



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
FACULDADE DE LETRAS



UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O ROMANCE E FILME *A MULHER DO  
TENENTE FRANCÊS*

Débora Mayara Rambo Rassele

Rio de Janeiro, RJ

2023

DÉBORA MAYARA RAMBO RASSELE

UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O ROMANCE E FILME *A MULHER DO  
TENENTE FRANCÊS*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Licenciado em Letras na habilitação  
Português/Inglês.

Professor orientador: Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass

RIO DE JANEIRO

2023

**FOLHA DE AVALIAÇÃO**

DÉBORA MAYARA RAMBO RASSELE

DRE: 118028518

UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE O ROMANCE E FILME *A MULHER DO  
TENENTE FRANCÊS*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Licenciado em Letras na habilitação  
Português/Inglês.

Data de avaliação: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca examinadora: \_\_\_\_\_

NOTA: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass – Presidente da Banca Examinadora Universidade  
Federal do Rio de Janeiro

\_\_\_\_\_

NOTA: \_\_\_\_\_

Profª. Ms. Vanessa Carvalho dos Santos

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de  
Janeiro

MÉDIA: \_\_\_\_\_

Assinaturas dos avaliadores: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço imensamente ao meu orientador Thiago Rhys Bezerra Cass, por me ajudar mesmo quando eu duvidei de mim mesma.

Agradeço à minha família, que me apoiou e sempre sugeriu alternativas para que eu conseguisse vencer o processo de escrita deste trabalho.

Por fim, agradeço aos meus amigos, que me ouviram falar sobre esse trabalho por horas e horas a fio e nunca deixaram de ser gentis e de oferecer ajuda e ombro-amigo quando precisei.

## RESUMO

Este trabalho pretende analisar as implicações dos mecanismos narrativos do romance *A Mulher do Tenente Francês* na sua adaptação cinematográfica homônima, bem como a relevância da adaptação como instrumento para a crítica literária. O trabalho se inicia por um panorama teórico acerca do romance como gênero literário, incluindo observações sobre sua origem em termos de relações sociais e culturais. Segue-se uma análise do romance, suas peculiaridades, inovações formais e características distintivas importantes. Em seguida, há uma análise teórica sobre a importância do meio para a criação artística e como é necessário que esse seja considerado na produção de uma adaptação, uma vez que implica mudanças inevitáveis na narrativa “crua”. Por fim, analisa-se o filme em si, com base no que foi apresentado sobre o romance, à luz de teorias sobre a arte do cinema, observando as mudanças e escolhas feitas pelo diretor ao criar uma obra de arte nova, e não apenas uma mimesis do original. Conclui-se que o filme adaptado de romance é de grande valor para a crítica literária, em virtude de sua possibilidade de trazer à tona elementos do texto literário que possam passar despercebidos em primeira instância.

**Palavras-chave:** Romance; filme; adaptação cinematográfica; literário; meio; personagens; narrador.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze the implications of the narrative mechanisms of the novel *The French Lieutenant's Woman* in its homonymous film adaptation and the relevance of the adaptation as an instrument for literary criticism. I begin with a theoretical overview of the novel as a literary genre, including observations about its origin in terms of social and cultural relations. What follows is an analysis of the novel, its specificities, formal innovations and important distinguishing features. Next, I proceed with a theoretical analysis of the importance of the medium for artistic creation and how it needs to be considered in the production of an adaptation, as it implies inevitable changes in the “raw” narrative. Finally, I analyze the film itself, based on what was presented about the novel, in the light of theories about the art of cinema, observing the changes and choices made by the director when creating a new work of art, and not just a mimesis of the original. In the final considerations, I conclude that the film adapted from a novel is of great value for literary criticism, due to its possibility of bringing to light elements of the literary text that may go unnoticed in the first instance.

**Keywords: Romance; film; film adaptation; literary; medium; characters; narrator.**

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
1.1 DAS ORIGENS DO GÊNERO ROMANCE .....	8
<b>2. O ROMANCE .....</b>	<b>9</b>
<b>3. A IMPORTÂNCIA DO MEIO .....</b>	<b>16</b>
<b>4. O FILME .....</b>	<b>18</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>24</b>
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>26</b>

## 1. Introdução

A proposta deste trabalho é analisar os mecanismos narrativos no romance inglês *A Mulher do Tenente Francês* (AMTF, daqui para frente), de John Fowles, publicado em 1969, e como eles foram ou não transpostos para a adaptação cinematográfica homônima. A ideia é analisar cada produção de acordo com o seu próprio meio, entendendo como a narrativa é influenciada pelo meio verbal ou visual. O romance, por ser um gênero verbal, apresenta características próprias de uma narrativa pela linguagem. Já o filme se caracteriza pela narrativa visual, imagética, tendo, portanto, uma forma de narrar diferente do romance.

De acordo com Bluestone (1961), o romancista e o diretor de cinema têm um mesmo propósito: fazer o espectador ver. Mas esse “ver” acontece de maneiras diferentes, e, aí se encontra uma das mais profundas diferenças entre essas duas mídias. O leitor de romance “verá” as imagens narradas pela linguagem escrita em sua mente, de forma imaginativa, enquanto o espectador do filme as verá literalmente, por meio da visão. Nesse sentido, mudanças são obviamente necessárias para a adaptação de romance para filme, o que nem sempre é compreendido pelo espectador. Bluestone afirma que o que há em comum entre quase todas as críticas de filmes baseados em romances é a “falta de consciência de que mudanças são prováveis no momento em que se vai de um determinado conjunto de convenções fluidas, mas relativamente homogêneas, para outro; que as mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico pelo visual” (1961, p. 5). Assim, o filme se torna necessariamente *uma coisa* diferente do romance em que foi baseado, cada um é autônomo e tem propriedades particulares e específicas (BLUESTONE, 1961, p. 6).

Nesse sentido, um dos objetivos desse trabalho será pensar como o filme pode ser um instrumento para a crítica literária, na medida em que a transposição do meio verbal para o visual afeta essa narrativa, pois pode trazer à tona elementos mais complexos, mais encobertos. Dessa forma,

[...] o adaptador cinematográfico, para além da compreensão dos limites e possibilidades do seu meio, deve fazer um ajuste profundo a um conjunto de convenções diferentes e muitas vezes conflitantes, convenções que historicamente distinguiram a literatura do cinema e fizeram de cada um deles uma instituição separada (tradução minha)<sup>1</sup> (BLUESTONE, 1961, p. 45).

---

<sup>1</sup> Salvo disposição em contrário, todas as traduções de referências escritas originalmente em inglês são de minha autoria.



Posteriormente, farei uma análise mais detalhada acerca de propriedades específicas do meio linguístico e do meio visual que se mostram importantes para a análise dos objetos dessa pesquisa: o romance e o filme *A Mulher do Tenente Francês*.

