

Daiane Reis

**HELENA MORLEY:  
PERSONAGEM PLURAL**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de mestre em Literatura.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Cássia Kamita.

Florianópolis  
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Reis, Daiane

Helena Morley: personagem plural / Daiane Reis;  
orientadora, Rosana Cássia Kamita - Florianópolis, SC, 2013.  
108 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina,  
Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Obra literária Minha Vida de Menina. 3. Adaptação  
fílmica Vida de Menina. 4. Literatura x Cinema.

I. Kamita, Rosana Cássia. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura.  
III. Título.

Este trabalho é dedicado a minha família e ao meu noivo que me incentivaram durante todo o período de produção.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos que me incentivaram durante a execução desta dissertação: a professora Rosana Cássia Kamita que esteve sempre pronta a sanar minhas dúvidas, a me indicar excelentes leituras, a me enviar e-mail nos fins de semana falando sobre algum lançamento de livro de algum teórico que seria compatível com meu tema. Agradeço a meus pais, Telma Pereira e Julio Reis que suportaram minha ausência durante vários meses para que eu pudesse estudar. À minha irmã, Keity Reis, que sempre pegava livros para me emprestar na universidade que estudava, além de me mandar mensagens diárias de incentivo. A meu noivo, Guilherme S. Luz, que aguentava minhas crises de mau-humor durante o processo de escrita da dissertação e que sempre me incentivava a estudar.

*Minha vida de menina* ocupa uma posição especial entre os livros escritos no Brasil. Diário de uma adolescente, composto sem intenção de arte, em fenômeno por todos os títulos curioso, amanheceu clássico, vindo a conquistar imediatamente, sem alarde, um lugar de destaque em nossas estantes.

(EULÁLIO, 1998, p. 07)

## RESUMO

O presente trabalho propõe uma leitura da personagem Helena Morley, da obra literária *Minha Vida de Menina*, e de suas características tão marcantes a uma personagem feminina do século XIX. O diário da garota, escrito durante os anos de 1893 a 1895, abre discussões sobre a escrita feminina numa época em que a mulher não tinha acesso à educação, porém muitas escreviam e apresentavam bastante senso crítico. Por se tratar de uma menina à frente de seu tempo, que ao contrário da maioria das mulheres, fala o que pensa, critica o que não considera correto, a obra despertou o interesse da cineasta Helena Solberg, que em 2004, produziu a adaptação *Vida de Menina*. Ao falar em adaptação, muitas são as discussões levantadas. Virginia Woolf critica a adaptação, pois a considera inferior à obra literária, já Robert Stam afirma que mesmo estando abaixo da Literatura, por se tratar de uma questão cronológica, a adaptação sempre trará benefícios ao livro, entre eles, irá complementá-lo, fazendo com que fique mais conhecido entre os espectadores/leitores. O motivo de a obra ser escrita por uma mulher e do filme produzido por cineastas (também mulheres), a questão do feminismo é abordada, na qual haverá o questionamento se houve intenção feminista em ambas as obras, ou se a questão da autoria foi motivo para tal classificação. No entanto, no decorrer da obra, percebe-se a fraqueza do homem diante de algumas mulheres; a mulher que tem opiniões e vontades; a ausência de um vilão e de um protagonista que luta para que tudo termine bem, diferenciando *Vida de Menina* do cinema tradicional.

