacionados com a virilidade. A queda e morte do símbolo de virilidade que a égua representa simboliza a castração dos sentimentos e da relação proibida. No espaço social da corrida os sentimentos de Anna são revelados por seu comportamento em relação à queda de Vrónski.

No episódio, ela a quebra o leque (figura 74), ato que pode ser pensado como a quebra do leque que acoberta algo na esfera social. A quebra do leque faz ficarem expostos, no caso de Anna, o relacionamento e afeto existente entre ela e Vrónski. Esse

objeto é quebrado justamente por Anna, sujeito que demonstra os sentimentos no espaço social da corrida.



Figura 74 Anna quebrando o leque

Durante o episódio da corrida ocorre novamente a presença do olhar dos sujeitos que condenam/avaliam as ações de Anna como elemento visual que retoma a voz coletiva de um grupo que observa as ações e o comportamento dos sujeitos (figuras 75 e 76).



Figura 75 Anna assustada com a queda e os sujeitos a encarando

O enquadramento dos sujeitos com esse olhar compõe as cenas nas quais, em um espaço público, Anna Kariênina comete algum ato que demonstre sua condição de transgressora das regras, no que diz respeito ao adultério. Esse olhar além de condenatório, é o olhar que flagra o sujeito e suas ações no âmbito social. A representação do enquadramento do olhar desses sujeitos ocorre de maneira recorrente no ambiente social, como mencionamos anteriormente, porque representa o olhar condenatório/avaliativo/valorativo de um grupo social.



Figura 76 Olhar condenatório dos sujeitos para a ação de Anna

Os olhares recorrentes no espaço de encontro social são mostrados quando alguma ação do sujeito transgride as regras sociais e enfatizam a observação constante do sujeito em público. Os espaços sociais são centrados no palco e seus níveis (plateia, camarote, centro do palco) representando o lugar de centralidade da aristocracia, onde seus encontros ocorrem.

Anna é antes aceita no espaço do teatro onde ocorre o espetáculo da ópera, ela o frequenta na obra fílmica antes de ser adúltera e tem uma receptividade diferente. A personagem é aceita e tem prestígio, sendo convidada para as reuniões sociais, após os encontros nos espaços públicos. Pensar as relações entre os sujeitos por meio da linguagem possibilita identificar os valores ideológicos, éticos e morais do sujeito e do

seu grupo social. Os valores são ligados aos discursos e por meio do signo ideológico é possível visualizar valores humanos, por exemplo, o adultério como ato condenado pelos sujeitos e pelas relações que denunciam seus valores e ideologia referentes a esse ato.

No fotograma seguinte pode-se observar a recepção de Anna ao se dirigir ao camarote do teatro. A reação dos sujeitos da cena é de espanto e indignação, ao mesmo tempo que abrem espaço enquanto a personagem se desloca, como forma de evidenciar e excluir o sujeito.



Figura 77 Anna passando no meio das pessoas

Para a compreensão da temática do adultério e das relações de alteridade na obra aborda-se a fala de alguns personagens no espaço da ópera e como os enunciados produzidos por esses personagens reverberam uma valoração e constituem o sujeito Anna Kariênina. O trecho seguinte é a transcrição da conversa entre Vária e Vrónski, na qual os sujeitos entram em confronto ao falar sobre Anna:

- Will you call on Anna?
- Oh. Alexei. I'm fond of...
- For God's sake!
- Anna isn't a criminal.

— I'd call on her if she'd only broken the law, but she broke the rules.²⁷
(WRIGHT, 2012)

Por meio da conversa percebe-se que Vária mantém a posição de excluir Anna, e quando Vrónski defende Anna a personagem apresenta o seguinte excerto em sua fala: “Eu a chamaria se tivesse violado apenas a lei, mas ela violou as regras” (WRIGHT, 2012). O enunciado produzido por Vária tenta justificar a exclusão de Anna por causa de seus atos e retoma os valores e as regras do círculo social no qual os personagens estão inseridos. O discurso retomado no enunciado da personagem dialoga com valores de seu grupo social e o ato de condenar presente no enunciado de Vária pode ser visto como a reverberação da voz do grupo social e seus valores que transparecem por meio do sujeito.

O fragmento seguinte representa o ápice do conflito na ópera. Os julgamentos em relação à Anna são materializados no verbal por meio da voz de uma senhora que manifesta as ações e os pensamentos das pessoas no que diz respeito à Anna. Esse ato revela a contradição entre o ser e o parecer, pois, ao mesmo tempo que ela enuncia o julgamento de seu grupo social, seu marido tenta silenciá-la e evitar os olhares alheios, olhares que condenam Anna e também condenam o escândalo e a exposição da senhora. Percebe-se neste excerto que a condenação da personagem pela condição de adúltera ocorre por meio da exclusão social, como na passagem apresentada anteriormente. O sujeito feminino é visto como rebaixado por seus atos e essa imagem do sujeito dá completude a sua faceta adúltera mediante os valores sociais do grupo social no qual ela se insere.