### 1.1 Das origens do gênero Romance

Há divergências quanto à origem do gênero romance. No francês, *roman* sugere origens nas histórias romanescas medievais, como Don Quixote. Já no inglês, a palavra *novel* surgiu associada a um novo tipo de prosa narrativa tanto de criação recente quanto verdadeira, realista, “uma nova espécie de escrita” (BLUESTONE, 1961, p. 10). Na Inglaterra, o surgimento do gênero relaciona-se com o advento da Revolução Industrial, que modificou as relações sociais e econômicas. Conforme Levin (p. 405 in BLUESTONE, 1961, p. 32), a ascensão do romance coincide com a difusão da alfabetização, o aperfeiçoamento da tecnologia de imprensa e a ascensão econômica da classe média” A força dessas mudanças promoveu o surgimento de um novo gênero literário, um que fosse capaz de acomodar vivências para as quais ninguém olhou antes, que nunca antes haviam sido dignas de registro. Assim, alguns dos primeiros romancistas ingleses como Samuel Richardson voltaram seu olhar para a interioridade dos lares urbanos, dando voz a empregados domésticos e serviçais.

Já um século mais tarde, novos conflitos sociais tornaram prosas familiares, como as de Richardson, obsoletas. Em seu último número do *Revue Parisienne* (setembro de 1840), Balzac afirma que não acredita que o retrato da sociedade moderna seja possível nos moldes severos da literatura dos séculos XVII e XVIII. (BLUESTONE, 1961, p. 10). Assim, romancistas relevantes dos séculos XVII, XVIII e XIX tiveram seus romances reconhecidos por sua exploração das realidades sociais, da consciência moral, pensamentos e ações humanas, porém, no século XX, com o advento da psicanálise, a descoberta do inconsciente fez com que a realidade em si começasse a ser questionada. Antes, o real e o irreal poderiam ser contrapostos; agora começa-se a duvidar da existência de qualquer realidade fixa. Com a realidade do romancista sendo dada nas palavras, ele começa, assim, a duvidar de seu próprio meio de expressão. Nesse sentido, todos os dramas humanos tão explorados pelos romances dos séculos XVII, XVIII e XIX são abandonados em detrimento da exploração do drama da insuficiência da linguagem (BLUESTONE, 1961, p. 11). “É quase como se a linguagem e o sujeito tivessem trocado de papel. Onde a linguagem antes era usada para comentar sobre conflitos sociais e psicológicos, a sociologia e a psicologia agora elucidam propriedades da linguagem em si” (SARTRE, p. 44, in BLUESTONE, 1961, p. 11).

Essa conjuntura é essencial para que entendamos o objeto literário deste trabalho. Em *A Mulher do Tenente Francês*, John Fowles, já situado no século XX, utiliza as convenções literárias de um romance vitoriano, ao mesmo tempo que as questiona e critica, alternando-as com profundas análises sobre a escrita, fazendo um estudo sobre as possibilidades de um romance. Assim, no presente trabalho tentarei lançar luz sobre as estratégias narrativas desse romance, bem como as possibilidades para a crítica literária trazidas pela sua adaptação cinematográfica.

## 2. O Romance

Em *A Mulher do Tenente Francês*, Fowles utiliza o que Williams (2004) chama de “momentos narrativos” durante todo o romance, e com eles, questiona convenções literárias, sexuais e sociais da tradição a partir de sua visão de romancista moderno. No romance, os momentos narrativos e a presença do narrador são tão salientes que se sobrepõem à narração da história prototípica, a história de amor entre os protagonistas, Charles e Sarah. Nesse sentido, não é, como Bluestone (1961) afirma, um completo abandono dos dramas humanos, mas um redirecionamento para que esses dramas sirvam ao propósito de explorar novas possibilidades para o romance.

Adaptando a definição de Hillis Miller de um “momento linguístico”, eu os chamaria de momentos narrativos – isto é, momentos em que o próprio ato narrativo é retratado e, portanto, tematizado ou questionado. Esses momentos demonstram uma virada distintamente reflexiva, na medida em que a narrativa se refere a si mesma, ao seu próprio meio, modo e processo, em vez de simplesmente a outros “eventos” (não linguísticos), o tipo de eventos que normalmente presumimos constituir uma narrativa (WILLIAMS, 2004, p. 1).

Em *Theory and the Novel* (2004), Williams está interessado em analisar o que chama de Reflexividade da Narrativa, ou seja, os momentos em que a narrativa se volta e explora a si mesma. O autor afirma que é comum na crítica literária que momentos autoreflexivos da narrativa sejam vistos como comentários “autorais”, marginais, estranhos à suposta história “real”; como interlúdios cômicos ou, na pior das hipóteses, como falhas. Porém, o que defendemos aqui, Williams (2004) e eu, é que leiamos os “momentos narrativos” não como comentários adicionais, mas como parte intrínseca da narrativa em si. Assim, “o *literário* não é um foco na mensagem em si, mas uma negação da categoria divisível de ‘mensagem’, ou [...] ‘enredo’” (WILLIAMS, 2004, p. 6).

A relevância da reflexividade formal é tamanha, que, a certa altura, o autor cria um narrador personificado, fazendo com que ele deixe de ser uma entidade onipresente, pairando obscuro acima da trama; no capítulo 55, o leitor é apresentado a uma espécie de personagem novo. No início, ele é descrito e suas ações narradas em terceira pessoa: “Seu olhar era estranho, avaliador, reflexivo e bastante desaprovador, como se soubesse muito bem que tipo de homem era aquele [...] e não gostasse do que estava vendo” (AMTF, p. 428). Depois, com o avanço das reflexões, esse narrador abandona a postura de se fingir de personagem e assume sua verdadeira natureza: “Vejo esse olhar com toda clareza **no rosto, tão familiar para mim**, do homem de barba que olha para Charles. E não vou continuar fingindo. Mas a

pergunta que **faço, ao olhar** para Charles, não é nenhuma das anteriores. Mas, antes, o que diabo vou fazer com você?” (marcas minhas) (AMTF, p. 429).

Outro relevante aspecto dos momentos narrativos diz respeito à sua importância de nível ideológico, o que também é bastante aparente em AMTF, visto que o narrador apresenta fatos e dados históricos, refletindo sobre seus efeitos na sociedade da época que está narrando. “Para além de indicarem apenas uma problemática linguística ou epistemológica, os momentos narrativos abordam uma lição ideológica, valorizando e, num certo sentido, tornando evidente o modo e a forma existente de narrativa – na sua maior parte, o romance moderno” (WILLIAMS, 2004). É possível ilustrar a afirmação deste pesquisador com o seguinte trecho do romance em questão:

Mas o principal argumento em favor de se encenar uma luta cujo resultado já é carta marcada é mostrar aos leitores a nossa visão de mundo – se somos pessimistas ou otimistas [...]. Fingi ter voltado a 1867. Mas, naturalmente, este ano, na verdade, já está um século para trás. É inútil demonstrar otimismo, pessimismo ou qualquer outro sentimento em relação a ele, porque sabemos o que aconteceu desde então (AMTF, p. 430).