**Palavras-chave:** Literatura. Adaptação. Mulher.

## ABSTRACT

*The present research proposes a reading of the character Helena Morley, the literary work of Minha Vida de Menina, and its salient features a female character of the nineteenth century. The girl's diary, written during the years 1893 to 1895, open discussions on women's writing in a time when women did not have access to education, but many wrote and introduced very critical sense. Because it is a girl ahead of its time, that unlike most women, speaks her mind, criticizes what she does not consider correct, the work attracted the interest of filmmaker Helena Solberg, who in 2004 produced the adaptation Vida de Menina. Speaking at adapting many discussions are raised. Virginia Woolf criticizes the adaptation because it considers inferior to literary work, as Robert Stam argues that even if below the literature, because it is a chronological issue, adapting always bring benefits to the book, among them, will complement it by making to make it better known to viewers / readers. The reason for the work to be written by a woman and the movie produced by filmmakers (also women), the issue of feminism is discussed, in which there was no intention to question whether feminist in both works, or if the question of authorship was reason for such classification. However, throughout the work, realizes the weakness of man before some women, the woman who has opinions and wants, the absence of a villain and a protagonist who struggles to finish everything well, differentiating Vida de Menina of the traditional cinema.*

**Keywords:** *Literature. Adaptation. Woman.*

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
-------------------------	----

### **CAPÍTULO I: OBRA MINHA VIDA DE MENINA**

1.1 A AUTORA .....	16
1.2 DIÁRIO E SUA FEMINIZAÇÃO .....	21
1.3 TEMAS ABORDADOS EM <i>MINHA VIDA DE MENINA</i> .....	31

### **CAPÍTULO II: FILME: VIDA DE MENINA**

2.1 CINEASTA E ROTEIRISTAS: HELENA SOLBERG E ELENA SOÁREZ.....	45
2.2 FILMES DE LONGA-METRAGEM.....	47
2.3 BAZIN E SUAS CONTRIBUIÇÕES SOBRE ADAPTAÇÃO.....	52
2.4 ISMAIL XAVIER E A ADAPTAÇÃO.....	56
2.5 ROBERT STAM: ADAPTAÇÃO COMO PRÁTICA INTERTEXTUAL.....	57
2.6 <i>VIDA DE MENINA</i> EM FOCO.....	60

### **CAPÍTULO III: O CINEMA NA DÉCADA DE 90 E AS RELAÇÕES DE GÊNERO**

3.1 FEMINISMO.....	73
3.2 TEORIA FEMINISTA DO CINEMA NO BRASIL E SUAS INFLUÊNCIA.....	77
3.3 A DESCONSTRUÇÃO DO SUJEITO MASCULINO.....	79
3.4 AS REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM UMA SOCIEDADE ANDROCÊNTRICA.....	80
3.5 CINEMA DA RETOMADA E SUA RECEPÇÃO.....	82
3.6 A ADAPTAÇÃO E AS RELAÇÕES DE GÊNERO.....	85



***CAPÍTULO IV: CONTRIBUIÇÕES DA LITERATURA E DO CINEMA***

4.1 O GÊNERO CONFSSIONAL NA LITERATURA E NO CINEMA .....	89
4.2 RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA .....	93
4.3 A NARRADORA .....	99

<b><i>CONCLUSÃO</i></b> .....	<b><i>101</i></b>
<b><i>REFERÊNCIAS</i></b> .....	<b><i>103</i></b>

## Introdução

Alice Dayrell Caldeira Brant, cujo pseudônimo é Helena Morley, nasceu em Diamantina, Minas Gerais, e durante três anos de sua vida, no período dos 13 aos 15 anos, escreveu um diário, onde contava fatos corriqueiros, acontecimentos que ocorriam consigo, com sua família e com qualquer pessoa da cidade que fosse conhecida. Este diário só foi publicado em 1942, quando a autora já estava casada, com filhos e netos e que a estimularam a publicar tais relatos. Prova disto é o prefácio escrito pela autora, na qual ela afirma:

Esses escritos, que enchem muitos cadernos e folhas avulsas, andaram anos guardados, esquecidos. Ultimamente pus-me a revê-los e ordená-los para os meus, principalmente para minhas netas. Nasceu daí a ideia, com que me conformei, de um livro que mostrasse às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época. (MORLEY, 1998, p. 13)

A obra foi nomeada de *Minha Vida de Menina* e foi traduzida para outros idiomas, tais como, inglês, francês, italiano. Alguns escritores, entre eles, Guimarães Rosa, Alexandre Eulálio e a própria tradutora americana Elizabeth Bishop, levantaram suspeitas quanto à autoria da obra, desconfiando de alterações feitas por autores amigos e até mesmo pelo marido de Alice (Helena Morley), Augusto Mário Caldeira Brant. Porém como não se teve acesso aos manuscritos, esses mesmos autores afirmam que sendo ou não Helena a responsável pela autoria de tais relatos, o livro continua sendo de uma qualidade indiscutível.