— It's a disgrace.
— Hush, dear. A common courtesy.
— Everyone's looking.
— Let them look! Fetch my cloak.
— What are we coming to?
— It's an insult to decency. Take me home.
— Hush. I beg you, my dear.
— It was only a word or two.
— I have a word or two for some people one didn't expect to be rubbing shoulders with.
— She has a nerve, flaunting herself like a slut in society.²⁸ (WRIGHT, 2012)

²⁷ — Vai chamar Anna?

— Oh. Alexei. Gosto muito de...

— Pelo amor de Deus!

— Ana não é uma criminosa

— Eu a chamaria se tivesse apenas violado a lei, mas ela violou as regras. (WRIGHT, 2012)

²⁸ — Isto é uma desgraça.

Após esse acontecimento a sequência de fotogramas apresentam uma plateia que observa o que acontece como quem assiste a uma ópera, como se observa nas figuras 78 e 79. Pode-se pensar que o ato de observar dos sujeitos representa um olhar punitivo de um grupo social que condena o sujeito e o exclui. O gênero fílmico permite se pensar nos elementos verbal, visual e sonoro que se complementam e são importantes para se compreender as relações presentes no discurso e a composição do sujeito Anna Kariênina, que acaba no final da sequência isolada no camarote apenas em companhia de Princesa Myagkaya e de um rapaz.

No plano visual, Anna acaba separada e excluída de todos os outros como nota-se por meio da Figura 80. A exclusão ocorre por meio do verbal e do visual que se complementam para ilustrar a situação da personagem. Ao final da cena a sonoridade também enfatiza a cena de Anna isolada no camarote. O sujeito percebe e assume, ao ser excluído, sua condição de adúltero mediante os valores sociais em embate por meio de enunciados outros que a cercam no espaço da ópera.



Figura 78 Sujeitos encarando o escândalo na ópera

-
- Calma, querida. Uma simples cortesia.
 - Todos estão olhando.
 - Deixe-os olhar! Traga minha capa.
 - A que ponto chegamos?
 - É um insulto à decência. Leve-me para casa.
 - Calma. Eu imploro, querida.
 - Foram apenas algumas palavras.
 - Eu tenho algumas palavras para pessoas com quem não esperava ter por perto.
 - Ela se atreve a agir como uma qualquer na frente de todos.
- (WRIGHT, 2012)



Figura 79 Olhares de condenação encarando o escândalo



Figura 80 Anna isolada no camarote

Como sequência que finaliza o acontecimento na ópera ocorre a seguinte conversa entre Vrónski e Princesa Betsy a respeito da situação de Anna, após presenciarem a personagem ser condenada pela senhora por ser adúltera:

— Alexei, you see why she must divorce.
— Marriage will solve everything. When will it be?
— As far as I'm concerned, she's my wife.
— As you saw, she isn't.
(WRIGHT, 2012)²⁹

Os valores ideológicos em embate na fala dos personagens permitem a compreensão de como os valores de um permeiam o outro, como ecos em suas ações que contrapõem os valores sociais e individuais que compõem esses sujeitos. Observa-se diferentes visões do que é ser uma esposa presente nos enunciados: a de Vrónski, que considera Anna sua esposa por viverem juntos, e a de Betsy, que afirma o fato de Anna não ser esposa de Vrónski, tendo como argumento para tal afirmação o acontecimento na ópera, ou seja, para ser esposa é preciso que a relação seja concebida de forma legal mediante o casamento.

A personagem Betsy retoma o discurso e os valores de seu grupo social por meio dos enunciados: “Alexei, você entende porque ela deve se divorciar”; “O casamento vai resolver tudo”; e, “Como você viu ela não é.” Pode-se notar que esses enunciados reafirmam a necessidade do casamento e do divórcio legitimados mediante as regras da sociedade em questão, a aristocracia russa. O discurso de Betsy, assim como das outras personagens mencionadas anteriormente, questiona a posição de Anna, dialogam e representam a sociedade que condena o ato do adultério. Essas personagens como sujeitos se colocam na posição de julgar e de fazer Anna se situar mediante suas ações como não aceitáveis ao dialogarem com o discurso social que condena o adultério. A trajetória depois do incidente da ópera mostra, por exemplo, na casa de chá (local público) quando Dolly encontra Anna, os apontamentos e os falatórios que Anna sofre em sociedade devido a sua condição.

Os sujeitos se influenciam de forma mútua como se observa por meio dos personagens e dos trechos citados, eles estabelecem uma relação na qual opiniões e valores são postos em destaque. Essas relações permitem identificar e compreender os valores presentes nos enunciados produzidos pelos sujeitos e como sua constituição é permeada pelos valores ideológicos da sociedade ou do grupo social ao qual pertencem.