Assim, podemos perceber que esse narrador não está em um nível acima da narrativa, mas sim, é intrínseco a ela. Como afirma Williams (2004, p. 9), o narrador não está apenas “comentando sobre o *game show* da trama, mas aquele ‘seu’ nível de trama está imbricado na configuração geral do texto. A figuração explícita de um narrador [...] aponta para o complexo de relações narratórias que criam sulcos na narrativa e complicam a postulação de algo parecido com uma trama unívoca”.

Em AMTF, o narrador expõe suas dificuldades para decidir que caminhos seus personagens seguirão. É claro que o narrador logicamente não tem autoridade sobre o enredo (WILLIAMS, 2004), e o autor pode fazer o que bem entender com os personagens de sua história, mas em vários “momentos narrativos”, ele reflete sobre as convenções do romance e sobre o processo criativo e o ato de narrar, afirmando que suas personagens têm vontade própria e que precisa respeitar seus desejos:

É claro que, se esses dois [protagonistas] fossem fragmentos da vida real em vez de produtos da minha imaginação, a solução do dilema seria óbvia: um desejo combate o outro, e fracassa ou triunfa dependendo da situação. A ficção em geral finge corresponder à realidade: o escritor coloca os desejos conflitantes na arena e depois descreve a luta - que na verdade, é combinada, para deixar o desejo pelo qual ele torce vencer. (AMTF, p. 429)

Isso nos leva à discussão mais importante até aqui: os finais. No trecho acima, o narrador está, principalmente, refletindo sobre que final dar ao romance de modo que este

esteja de acordo com as “convenções da ficção vitoriana”, mas ainda respeitando os desejos dos personagens: “As convenções da ficção vitoriana não permitem, não permitiriam, o final aberto, inconcluso. E eu já defendi aqui que se deve dar liberdade ao personagens, Meu problema é simples: o que Charles deseja é claro? De fato é. Mas o que a protagonista deseja não é tão claro” (AMTF, p. 429). Nesse sentido, é possível entender que o narrador está em busca de um final que seja compatível com as personalidades dos personagens que já foram descritos. Logo, a composição de cada um dos dois finais “reais” funciona recriando dois romances diferentes na memória do leitor, na medida em que “cada um reflete um universo ficcional intimamente ligado a um período histórico específico e aos personagens” (SCRUGGS, 1985, p. 97).

Oficialmente, todos sabemos que *A Mulher do Tenente Francês* tem três finais, não dois, porém, o primeiro é imediatamente “descartado” pelo narrador como falso, explicado como algo que Charles imaginou que poderia acontecer. No capítulo 13, o narrador argumenta que os seres humanos em geral têm uma tendência de ficcionalizar suas vidas para poderem explicar-se a si mesmos. Charles, cuja personalidade é fruto da cultura de herói e heroína dos romances do século XIX, é extremamente propenso a ficcionalizar a própria vida, bancando um romancista tentando encontrar um “final” apropriado para sua vida (ele e Ernestina casados). (SCRUGGS, 1985). Também Sarah age de maneira similar quando inventa a história de seu romance com o tenente francês, Varguennes.

Já no já muito citado capítulo 55, ao indicar que a história vai ser finalizada por dois caminhos diferentes, o narrador reflete sobre a impossibilidade da linguagem de expressar experiências simultaneamente, o que acaba se tornando um momento narrativo relevante: “A única maneira de não tomar partido na luta é mostrar duas versões dela. Isso me deixa com um único problema: não posso dar duas versões de uma vez, e a segunda, por causa da tirania do último capítulo, sempre irá parecer a versão final e ‘real’” (AMTF, p. 430). O problema enfrentado pelo narrador é explicitado por Mendilow (1952):

A linguagem não pode transmitir experiência não-verbal; **sendo sucessiva e linear, não pode expressar experiências simultâneas**; sendo composta de unidades separadas e divisíveis, não pode revelar o fluxo ininterrupto do processo de vida. (Mendilow, 1952, p. 81 in BLUESTONE, 1961, p. 12)

(Posteriormente, discutirei as implicações do filme adaptado de *A Mulher do Tenente Francês*, e aí poderíamos levantar a hipótese: será que a linguagem cinematográfica é capaz de expressar experiências simultâneas?)

Expresso o problema do narrador, os dois finais são apresentados em uma ordem que apenas parece aleatória: primeiro o mais tradicionalmente vitoriano e, por último, o mais

moderno. Cada final acaba por recriar um romance diferente, porque, apesar de querer dar liberdade aos personagens, o narrador precisa dar a eles um final que seja plausível, o que implica que possamos rastrear antecedentes que sejam compatíveis com as personalidades e ações apresentadas em cada final.

O primeiro final, no qual Sarah e Charles ficam juntos, recria, na mente do leitor, uma personalidade para a protagonista que pode ser rastreada aos desejos que ela expressou no início do romance: a inveja de Ernestina e da Sra. Talbot, seu desejo de casar-se e ter uma família, apesar de se considerar uma exilada. Esse final parece ser uma alfinetada no clichê, na falsa sensação de conclusão típica dos romances vitorianos (SCRUGGS, 1985), porém ele tem plausibilidade com o começo e o meio da construção de Sarah. Assim, “o teste é a honestidade e a adequação da relação do final com o início e o meio, e não o grau de finalidade ou resolução alcançado pelo final” (Torgovnick, 1981, in SCRUGGS, 1985, p. 97).

A personagem Sarah é onde se encontra a raiz para a diferença entre os dois finais: é difícil dizer se Sarah sofre com as consequências de sua rebeldia ou se é só puramente melodramática. “A presença de Sarah na vida de Charles é benéfica para ele, ou Sarah pertence à galeria de mulheres perturbadas (sofrendo de melancolia obscura) do Dr. Grogan que desejam apenas o mau para o sexo masculino?” (SCRUGGS, 1985, p. 102). De fato, no decorrer do romance, seu comportamento é o que revela para nós o quão fechados e convencionais são os outros personagens.

No entanto, apesar de excepcional e aparentemente livre da mentalidade vitoriana, é possível argumentar que o primeiro final – com Sarah e Charles juntos – é o derradeiro clichê vitoriano: o triunfo do ideal da mulher pura. Portanto, ele nos mostra uma verdade sobre Sarah: que sua decisão de ir atrás do tenente foi uma tentativa de alcançar o sonho de ter uma família como a dos Talbot, assim como quando seduziu Charles no hotel. Seria fácil defini-la com base nos clichês vitorianos sobre as mulheres: a Mulher caída que encontrou a redenção no Amor Verdadeiro, a Mulher que descobre seu verdadeiro Eu no casamento, mas o fato é que Fowles nos dá esse clichê, apenas para roubar sentido tradicional: “O paradoxo aqui é que Sarah pode ser uma mulher extraordinária não porque ostenta um ideal vitoriano, mas porque ela o cumpre de um novo jeito” (SCRUGGS, 1985, p. 102): ela rompe com Charles em Exeter para romper com o lugar de pária em que foi colocada pela sociedade de Lyme, para romper com seu passado (as Sarahs do início e do meio). Porém, a existência de sua filha mantém viva a memória desse passado e assim ela entende que não é possível apagá-lo completamente. Dessa forma, a aparição de Charles, no primeiro final, é a pincelada que

“íntegra, esclarece e completa” as “linhas díspares” (Smith, 1968) da personagem de Sarah (SCRUGGS, 1985, p. 103).