Roberto Schwarz em *Duas Meninas* (1997) compara Helena Morley à personagem de *Dom Casmurro*, Capitu, estabelecendo elos entre ambas, como quando se refere aos finais das narrativas: “O percurso de Capitu, que termina mal, não é mais verossímil que o de Helena, que termina bem. Até pelo contrário, pois a virada completamente infeliz da vida daquela custa a crer” (SCHWARZ, 1997, p. 101). O teórico também classifica a menina Morley de realista, afirmando não condizer com o tempo em que viveu, sendo considerada uma obra com características realistas e com semelhanças às obras de Machado de Assis.

*Minha Vida de Menina* apresenta um narrador em primeira pessoa, até mesmo por ser tratar de um diário, e este narrador

[...] em primeira pessoa é sempre um personagem. Na medida em que se nomeia, passa a existir como personagem e não mais somente como narrador. O narrador em terceira pessoa é uma voz, um discurso. O narrador em primeira pessoa é uma voz dupla: a voz do narrador e a voz do personagem. (FERNANDES, 1996, p. 127)

E essa voz da personagem/narradora é impossível de ser desvinculada, sendo que o leitor a vê como única, pois é com essa narradora-personagem que acontecem todas as histórias narradas, é ela que enfrenta problemas, sofre, diverte-se, com fatos que acontecem consigo e com os habitantes de Diamantina. A maioria deles não tem seu nome citado, pois a menina os substituiu por pseudônimos, e talvez tenha optado pela troca para não se comprometer com ninguém após a publicação ou até mesmo porque o livro foi publicado numa época em que mulheres não escreviam, e a utilização de pseudônimos fez-se necessário para que a própria autora não fosse discriminada pela sociedade patriarcal da época.

Durante as páginas do diário, o leitor encontrará histórias de ladrões astutos que viravam cupins, conhecerá a vizinha Siá Rita, sempre acusada de roubar galinhas por Helena, saberá sobre superstições, as quais, muitas eram desacreditadas pela menina, como por exemplo, no caso de sentarem-se treze pessoas à mesa, uma morreria; outras ela até acreditava, afirmando terem uma justificativa lógica, como por exemplo, jogar sal no fogo para espantar a visita, sendo que a mesma ouviria o barulho do sal estalando e iria embora por perceber ser indesejada.

Helena conta sobre os castelos que criava, demonstrando por meio deles, seus sonhos, desejos, vontades de mudar de vida, de ajudar o pai com as despesas domésticas, de poder tirá-lo das lavras de diamantes, que já estavam esgotadas. Mostrava também sua fé em Nossa Senhora, a qual sempre atendia seus pedidos, dando-lhe até mesmo ideia de vender o broche da mãe, que futuramente seria seu, para confeccionar um uniforme escolar novo. Helena criticava as mulheres por serem tão submissas, por viverem trancadas em casa à espera do marido, cuidando dos filhos, sem se divertirem e ainda acreditarem que a vida era feita de sofrimentos. Criticava também a política, que

segundo ela, não atendia as necessidades básicas da população, como iluminação, água encanada.

A obra literária foi adaptada em 2004 ao cinema por Helena Solberg e Elena Soárez, conquistando seis Kikitos no 32º festival de Gramado, sendo um dos prêmios por melhor roteiro. A obra cinematográfica focou na personagem Helena Morley, abordando seus conflitos interiores, retratando seus sentimentos, seus anseios, dúvidas, alegrias, mostrando ao espectador uma personagem crítica que vivia numa sociedade patriarcal e capitalista, porém que era repreendida constantemente por seu comportamento “rebelde”, considerado anormal às garotas da época.