²⁹ — Alexei, você vê porque ela deve se divorciar
— O casamento vai resolver tudo. Quando é que vai ser?
— No que me diz respeito, ela já minha esposa
— Como você viu, ela não é.
(WRIGHT, 2012)

Um sujeito representa não só um indivíduo como também determinado grupo social no qual está inserido. Os discursos analisados evidenciam relações humanas, baseadas em valores relacionados ao casamento como instituição social com regras que o legitimam. A personagem Anna Kariênina transgride as convenções sociais e esse ato afeta a relação com os “outros” do seu meio social. Os sujeitos são constituídos pelas relações com o outro mesmo que de forma indireta como ocorre nas conversas de Vrónski e Vária e de Vrónski e Betsy. A visão que os personagens apresentam de Anna Kariênina colabora para a constituição desse sujeito, principalmente em relação as suas ações e ao reconhecimento delas por meio da forma de tratamento e julgamentos que reafirmam sua situação de adúltera.

As reflexões em torno da temática do adultério e como os valores em torno desse tema afetam as personagens colaboram para se compreender a composição da personagem feminina Anna Kariênina e os discursos ideológicos envolvidos as ações da personagem na obra fílmica e na obra romanesca, tendo em vista a composição genérica das obras.

3.2.2 Reflexos e refrações de Anna Kariênina

O olhar na obra fílmica implica a condenação de atos contrários as convenções sociais de um grupo. O ato de olhar no conjunto da obra em relação a Anna Kariênina implica uma reverberação diferente da apresentada anteriormente. O olhar sobre Anna implica a condenação, contudo, o olhar de Anna direcionado a algo (o espelho ou o céu) implica uma diferente resignificação desse ato.

Dois momentos são selecionados para discutir o olhar de Anna. Na figura 81, pode-se observar a personagem direcionando seu olhar para cima. Nessa sequência de cenas, a parte de cima do telhado se abre e os personagens presentes na sala olham para cima com a finalidade de ver os fogos de artifícios. O ângulo da câmera captura a imagem de cima para baixo e centraliza o rosto e a expressão da personagem ao observar a queima de fogos. Durante o episódio, a personagem fecha os olhos (figura 82) apresentando uma expressão de alívio e tranquilidade.



Figura 81 Anna olha para os fogos de artifício

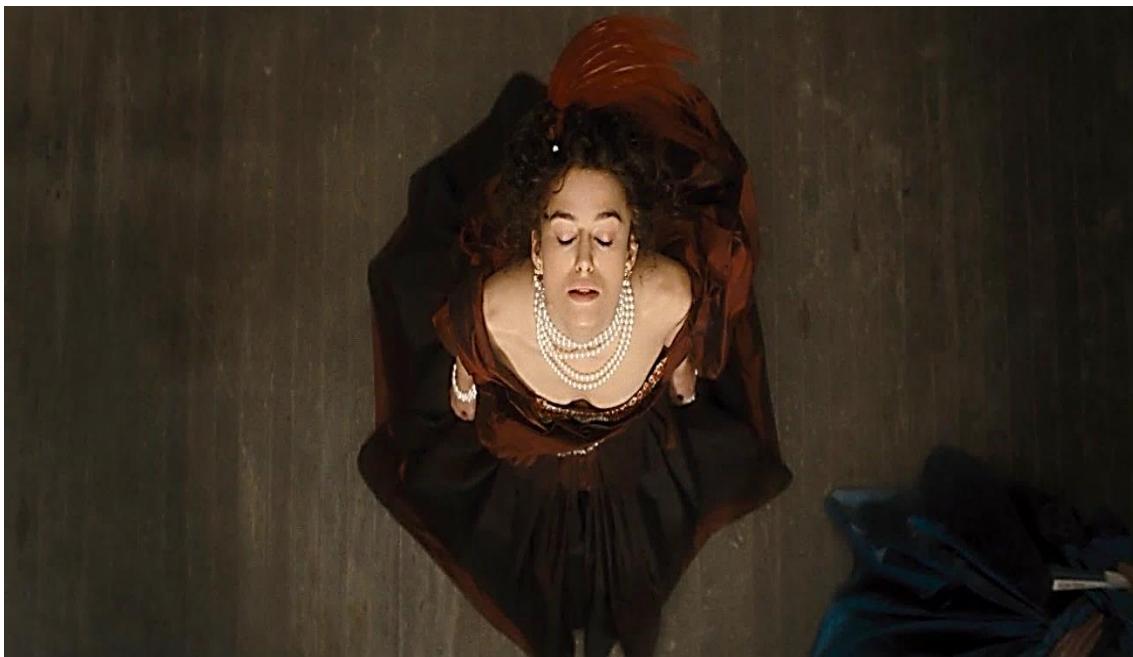


Figura 82 Anna com os olhos fechados

O olhar para cima pode ser visto como o ato de se direcionar ao divino. Em um primeiro momento essa ação não implica o sentimento de culpa, visto que a personagem nesse episódio ainda não é uma adúltera. O segundo momento diz respeito à sequência de cenas que mostram Anna e Vrónski no campo antes da corrida de cavalos. Durante a conversa entre os personagens Vrónski diz: “Anyway, someone might be watching.”