Também é possível argumentar que a decisão de Sarah de ficar com Charles se deve a um entendimento de que a passagem do tempo não necessariamente segue linearmente em direção ao futuro, apesar de, com frequência, o narrador nos dar a entender o quanto Sarah é evoluída em relação aos outros personagens (as alusões a Darwin e ao mundo moderno). Porém, mesmo sua vida mais livre e mais realizada do que sua vida em Lyme ainda tende a imitar o passado de um jeito curioso, pois

agora a família nuclear gira em torno do ideal da arte, não do casamento, mas, ainda assim, o mundo na casa dos Rossetti é uma família, e Sarah ainda está à margem. Apesar da companhia radical que mantém, a sua situação é extraordinariamente nada extraordinária [...] e talvez esta mulher “extraordinária” esteja ciente da ironia, tornada clara pela presença de Charles, que o tempo simplesmente se repetiu. (SCRUGGS, 1985, p. 105).

Outra forma de entendermos os finais é observando sua relação com o poema que o narrador apresenta integralmente no momento em que Charles se encontra um exilado (como Sarah foi), *To Marguerite*, de Matthew Arnold. Uma das metáforas do poema é a de que os seres humanos são ilhas que um dia formaram um único continente e anseiam por essa reunião: “As ilhas sentem as marés que aprisionam, / [...] Pois sem dúvida sentem que houve um tempo, / Em que fizemos parte de um só continente. / Agora à nossa volta se estende a planície do mar - Quem dera nossas margens tornassem a se unir!”. Poderíamos dizer que essa é a filosofia por trás das ações de Sarah no primeiro final, reunir-se com a sua outra parte.

Por outro lado, o poema talvez ajude a elucidar ainda melhor o segundo final. Ele é citado justamente no momento em que Charles havia rompido com todos os costumes e convenções vitorianas que um dia foram a base de sua vida (SCRUGGS, 1985, p. 105), e os versos finais parecem descrever muito mais o universo moderno para o qual o tempo do romance se encaminha do que o vitoriano que está ficando para trás. “Um Deus, um Deus ordenou sua separação; / E decretou que entre suas praias se estendesse / O insondável mar salgado que tudo isola”: a cultura altamente religiosa dos vitorianos está dando lugar a uma sociedade mais cientificista, menos devota, que entende Deus não como alguém que une, mas alguém que separa, que faz com que “o homem se sinta um estranho para consigo mesmo e também para com o outro” (SCRUGGS, 1985, p. 105). Além disso, o último verso, “mar que tudo isola”, é novamente citado como as últimas linhas do romance, no segundo final. Esse trecho funciona como um símbolo do vazio que Sarah encara no início do romance, mas

também do entendimento sobre a vida e a existência que recai sobre Charles quando ele sai da casa de Sarah sentindo-se rejeitado por ela.

Novamente, precisamos nos voltar para Sarah para entender a diferença fundamental dos dois finais. A Sarah do primeiro final faz um discurso sobre querer preservar sua integridade, sua individualidade, mas no final cede à pressão da cultura do século XVIII. A segunda Sarah não faz discurso, mas é mais fiel a essa filosofia, não tem intenção de ceder as convenções e abraça um ideal moderno de existência, inclusive ao propor um arranjo informal de romance para Charles. “Sarah escapou do vazio criando seu próprio espaço íntimo, uma sensação de lugar que ela não permitirá que outra pessoa viole. No segundo final, ela escolhe o território ao invés do amor, o presente ao passado; enquanto no primeiro final o território cede ao amor, o presente ao passado” (SCRUGGS, 1985, p. 108).

Quando passamos a analisar os antecedentes dos personagens que os levaram ao segundo final, fazemos uma leitura diferente do romance. Como foi dito anteriormente, ficamos em dúvida se Sarah realmente ama Charles ou se está mais para uma egoísta. No começo do romance, Sarah estava à margem da sociedade de Lyme e havia se colocado nesse lugar em busca de romper com o papel artificial que possuía lá. Assim, ela se colocou em algum lugar entre pária e ser seu próprio eu, e essa identidade ela parece encontrar no segundo final.

“A diferença entre os dois finais, então, é o contraste entre perspectivas morais e temporais” (SCRUGGS, 1985, p. 108). O primeiro mostra a relevância do passado sobre o presente e o segundo, a relevância do futuro em relação ao presente, na medida em que a segunda Sarah percebe que não há futuro para ela e Charles como casal. “E, no portão, como o futuro feito presente, descobriu que não sabia para onde ir” (AMTF, p. 489). Além disso, o segundo final demonstra uma maior consonância com o mundo moderno, com Sarah rompendo com as ideologias vitorianas de Dever e Amor, pois para ela, submeter-se a essas ideologias seria uma traição a sua identidade. Assim, essa personagem acaba se tornando a *femme fatale* que o narrador passa o romance insinuando, pois ela não deixa nada atrapalhar sua individualidade.

Portanto, o segundo final é menos aberto e inconclusivo do que parece. A imagem de Charles encarando o rio Tâmis, assim como Sarah encarava o mar, cria uma imagem circular na narrativa: Charles substitui Sarah no papel de protagonista do romance. A rejeição faz com que Charles encontre também seu novo eu. Sua relação com Sarah, por mais dolorosa que tenha sido, foi o que o libertou das convenções vitoriana, que, apesar de confortáveis,



estavam fadadas à ruína, o que Sarah já antevia desde o começo. A conclusão a que Charles e o leitor chegam é que ele de fato se torna, no final, moralmente superior a ela:

[Charles] procurou em seus olhos algum indício de suas verdadeiras intenções, e só encontrou um espírito preparado para sacrificar tudo menos a si próprio – pronto a abrir mão da verdade, dos sentimentos, talvez até de todo pudor feminino para salvar sua própria integridade. [...] E percebeu sua própria superioridade em relação a ela: que não era uma superioridade de berço nem de educação, nem de inteligência nem de sexo, mas sim da capacidade de entrefa que por sua vez o incapacitara a transigir. Ela só era capaz de dar para possuir (AMTF, p. 488-489).

Nesse sentido, podemos concluir que a Sarah do primeiro final, encontrou sua própria identidade, tanto que agora é capaz de escolher quais relacionamentos quer para si. Por outro lado, a Sarah do segundo final não parece interessada em restaurar relacionamentos, mas sim, encerrá-los, visto que, apesar de livre das amarras da sociedade, ela agora se vê presa por seus próprios princípios. Dessa forma, “Fowles afirmou que cada época produz a sua própria aristocracia espiritual, e o segundo final lembra-nos uma verdade alternativa – cada época também é capaz de produzir os seus próprios grotescos espirituais” (SCRUGGS, 1985, p. 112).

### 3. A importância do meio

Ao analisar comparativamente um romance e sua adaptação cinematográfica, é necessário esclarecer que tal análise não se trata de uma busca por eventuais “defeitos de fidelidade” do filme em oposição ao romance original. Neste trabalho, entendemos que, ao adaptar um romance para o cinema, o diretor, atores e equipe não estão criando uma simples derivação, mas sim, uma obra de arte completamente nova e única, como afirma Bluestone (1961); e o motivo para isto é a teoria da especificidade do meio.

Neste capítulo, argumentarei que a mudança de meio é essencial para entendermos as diferenças entre cada obra, visto que as diferentes características intrínsecas a cada um influenciam nas escolhas de criação do diretor e do romanista. Gaut, por exemplo, em *A Philosophy of Cinematic Art* (2010), faz uma proposta de uma filosofia do cinema como arte, e, para isso, adentra também em uma discussão acerca das implicações causadas pelos diferentes meios em que cada forma de arte se dá. Assim, esse autor afirma que os pesquisadores que acreditam na teoria da especificidade do meio “sustentam que as diferenças nas propriedades artísticas ou avaliações que se aplicam às obras de arte devem ser explicadas, pelo menos em parte, pelas diferentes características do meio em que essas obras de arte ocorrem” (GAUT, 2010, p. 285).

Mas, afinal, o que é esse “meio”? Gaut (2010) explica que “um meio é constituído por um conjunto de práticas, e essas determinam quais materiais físicos podem realizá-lo” (p. 288), ou seja, as práticas (artísticas) usadas pelo artista determinam qual material é adequado para alcançar o sucesso na construção de uma determinada obra de arte. Um cineasta usa materiais como filmagens, áudios, efeitos sonoros e visuais, a performance dos atores, e práticas como direção e edição de imagens para construir um filme. Por outro lado, um romancista não precisará desses mesmos materiais, visto que trabalha com outro *meio*, um meio composto por signos linguísticos e práticas como o trabalho com as palavras e sua própria imaginação.

Um leitor deste trabalho poderia perguntar “por que o filme baseado no romance não consegue ser igual ao romance?” De fato, essa pergunta um tanto quanto simplória levanta um questionamento: “o que diferencia essas duas obras se, teoricamente, elas têm como base um “mesmo material” – uma mesma narrativa “pura”?” A resposta está justamente na teoria da especificidade do meio, a ideia de que o meio em que uma obra se apresenta impõe suas propriedades sobre ela. Nesse sentido, os modos de apresentação do conteúdo, nesse caso, narrativo, diferem entre os dois meios, um linguístico e um de imagens em movimento, de

forma que diferentes propriedades artísticas são acionadas por esses meios. Assim, Gaut (2010) afirma sobre as diferenças entre filme e narrativa escrita:

A comunicação pode ser uma propriedade artística, e o modo de comunicação de uma obra de arte também pode ser uma. Mas, dada a natureza do meio visual, as imagens visuais não têm uma relação linguística com o mundo. Pois, como observamos, a relação da imagem visual com o seu referente não é convencional, ao contrário da relação do signo verbal com o seu referente: a interpretação de imagens visuais mobiliza capacidades de reconhecimento de objetos, mas a interpretação dos signos verbais mobilizam o conhecimento das convenções. Então, novamente, pode-se explicar uma propriedade artística das imagens cinematográficas, seu modo de comunicação, apelando às características diferenciais do meio (neste caso visual) em que figuram (GAUT, 2010, p. 296).

Em *A Mulher do Tenente Francês*, o narrador tem um papel muito saliente no romance como um todo, ele é quem nos mostra a real intenção do autor: escrever um romance que narre a própria ação de narrar. Como já foi dito, a importância do narrador se sobrepõe à narrativa prototípica, logo, como o cineasta haveria de conseguir representar esse narrador inusual na adaptação cinematográfica sem passar por cima das propriedades específicas do meio? Gaut (2010) afirma que não há lugar para narradores implícitos no cinema, como há na literatura. Segundo esse autor: “este argumento baseava-se numa característica diferencial dos dois meios: se houvesse um narrador visual implícito no filme, esse narrador teria que ser localizado, ficcionalmente, no ponto de vista da imagem que mostra a cena” (GAUT, 2010, p. 298). Um narrador colocado em algum ponto da cena, narrando os acontecimentos do filme não parece implícito de forma alguma. Porém, de qualquer forma, implícito ou explícito, um narrador não tem lugar em um filme, ele seria desnecessário, visto que o filme já é capaz de apresentar os acontecimentos por si só através das sequências de imagens.

De acordo com Gaut (2010, p. 303), “a narrativa é comum a uma variedade de mídias, mas ao narrar por meio de imagens em movimento, propriedades artísticas distintas são instanciadas, como a ausência de narradores implícitos no cinema, em oposição à sua maior presença em mídias lexicais”. Portanto, a mudança de uma mesma narrativa de um meio para outro dá origem a complicações teóricas de grande valor para a crítica literária, visto que trazem à tona características específicas de cada meio, demonstrando o valor dessa teoria e a necessidade de levá-la em consideração no processo de construção de uma obra de arte nova, bem como de uma adaptação.

Portanto, quando um cineasta empreende um projeto de adaptação cinematográfica,

dada a mutação inevitável, ele não converte o romance de forma alguma. O que ele adapta é uma espécie de paráfrase do romance – o romance visto como matéria-prima. Ele não olha para o romance orgânico, cuja linguagem é inseparável do seu tema, mas para personagens e incidentes que de alguma forma se separaram libertaram-se da linguagem e, como os heróis das lendas populares, alcançaram uma vida mítica própria (BLUESTONE, 1961, p. 62).

Acredito que Reisz e Pinter (diretor e roteirista) procuraram ao máximo conseguir observar o “romance orgânico”, de modo a ultrapassar a paráfrase, e parece que obtiveram algum sucesso ao transpor de maneira criativa a presença forte do narrador do romance para as telas e ao tentar explorar as características mais modernas do romance dentro do meio visual do cinema. No próximo capítulo, explorarei o filme *A Mulher do Tenente Francês* e suas implicações artísticas e literárias.

#### 4. O Filme

Adaptar o romance *A Mulher do Tenente Francês* para o cinema provavelmente gerou dificuldades para diretores e roteiristas no final do século XX. Isso porque, como já foi detalhado anteriormente, essa narrativa contém diversas características que a distinguem de romances mais tradicionais: os momentos narrativos do narrador (WILLIAMS, 2004), nos quais o romance explora e reflete sobre suas próprias capacidades narrativas, os dois finais, as facetas misteriosas da personalidade da protagonista, além do fato de ter uma voz contemporânea trabalhando um material vitoriano. De fato, o romance modernista se libertou de algumas amarras da tradição literária, abrindo espaço para novas experimentações: entre elas, a exploração da própria linguagem.