(WRIGHT, 2012)³⁰, e em resposta Anna olha para o céu. A câmera focaliza por meio do close up o rosto da personagem olhando para cima (figura 83). Em seguida, o ângulo da câmera assume a posição do olhar de Anna no qual aparece apenas o céu (figura 84) e ela pronuncia a seguinte frase: “But I’m damned, anyway.” (WRIGHT, 2012)³¹, a qual Vrónski responde com o enunciado: “I’m not. I’m blessed.” (WRIGHT, 2012)³².

Depois do adultério o olhar sobre si apresentado pela personagem implica a entoação valorativa da culpa ou do reconhecimento da culpa. O olhar para cima nesse episódio implica o pedido de perdão ao divino e traz à tona a culpa como fator para o pedido de perdão no caso da personagem. A sequência apresenta duas valorações opostas da imagem de amor para os personagens, visto que o amor significa para os dois de diferentes maneiras. O amor entre ambos representa para Anna (a mulher) a condenação e para Vrónski (o homem) a benção.

O léxico crime no romance reverbera na unidade da obra a valoração da condenação do sujeito adúltero. No entanto, no filme dado a sua composição genérica, o léxico “crime” assim como a expressão “mulher má” aparecem, mas não da maneira como ocorre no romance. A presença desses signos colabora para a reverberação do sentido de culpa na unidade da obra fílmica quando pensados em conjunto com outros elementos, por exemplo, o ato de olhar (para o alto ou para o espelho), recorrente no plano visual.



Figura 83 Anna olha para o céu

³⁰ De qualquer forma, alguém pode estar olhando.

³¹ Mas já estou condenada, de qualquer forma.

³² Eu não. Eu sou abençoado.

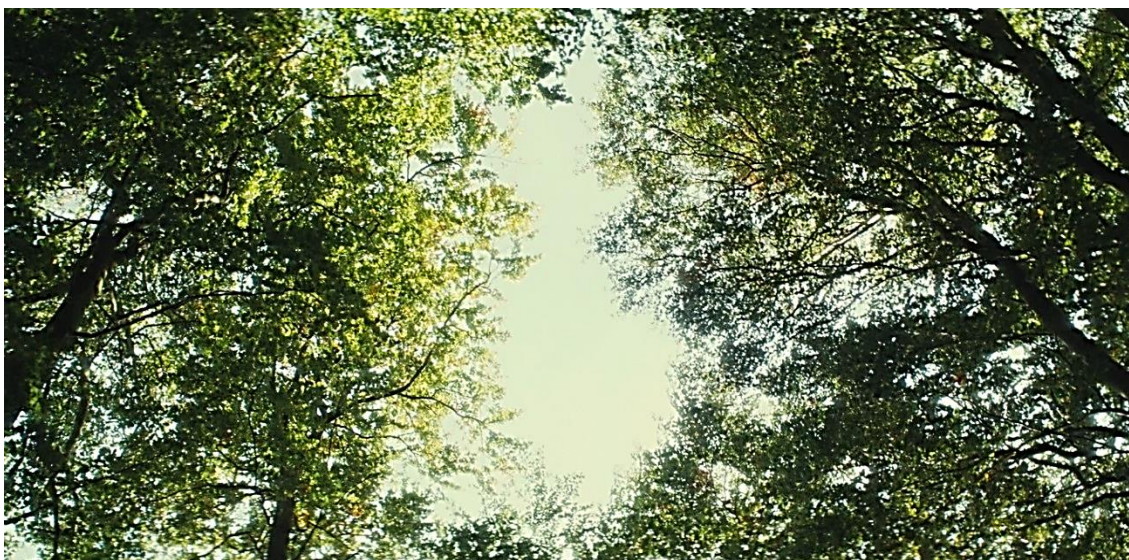


Figura 84 Close up do céu

O enquadramento do rosto de Anna no momento em que ela encara o espelho, se repete em diferentes momentos na narrativa fílmica. Após dançar com Vrónski no baile, Anna encara um espelho. A câmera apresenta a imagem de Anna refletida no espelho (figura 85) e sua face apresenta uma expressão de espanto, enquanto gradativamente a imagem do trem em paralelo ao barulho produzido pela locomotiva é materializada no reflexo do espelho em segundo plano, e se torna o trem real no plano visual. O ato de encarar a si mesma depois do baile implicar o enfrentamento de si e de suas ações, ao mesmo tempo que a presença do trem como prenúncio da morte de Anna, simboliza o castigo aos seus atos, refletido no espelho e na imagem refletida da personagem.