Nesse sentido, “se a linguagem se tornou protagonista do romance, há sentido em que o tempo se tornou seu contraste. Como o romance e o filme, linguagem e tempo começam em aparente harmonia e terminam em hostilidade” (BLUESTONE, 1961, p.46). Se esse é o caso em qualquer romance tradicional, em AMTF as coisas podem ser muito mais complexas, pois como retratar a exploração da linguagem como protagonista em uma arte essencialmente visual como o filme? Já que as convenções do romance foram subvertidas, quem sabe a solução não seja subverter as tradições do cinema hollywoodiano?

Neste capítulo, pretendo analisar a adaptação cinematográfica em vistas do romance-base, percebendo suas características e propriedades, considerando o meio em que se dá e seu valor para a crítica literária. Para isso, será preciso analisar o papel das características únicas do romance no filme, “que têm algum tipo de investimento imaginativo na criação do texto multimídia que *A Mulher do Tenente Francês* agora é” (STEPHENSON, 2009, p. 118).

A presença do narrador e suas intervenções provavelmente foram um dos grandes problemas para o diretor Karel Reisz. Para criar essa adaptação, o cineasta precisava de algo que transmitisse o papel do narrador e que funcionasse no meio visual. Assim, a construção desse filme contou com uma criação dentro de outra, tal qual acontece no romance, porém de acordo com as propriedades do meio. No filme, temos duas narrativas sobrepostas e concomitantes: uma dos atores construindo um filme sobre o romance e outra representando o romance em si. A narrativa da construção do filme funciona como o papel do narrador na adaptação deste romance em particular, visto que o narrador, como já foi dito de acordo com as teorias de Williams (2004), não está acima da trama, mas sim, imbricado nela, “complicando” a sequência narrativa. Assim, o filme representa visualmente a produção de si

mesmo, tal qual o romance explora discursivamente sua própria construção. Nesse sentido, é como afirma Bluestone (1961), “o filme, sendo um meio de apresentação (exceto pelo uso do diálogo), não pode ter acesso direto ao poder das formas discursivas. Onde o romance discursa, o filme deve retratar” (p. 47).

Além disso, a representação de uma voz contemporânea, na forma dos atores modernos gravando o filme, relaciona-se com a dificuldade de expressar as duas vozes concomitantes do romance: a voz do narrador que se encontra no século XX e a narrativa vitoriana. Stephenson (2009) afirma que “em qualquer versão cinematográfica proposta [antes], o espaço de um século entre a voz narrativa moderna e o cenário vitoriano violaria qualquer tentativa de ilusão realista” (p. 121), porém o diretor, Reisz, e o roteirista, Pinter, encontraram uma solução que, ao invés de evitar quaisquer possíveis desafios para o público, preferiu aprofundá-los: “o filme não tem narrador, mas o roteiro de Pinter faz muito do mesmo trabalho, criando interpelações irônicas claramente sinalizadas” (STEPHENSON, 2009, p. 123). Assim, o caso de amor moderno entre os atores emoldura o vitoriano e as duas narrativas comentam e ironizam uma a outra, tal qual o narrador faz no romance.

O problema expresso por Mendilow (1952), anteriormente citado, sobre a impossibilidade da linguagem de expressar situações simultâneas também está presente no filme. A não ser que o cineasta dividisse a tela em duas e mostrasse duas cenas diferentes aparecendo ao mesmo tempo, não há como evitar o problema sobre o qual o narrador reflete no capítulo 55: “a tirania do último capítulo”. Nesse sentido, a dupla narrativa do filme contribui para amenizar esse problema: os dois finais são passados um para cada casal, sendo o segundo do casal moderno, visto que esse envelopa a narrativa vitoriana e visto que, como afirmei antes, o segundo final do romance figura uma proposta muito mais moderna, mais aberta.

É possível perceber, com relação aos finais, que a estrutura do filme conseguiu adaptar com sucesso os dois finais do romance: o primeiro mostra os personagens Charles e Sarah ficando juntos (Figura 1), ou seja, parecido com o primeiro final do romance, o final mais convencional e dentro das tradições literárias vitorianas.

Já o segundo final do filme apresenta Mike e Anna separados (Figura 2), tal acontece com Charles e Sarah no segundo final do romance. Essa organização faz com que o telespectador não precise voltar no tempo da história para começar de novo a assistir o final do filme, como ocorre na leitura do romance.



Figura 1 - Charles e Sarah ficam juntos após se reencontrarem.



Figura 2 - Mike é visto sozinho e perdido após a saída abrupta de Anna.

Como os personagens que eles interpretam, os dois novos protagonistas inventados por Pinter, Mike e Anna, por sua vez interpretados por Meryl Streep e Jeremy Irons, se envolvem em um caso romântico ilícito, visto que ambos já tem parceiros. Os dois casos se justapõem na medida em que ambos são reprimidos pelas convenções de suas épocas, porém com a diferença de que Charles e Sarah se apaixonam antes de terem uma relação sexual, enquanto com Mike e Anna ocorre o contrário.

Conforme o caso de Mike e Anna avança no decorrer das gravações do filme, percebemos que ele está claramente mais apaixonado do que ela, e que confunde seus

personagens. Seu amor, cada vez mais, parece focar na personagem que Anna interpreta, em vez de nela mesma. Quando ela o abandona, ele grita para ela “Sarah!” e fica em choque com o que disse, demonstrando a confusão entre as personalidades dos personagens e dos atores. Podemos fazer um paralelo entre isso e a tese já mencionada de que cada um dos dois finais recria na mente do leitor dois romances e duas protagonistas diferentes, de acordo com suas trajetórias. No final de Mike, que é o segundo do filme, Anna vai embora porque percebe que não o ama o suficiente, não quer terminar seu relacionamento prévio ou porque ama a si mesma acima de tudo. Essa descrição se parece muito com o que já foi detalhado sobre a Sarah do segundo final do romance, uma Sarah que encontrou sua identidade e seu lugar no mundo e não quer sacrificá-lo por Charles ou qualquer outro homem.

Outras possibilidades para a adaptação em meio cinematográfico que podem ser percebidas pelas escolhas do diretor tem relação com cortes, edição e trilha sonora aliadas às imagens em movimento, algumas coisas que o romance teoricamente não pode fazer. No primeiro final do romance, o narrador descreve que havia alguém em uma casa vizinha tocando piano sem muita destreza: “Em alguma casa das redondezas, uma pianista amadora [...] começou a tocar piano: uma mazurca de Chopin, filtrada por paredes, folhas e pela luz do dia. Só aquele som manco marcava uma progressão. Em tudo o mais, acontecera o impossível: a História reduzida a um quadro vivo, uma fotografia em carne e osso.” (AMTF, p.482). Esse trecho parece querer demonstrar uma grande proximidade entre uma imagem literária e uma imagem fotográfica ou cinematográfica. É um quadro muito mais visual do que linguístico, inclusive com a presença de uma espécie de trilha sonora marcando a passagem de tempo, evidenciando o aspecto temporal da arte do romance. Portanto, apesar de parecer impossível de filmar no início, na verdade, o romance escondia várias pílulas cinematográficas nas entrelinhas.

Na questão do som, por outro lado, o filme não teria como descrever linguisticamente as características do som do piano. Por isso, esse som faz parte da trilha sonora do primeiro final e dá o tom da cena e dos sentimentos dos personagens naquele momento: confusão, falta de tato, raiva, perdão, reconciliação e amor.

Cortes na edição também são um recurso utilizado com objetivos bem delimitados por essa obra cinematográfica, pois “ao selecionar e combinar, ao comparar e contrastar, ao ligar entidades espaciais díspares, as imagens fotografadas dos “detalhes profundamente arraigados” permitem ao cineasta, por meio da edição, alcançar um equivalente cinematográfico único do tropo literário” (BLUESTONE, 1961, p. 27). Na cena do ensaio na estufa, o corte para a mesma cena porém já da gravação no cenário vitoriano é feito de



maneira suave, mas inesperado, o que funciona causando certo estranhamento por conta do movimento contínuo da queda de Anna/Sarah na cena e a súbita troca de cenário e figurinos. Essa escolha de edição do diretor tem implicações profundas sobre os personagens:

A escolha de Reisz de editar as quedas de Anna e Sarah juntas não apenas acrescenta ritmo, mas muda a política de gênero da cena de Pinter. Ao mesclar Sarah com Anna, a cena sugere que Sarah é, como sua contraparte moderna, uma mulher vulnerável, mas sexualmente assertiva, cuja queda nos braços do homem não é acidental: Anna está tentando descobrir o que a queda significa “estrategicamente, psicologicamente, emocionalmente”, tanto em termos de seu papel como Sarah quanto em sua própria vida. Na verdade, ambas as mulheres adotam atitudes combativas estratégias psicológicas nas suas relações sexuais: recusam-se a ser meros objetos sobre os quais “o determinante olhar do homem projeta sua fantasia (STEPHENSON, 2009, p. 125).

Essa interpretação da cena dialoga com a tese de Scruggs (1985) de que Sarah seria de fato uma *femme-fatale* e não apenas uma vítima ingênua. Ao que parece, essa é a visão da personalidade da personagem que apreenderam o cineasta e o roteirista. Assim, a cena do ensaio entre Anna e Mike na estufa evidencia a artificialidade tanto da narrativa moderna quanto da vitoriana ao mostrar que ambos os casos amorosos se dão por meio de preparação e atuação, o que faz sentido ao lembrarmos da história falsa que Sarah conta a Charles para obter sua simpatia sobre seu suposto caso com o tenente francês.

Stephenson argumenta em seu artigo *From Image to Frame: The filming of the French Lieutenant's Woman* (2009) que o romance apresenta diversas alusões à uma visão cinematográfica, que podem passar batidas a princípio. O primeiro capítulo apresenta, de um ponto de vista aéreo, a região do Cobb em Lyme Regis, e a primeira vez que Charles avista Sarah encarando o oceano. Depois descobrimos que o ponto de vista se trata da visão do Dr. Grogan com um telescópio. A descrição contempla a aparência das casas, das matas, e de Charles e Ernestina passeando, sendo capaz de julgá-los por suas roupas e modos. Ao tentar descrever Sarah, o narrador afirma que o homem com o telescópio fica confuso, o que demonstra a impossibilidade da câmera de acessar os pensamentos e sentimentos dos personagens; a visão do homem no telescópio, portanto, é limitada. Assim, se o telescópio funciona como a versão de uma câmera do século XIX (STEPHENSON, 2009), então

a representação de estados mentais – memória, sonho, imaginação não pode ser tão adequadamente representado pelo filme quanto pela linguagem. Se o filme tem dificuldade em apresentar fluxos de consciência, tem ainda mais dificuldade em apresentar estados mentais que são definidos precisamente pela ausência neles do mundo visível (BLUESTONE, 1961, p. 47).

No filme, essa cena, além de apresentar Sarah e depois Charles e Ernestina, anuncia o filme dentro do filme, mostra o trabalho das câmeras que fazem parte da narrativa-invólucro: comandos de “ação”, Anna se maquiando e depois andando para o Cobb, para a primeira cena da narrativa vitoriana, a aparição da claquete que indica o início das gravações. Nesse sentido, “quando o filme de Reisz e o roteiro de Pinter pretendem imitar o passado e, ao mesmo tempo, declarar sua artificialidade contemporânea, eles não estão mudando o romance de Fowles, mas construindo em cima dele” (STEPHENSON, 2009, p. 130).

Por outro lado, se o olhar da câmera/telescópio é limitada ao pretender adentrar a interioridade dos personagens, o olhar de Sarah, tanto no filme, quanto no romance, é descrito/apresentado como capaz de penetrar fundo e até ferir Charles, quando ela o encara na primeira cena. Sarah se apropria do olhar masculino (*male gaze*), tradicional recurso cinematográfico que aponta personagens femininas quase que apenas como objetos de desejo. Como resultado, essa personagem destrói a fantasia do olhar todo-poderoso e desejante. (STEPHENSON, 2009, p.128). No primeiro final, depois de toda a angústia que ela causa a Charles desaparecendo por anos, sua resposta é dada na forma de um olhar extremamente profundo e cheio de significados:

Por fim, ela o fitou. Tinha os olhos cheios de lágrimas, o olhar insuportavelmente desarmado. Todos nós recebemos e retribuimos olhares desse tipo uma ou duas vezes na vida; são olhares em que os mundo se fundem, os passados se dissolvem, momentos em que descobrimos, pressionados pela mais profunda necessidade, que a rocha sobre a qual se assentam as eras não pode ser outra coisa senão o amor, aqui, agora, na união daquelas mãos, naquele silêncio cego, em que uma cabeça bem se aninhar embaixo da outra; e que Charles, após uma eternidade condensada num segundo, rompe, embora a pergunta tenha sido mais suspirada que falada (AMTF, p. 484).

O filme procura utilizar o recurso do olhar que o romance já havia entregado, mas, por sua característica visual, dificilmente consegue expressar todo o significado contido nas descrições verbais. Conforme Kracauer (1997), “o mundo do romance é principalmente um continuum mental. Agora, esse continuum muitas vezes inclui componentes que escapam à compreensão do cinema porque não têm correspondências físicas dignas de menção” (p. 237).

Considerando-se todos os mecanismos cinematográficos do romance e a forma como foram retratados no filme, principalmente, as cenas que mesclam os dois cenários, conclui-se, portanto, que as realidades do mundo vitoriano e do mundo dos atores se fundem, fazendo com que lembremos das fronteiras frágeis cada vez mais ilusórias que distinguem nossas próprias realidades (STEPHENSON, 2009, p. 133). Durante todo o romance, Fowles provoca

o leitor a questionar o que é real e o que não é, ao fazê-lo pensar sobre qual é a verdadeira natureza de Sarah, sobre a tendência de Charles de ficcionalizar a própria vida, o que pretende, de fato, o narrador etc. Tais momentos servem para textualizar o mundo do espectador, tornando-o co-criador de significados: “eles situam a experiência de ver dentro da estrutura rizomática estendida do texto multimídia” (p. 133). Essa proposição, desafia filosoficamente, até certo ponto, a proposição prática de Kracauer (1997) acerca do filme: “a vida, conforme capturada pela câmera, é predominantemente um continuum material” (p.237).