Figura 85 Anna encara o espelho

A construção da imagem de Anna Kariênina mediante o ato de encarar a imagem de si no espelho, se repete nas sequências finais da narrativa fílmica. A sequência de cenas em questão apresenta Vrónski e Anna conversando. A câmera focaliza a imagem de um deles diante do espelho, de maneira alternada, e em seguida mantém o foco em Anna enquanto eles conversam (figura 86). O sujeito é apresentado nessa sequência por meio de fragmentos dos reflexos. Essa construção implica o sujeito que refletido no espelho fala com um outro que não está presente na imagem e, esse recurso dá a ilusão de que a personagem fala consigo mesma (seu reflexo), ao mesmo tempo que enfatiza os seus movimentos e as suas expressões.



Figura 86 O reflexo de Anna no espelho

No fotograma anterior Anna está vestida. Na continuidade da cena, ela é apresentada novamente pelo reflexo de si no espelho sem a vestimenta (figura 87), e em ambas as situações ela discute com Vrónski. Aparecer despida das camadas de tecido que compõem a vestimenta no final da narrativa fílmica implica se pensar o ato de se despir como libertação ou não pertencimento, principalmente ao se levar em consideração que na sociedade a vestimenta e a beleza estão relacionadas.

A caracterização dos sujeitos é influenciada por moldes e modelos de vestimentas que são bem vistos e valorados positivamente na sociedade, sendo assim a vestimenta do sujeito faz com que ele seja parte de um grupo dada a maneira como se veste. Apesar de Anna estar sem a camada de tecidos da vestimenta, a qual corresponde a parte estética da roupa, o corpete permanece como elemento intrínseco ao corpo da personagem. Esse elemento reverbera o aprisionamento e o emolduramento do corpo.

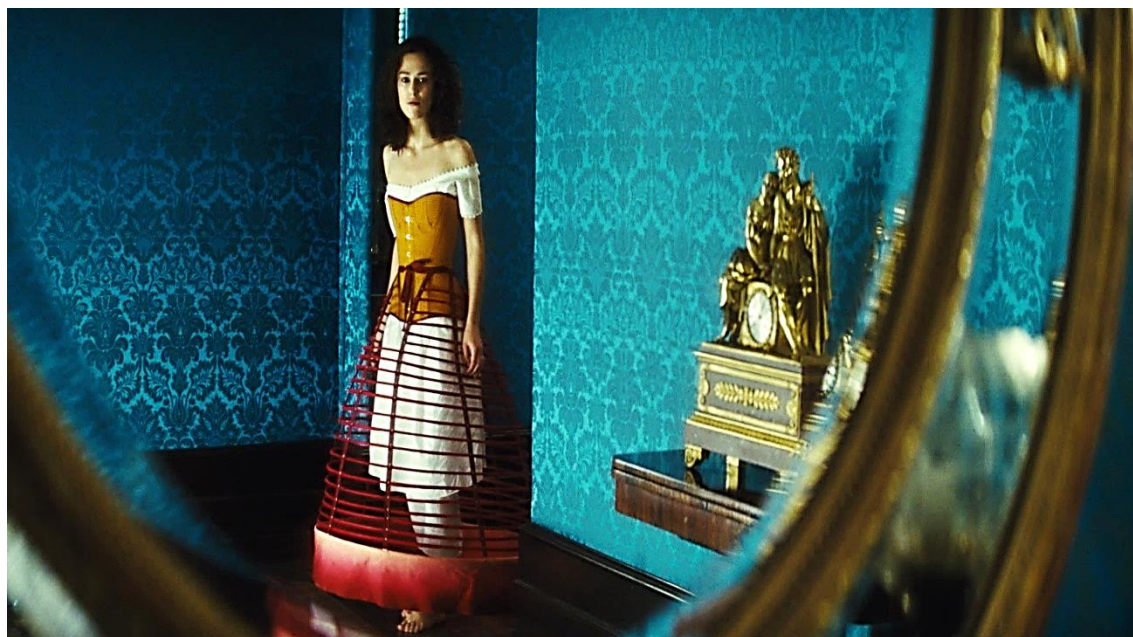


Figura 87 Anna sem a vestimenta

O corpete como elemento que emoldura a forma de um corpo, também simboliza o aprisionamento social no caso da personagem. Anna Kariênina é excluída por não ser parte de um molde pré-estabelecido e ao mesmo tempo é colocada sob a ótica de outro molde social, sendo que ambos os moldes são impostos por um grupo. O espelho como elemento significativo enfatiza a situação do sujeito na cena, visto como aquele que olha para o espelho e para o próprio reflexo, o qual antes é composto por uma vestimenta refinada (figura 86) e depois apresenta uma imagem modificada por meio da vestimenta e das expressões (figura 87).

Nessa construção reverbera a culpa e a condenação fragmentadas, espelhadas e refletidas na imagem composta pelo ato de encarar-se no reflexo do espelho. Após o episódio, a personagem se veste e vai até a estação de trem. O enquadramento da câmera funciona no filme como a descrição do narrador e constrói cada detalhe por meio dos ângulos e enquadramentos.