Nesse sentido, podemos compreender que

o filme *A Mulher do Tenente Francês* não é uma adaptação histórica no sentido de uma mimese, uma reprodução consistente e fiel de uma realidade passada. Em vez disso, ele se autodenomina uma falsificação de duas falsificações anteriores, o romance e o mundo histórico vitoriano: tanto no romance quanto no filme, o quadro moderno (do narrador no romance, e de Anna e Mike no filme) expõe o mundo vitoriano como escrito/atuado, mas é ele mesmo visivelmente literário/cinematográfico (STEPHENSON, 2009, p. 133).

Conclui-se que, o romance e o filme unidos, sobrepostos, formam um texto multimídia que “recusa-se a ser um veículo rudimentar de comunicação unilateral, e, em vez disso, convida o espectador a dar-lhe um significado” (STEPHENSON, 1997, p. 134). Tanto um quanto outro dependem da disponibilidade do leitor/espectador de unir cenas que melhor sirvam à construção de sentidos. Se essa construção ocorrer para além dos limites de cada meio, de cada obra, então “a palavra e a imagem se casarão... e se aprimorarão.” (FOWLES, 1999, p. 46).

## 5. Considerações finais

Considerando o exposto ao longo deste trabalho, é possível afirmar que emerge uma compreensão mais profunda das implicações dos mecanismos narrativos presentes no romance *A Mulher do Tenente Francês* e sua adaptação cinematográfica. Inicialmente, explorou-se um panorama teórico do romance como gênero literário, investigando suas origens e inserção nas dinâmicas sociais e culturais. Essa análise é essencial para que entendamos como esse gênero começou e para onde está se encaminhando, na medida em que o romance escolhido se dá em um momento literário mais aberto a experimentações.

A análise do romance em si revelou suas peculiaridades, inovações formais e características distintivas que se revelaram cruciais para a compreensão da trama e suas possibilidades de reflexão acerca da escrita literária para este autor. A exploração extensiva da figura do narrador, a inserção de dois finais diferentes para “uma mesma história”, as escolhas e liberdades dos personagens, e muitos outros aspectos se mostraram muito relevantes na tentativa de compreender mais a fundo essa obra. Nessa análise, percebemos o papel fundamental do narrador proeminente para a obra como um todo, na medida em que este cria os “momentos narrativos” (WILLIAMS, 2004), momentos em que a narrativa se volta para explorar a si mesma. O narrador, então, utiliza a dramática história de amor vitoriana como fonte para criar momentos em que reflete sobre a própria produção literária. Da mesma forma, o duplo final explora possibilidades criativas de conclusão, uma mais tradicional e uma mais moderna, e funciona recriando dois romances diferentes na mente do leitor.

Aprofundando ainda mais a compreensão, adentramos uma análise teórica sobre a importância do meio, ou seja, as práticas e materiais artísticos empregados na criação artística. Este aspecto da pesquisa trouxe à tona a complexidade envolvida na transição de uma narrativa literária para o cinema. A investigação teórica sobre a relevância de se considerar o meio proporcionou uma base para compreender as mudanças inevitáveis que ocorrem ao abraçar a empreitada de uma adaptação. Essa fase da pesquisa destacou a necessidade de considerar o ambiente cinematográfico como uma arte cujo princípio formativo se dá no *espaço*, em oposição ao romance cujo princípio se dá no *tempo* (BLUESTONE, 1961), o que demanda escolhas específicas para a adaptação, em especial de um romance tão particular.

A análise subsequente do filme, à luz das teorias cinematográficas, oferece entendimentos sobre os trabalhos de decisão do diretor e do roteirista, especialmente com

relação à criação de novos personagens e uma nova narrativa que funciona de maneira criativa para resolver os problemas impostos pelo meio verbal do romance. Isso porque o meio cinematográfico não comporta a presença de uma voz narrando a cena ou de um narrador presente fisicamente na cena, visto que se trata de um meio artístico visual e espacial, e não linguístico. Além disso, entendemos como o diretor obteve sucesso ao encontrar uma solução para o problema da representação dos dois finais, visto que, assim como o romance, o filme também não é capaz de expressar duas experiências simultâneas (Mendilow, 1952), ao representar um final para os personagens na narrativa vitoriana e um para a narrativa-moldura moderna. Nesse sentido, compreende-se que o filme se torna uma obra de arte totalmente nova e única e não é apenas um novo jeito de contar a mesma história.

Nesse contexto, é possível concluir que a adaptação cinematográfica enriquece a experiência artística, proporcionando uma nova perspectiva sobre a narrativa e seus elementos. A relevância da adaptação como instrumento para a crítica literária torna-se evidente ao reconhecer sua capacidade única de destacar nuances e aspectos muitas vezes negligenciados na leitura. Assim, a obra cinematográfica não é simplesmente uma reprodução, mas sim uma interpretação singular que contribui para a ampliação do entendimento do trabalho original.

Em última análise, este estudo reforça a ideia de que a interseção entre literatura e cinema não apenas engrandece a compreensão de uma obra, mas também oferece uma abordagem dinâmica e complementar para a crítica literária. Ao analisar *A Mulher do Tenente Francês*, romance (1969) e adaptação (1981), este trabalho destaca a importância de considerar as especificidades de cada meio, reconhecendo a singularidade de ambos, enquanto destaca as oportunidades valiosas que surgem da convergência dessas formas artísticas distintas.

## 6. Referências

BLUESTONE, G. **Novels Into Film**. [s.l.] Univ of California Press, 1961.

FOWLES, J. **Mulher do tenente francês, A**. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. [s.l.] Editora Objetiva, 2008.

**French Lieutenant's Woman**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=oGF0tqcfBZo>>. Acesso em: 8 dez. 2023.

GAUT, B. N. **A Philosophy of Cinematic Art**. Cambridge: New York: Cambridge University Press, 2010.

KRACAUER, S. **Theory of Film**. Princeton, N.J.: Princeton University, 1997.

SCRUGGS, C. The Two Endings of *The French Lieutenant's Woman*. **MFS Modern Fiction Studies**, v. 31, n. 1, p. 95–113, 1985. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/26281408>. Accessed on October 1st 2023.

STEPHENSON, W. From Image to Frame: The Filming of *The French Lieutenant's Woman*. In: BAKER, B. (Ed.). **Textual Revisions: Reading Literature and Film**. University of Chester: Chester Academic Press, 2009. p. 116–140.

WILLIAMS, J. **Theory and the Novel : Narrative Reflexivity in the British Tradition**. Cambridge, U.K.; New York, NY: Cambridge University Press, 1998.