No filme, o olhar apresenta construções refratadas, ele implica diferentes significações conforme a construção do sujeito, da cena e do ambiente na unidade arquitetônica da obra. A composição do sujeito feminino adúltero e das relações sociais presentes no romance permanecem ressignificados no discurso da obra fílmica. As falas presentes no enunciado fílmico não são idênticas as falas no romance, entretanto, os valores e a composição dos sujeitos presentes nos episódios reverberam as construções que fazem da narrativa do romance.

Os valores presentes na obra de Tolstói estão refratados no filme e se manifestam, por exemplo, no olhar da personagem e na condenação de si materializados por meio da composição verbivocovisual do enunciado fílmico. A obra de Joe Wright entendida como uma resposta, apresenta em sua composição diálogos que concordam e que destoam da obra romanesca por meio das semelhanças e diferenças decorrentes da construção verbivocovisual do enunciado fílmico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem, tomada como representação, “reflete e refrata” valores que se apresentam em embate nos discursos. As obras (romance e filme) são compostas por um mesmo conteúdo temático, tratado de maneiras diferentes. A obra fílmica não é apenas a transposição de um conteúdo de um gênero para outro, ela tem particularidades próprias, resultantes do arranjo realizado pelo autor-criador. Essas particularidades caracterizam a obra fílmica como única e irrepetível, dada a sua elaboração, circulação e recepção, diferentes do romance. Os elementos verbais, visuais e sonoros vistos como constitutivos do enunciado foram analisados levando-se em consideração a sua elaboração nas obras e os sentidos que nelas eles estabelecem na totalidade da arquitetura.

A representação dos sujeitos nas obras é construída de diferentes maneiras e apresentada mediante diferentes aspectos, como pode-se verificar ao analisar as obras. Na obra fílmica, por exemplo, os personagens Dolly e Oblónski adquirem uma característica de comicidade que não está presente na caracterização dos personagens no romance. Apesar da representação dos personagens de maneira diferente e ressignificada, os valores em relação à caracterização dos sujeitos e suas ações no que diz respeito à sua classe social, reverberam na reapresentação dos personagens no filme. Ao mesmo tempo, essas valorações não são exatamente “as mesmas”, pois o conteúdo temático reapresentado por Wright a partir da obra de Tolstói adquire novas tonalidades, dado o trabalho estilístico autoral com a forma do gênero fílmico.

As reflexões em torno da temática do adultério e de como os valores em torno deste tema afetam as personagens colaboram para se compreender a composição da personagem feminina Anna Kariênina na obra fílmica e na obra romanesca em relação aos outros personagens que estão presentes nas obras. Esse tema é o fio que liga e traz à tona por meio dos contrastes o tratamento desigual entre homens e mulheres mediante as regras sociais e, essa desigualdade pode ser observada nos enunciados elencados como *corpus* do estudo desenvolvido. O estudo da temática se revela importante do ponto de vista social, principalmente, pelo fato de a análise de enunciados estéticos situados em diferentes cronotopos evidenciarem a construção social de um modelo ou ideários de mulher. As constatações apresentadas por meio das análises são importantes para os trabalhos e as reflexões que tratam dos estudos dos gêneros (masculino e feminino),

principalmente no que diz respeito aos papéis sociais atribuídos à mulher e às valorações entorno da figura da mulher adúltera.

Os sujeitos são constituídos pelas relações com o outro e com seu grupo social e, essas relações são flagradas por Wright, no palco, com um estilo próprio de construção do enunciado fílmico, construção que reverbera valores que dialogam com o romance de Tolstói, mas que estão postos de diferentes maneiras com diferentes ecos na obra fílmica. Na obra romanesca as relações e os valores contrastam na materialidade verbal, elas saltam à mediada que os personagens falam e vivenciam sua trajetória. Esses valores estão em foco no narrador que também influencia nas valorações e flagrantes das desigualdades nas situações de homens e mulheres aristocratas presentes no discurso verbal.

Os elementos acrescentados à forma do filme de 2012 e que interferem na representação do conteúdo, são vistos como intrínsecos ao estilo do autor e da obra fílmica. Conforme o estudo realizado esses elementos trazem à obra uma entoação valorativa particular que representa os sujeitos nela inscritos. O crotonopo de produção da obra influencia na maneira particular de elaboração de um objeto artístico. O olhar deslocado do autor-criador para recriar um contexto diferente do seu faz com que o Wright, como autor-criador, deixe marcas de sua composição como sujeito cultural, social e histórico, como ocorre ao se representar a aristocracia e suas vivências em um palco.

O estudo as obras *Anna Karenina* (2012) e *Anna Kariênina* (1873-1877), possibilitou entendê-los como enunciados in-dependentes, pois apresentam marcas típicas do gênero específico e da criação artística particular de cada autor e de cada gênero. Acredita-se, conforme a pesquisa desenvolvida, que a autonomia do enunciado se dá devido a sua arquitetônica e a sua organização genérica particular. Pensar as particularidades da obra fílmica possibilitou se entender como, ao mesmo tempo que dialoga com a obra de Tolstói, o filme é também uma obra singular do ponto de vista da concepção de gênero conforme o Círculo de Bakhtin, Medvédev, Volochínov.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMOVSKY, E. Pierre Bezukhov Becomes (Really) Russian: Some Issues of National Identity in Tolstoy's Narrative and Life Experience. *In: Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 59-69, jan-jun. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/30457/25282>>. Acesso em: 20/02/2017.
- AGUIAR, L. *Os nomes dos russos*. Um brasileiro na Rússia, 2014. Disponível em: <<https://brasileironarussia.blogspot.com.br/2014/04/os-sobrenomes-dos-russos.html>> Acesso em: 20/01/2017.
- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa Editora, 2004.
- ANNA Karenina. Direção: Joe Wright. UK: Universal Pictures, 2012. DVD(129 min.).
- ANNA Karenina. Direção: Bernard Rose. US: Warner Bros, 1997. DVD(108 min)
- ANNA Karenina. Direção: Clarence Brown. US: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1935. DVD(95 min)
- ANNA Karenina. Direção: Aleksandr Zarkhi . RU: Mosfilm, 1967. DVD(145 min)
- ANNA K. Direção: José Roberto Aguilar. BR: Preta Portê Filmes, 2015. DVD(80 min)
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. 7.ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2009.
- AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, M. M. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.
- _____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: UNESP, 1988.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Ed. Da UnB, 1987.
- BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BASSÍNSKI, P. *Tolstói: a fuga do paraíso*. São Paulo: LeYa, 2013. (eBook)

BASTOS, D.; FARINA, M.; PEREZ, C. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

BEHIND THE NAME. *Aleksey*. Disponível em: <<http://www.behindthename.com/name/aleksey>>. Acesso em: 20/01/2017.

BEHIND THE NAME. *Alexis*. Disponível em: <<http://www.behindthename.com/name/alexis>>. Acesso em: 20/01/2017.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. (Org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2007.

BOTTMANN, D.G. Tolstói no Brasil. *Belas Infiéis*, v. 4, n. 3, p.151-161, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis/article/view/17532/12554>>. Acesso em: 15/11/2016.

CAMPOS, H. de. nascemorre (1958). In: Campos, A. de; Campos, H. de; Pignatari, D. *Teoria da poesia concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CARRIE-ANNE. *A primer on Russian names*. Carrieanne Brownian, 2012. Disponível em: <<https://carrieannebrownian.wordpress.com/2012/12/28/a-primer-on-russian-names/>> Acesso em: 20/01/2017.

DESEJO e Reparação. Joe Wright. US: Focus Features, 2007. DVD(123 min)

FIGUEIREDO, R. Uma nota sobre Ressurreição. In: *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 35-38, jan-jun. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/30454/25279>>. Acesso em: 20/02/2017

FIGUEIREDO, R. Duas famílias em uma só. In: TOLSTÓI, L. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. 2. ed. São Paulo; Cosac Naify, 2013.

FREEZE, G. L. Russian Orthodoxy: Church, people and politics in Imperial Russia. In: LIEVEN, D. (Ed.). *The Cambridge History of Russia – vol.2*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 284-305.

FREITAS, M. T. A; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa – Leituras de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2003.

GODOY, G. *Um trecho da peça “Como você Quiser”*. Disponível em: <<http://www.gilbertogodoy.com.br/ler-post/um-trecho-da-peca-%E2%80%9Ccomo-voce-quiser%E2%80%9D---shakespeare>>. Acesso em 08/08/2016.

HANNA. Direção: Joe Wright. US: Focus Features, 2011. DVD(111 min.).

HOBSBAWM, E. J. *A era dos impérios: 1875-1914*. Tradução de Sieni Maria Campos/Yolanda Steidel de Toledo. 13.ed. São Paulo: Editora Paz e terra, 2010.

HOBSBAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IMDB. *Anna Karenina: Soundtrack*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1781769/soundtrack>>. Acesso em: 20/05/2016

IMDB. *Dario Marianelli*. Disponível em: < <http://www.imdb.com/name/nm0547050/> >. Acesso em: 20/05/2016.

IMDB. *Joe Wright*. Disponível em: < <http://www.imdb.com/name/nm0942504/#director> >. Acesso em: 26/05/2016.

IMDB. *Version of Anna Karenina*. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0210519/trivia?tab=mc&ref_=tt_trv_cnn>. Acesso em: 20/11/2016.

KHUTAREV, V. *O porquê da águia de duas cabeças no brasão russo*. Rossiyskaya Gazeta, 2014. Disponível em: < https://br.rbth.com/arte/2014/07/07/o_porque_da_aguia_de_duas_cabecas_no_brasao_russo_26313 >. Acesso em: 20/11/2016.

LIEVEN, D. (Ed.). *The Cambridge History of Russia – vol.2*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MARRESE, M. L. Gender and the legal order in Imperial Russia. In: LIEVEN, D. (Ed.). *The Cambridge History of Russia – vol.2*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp. 326-343.

MEDVÍDEV, P. N. *O método formal nos estudos literários*. São Paulo: Contexto, 2012.

MOSS, W.G. *A History of Russia Volume II: Since 1855*. United States: McGraw-Hill Primis Custom Publishing, 1997.

OEHLER, C. 16 States Where You Can Get That Cheating Jerk Thrown in Jail. Disponível em: <<http://www.womansday.com/relationships/dating-marriage/a50994/adultery-laws/>>. Acesso em 23/11/2015.

ORGULHO e Preconceito. Joe Wright. US: Focus Features, 2005. DVD(135 min)

O SOLISTA. Direção: Joe Wright. US: DreamWorks, 2009. DVD(117 min.).

PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Pesquisa trienal de 2011 a 2013. Não publicada. Mimeo.

- _____. *Análise Dialógica de Discursos verbo-voco-visuais*. Pesquisa trienal de 2014 a 2016, em andamento. Não publicada. Mimeo.
- _____. *Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso*. *RELIN – Revista de Estudos da Linguagem*. V. 21, n. 1. Belo Horizonte (MG): UFMG, 2013, p. 239-258.
- PAULA, L. de (Org.). *Semiose Verbivocovisual*. São Carlos: Pedro & João, 2014.
- PAULA, L. de (Org.). *Vozes Discursivas*. São Carlos: Pedro & João, 2014.
- PAULA, L. et al. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. In: STAFUZZA, G (Org.). *Slovo - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos*. Curitiba: Appris, 2011.
- PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.
- _____. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.
- _____. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: pensamento interacional”. Volume 3. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013.
- PETER Pan. Direção: Joe Wright. US: Warner bros, 2015. DVD(111 min.).
- PERRIE, M. (Ed.). *The Cambridge History of Russia – v.1*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- PORTAL EUROPEU DA JUSTIÇA. *Inglaterra e País de Gales*. Disponível em: <https://e-justice.europa.eu/content_divorce-45-ew-maximizeMS_EJN-pt.do?member=1>. Acesso em: 20/11/2016
- RAMOS, F. P. A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet. In: *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE.1*, 2012, v.1, p.53-67. Disponível em: <http://www.socine.org/wp-content/uploads/2015/09/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V1.pdf>. Acesso em: 20/11/2016
- SALLES, F. *Apêndice 2 - Etapas da produção Cinematográfica*. In: Apostila de Cinematografia. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/cat_view/52-parte-2-manual-de-cinematografia?start=10>. Acesso em: 15/06/2017.
- SALLES, F. *Capítulo 7 - Processos de Finalização Audiovisual*. In: Apostila de Cinematografia. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/downloads/cat_view/52-parte-2-manual-de-cinematografia?start=10>. Acesso em: 15/06/2017.
- SCHNAIDERMAN, B. *Leão Tolstói: antiarte e rebeldia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SHAKESPEARE, W. *All the World's A Stage*. Disponível em: <<http://www.poemhunter.com/poem/all-the-world-s-a-stage/>>. Acesso em 24/05/2016.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin*. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2009.

_____. “Ético e Estético (Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas). In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p.101-121.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).

TATE, A.P. *Guslar*. Encyclopædia Britannica, 2015. Disponível em: <<https://global.britannica.com/art/guslar>>. Acesso em: 23/11/2016.

THE CROWN. Criador: Peter Morgan. Netflix: 2016. Disponível em: <<https://www.netflix.com>>. Acesso em: 10/01/2017.

TIHANOV, G. *The master and the slave: Lukács, Bakhtin, and the ideas of their time*. New York: Oxford University Press Inc, 2002.

TOLSTÓI, L. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TRIBUTE. *Joe Wright biography*. Disponível em: <<https://www.tribute.ca/people/joe-wright/13348/>>. Acesso em: 16/06/2017.

VITORINO, F. Y. *Nomes e sobrenomes russos: entenda como funciona o sistema deles*. Falando russo, 2011. Disponível em: <<https://www.falandorusso.com/russo-1-entendendo-o-esquema-de-nomes-deles/>>. Acesso em: 20/01/2017.

VOLOCHINOV, V. *A Construção da Enunciação e Outros Ensaios*. São Carlos: Pedro e João, 2013.

VOLOCHÍNOV, V. *Discurso na vida e discurso na arte* (sobre poética sociológica). Tradução de Carlos Alberto Faraco & Cristóvão Tezza. Circulação restrita. [1926].