Helena Solberg, em entrevista, afirmou que o nome da adaptação seria “O brilho das coisas”, porém não agradou muito à equipe fílmica, então optou por deixar o mesmo nome do livro, retirando somente o pronome possessivo “minha”, ficando assim: *Vida de Menina*. A cineasta escolheu iniciar o filme com uma identificação da personagem-narradora Helena Morley, na qual situou o espectador do período em que se passava a história (final do século XIX), do local (cidade de Diamantina), da economia fracassada das lavras de diamantes.

Na adaptação *Vida de Menina* houve corte de personagens, inserções de cenas que não havia no livro, tais como, o beijo entre a personagem protagonista e seu primo Leontino, substituições, como a experiência de tomar sorvete pela primeira vez, que no livro mostra ser oferecido por Seu Guerra e no filme por Leontino. Porém, como já foi citado, *Vida de Menina* é uma adaptação, e segundo Linda Hutcheon “os adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 43), deixando claro que Helena Solberg fez seu trabalho de adaptadora, lendo a obra original, interpretando-a e criando algo novo sobre, enfatizando aquilo que para ela era considerado relevante.

O que Helena Solberg fez foi uma transcrição, segundo Haroldo de Campos, que consiste na criação sobre uma tradução e não numa mera transposição do original. Haroldo trabalha com a ideia da tradução de obras estrangeiras, na qual ele defende que toda obra de qualidade que se encontra numa língua diferente da língua nativa do tradutor, deve ser traduzida. Porém ele afirma que tradução não se resume a traduzir as palavras de uma língua à outra, considerando que a tradução é arte. E utilizando-se das palavras de Paulo Rónai, Haroldo cita em seu livro *Metalinguagens e outras metas*:

O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível. (CAMPOS, 2010, p. 34)

E o trabalho executado por Solberg resume-se justamente em “traduzir o intraduzível”, de adaptar um diário escrito de uma menina provinciana, cheia de sonhos e vontades, e fazer com que esta se transformasse numa obra cinematográfica bastante premiada em festivais de cinemas brasileiros.

Nesta adaptação não houve infidelidade, como acusaria Virginia Woolf, mas sim uma influência de outros textos, chamada de intertexto por Robert Stam, que se baseou nas teorias de intertextualidade de Kristeva, Bakhtin e Genette. Stam afirma que, infelizmente, as obras adaptadas são consideradas por alguns como infieis, inferiores, e que não conseguem superar a literatura.

Assim como Stam, André Bazin e Ismail Xavier defendem a adaptação, sendo que para Bazin a adaptação surgiu como um fator positivo a todas as artes, pois ao adaptar um romance, este será colocado em evidência, atraindo a atenção dos leitores. Já para Ismail, o preconceito quanto à adaptação será vencido por meio dos artifícios utilizados pelos cineastas, que utilizando técnicas diferenciadas, conseguirão conquistar o público leitor e espectador.

Para Hutcheon, uma adaptação só é concebida como tal se o leitor tiver conhecimento da obra adaptada, caso contrário, será mais um filme. Ela comenta que “de um lado, isso é uma perda; de outro, significa simplesmente experienciar a obra em si mesma, e todos concordamos que até mesmo as adaptações devem manter-se independentes” (HUTCHEON, 2011, p. 174). Isso se aplica à *Vida de Menina*, que pode ser entendida sem uma leitura prévia da obra literária, porém é uma perda não conhecer o livro.

Ao adaptar *Minha Vida de Menina*, a cineasta optou por deixar a personagem exatamente com as características originais, sendo estas, respondona, desobediente, preguiçosa, enfim, características não aceitáveis a uma mulher do século XIX, pertencente a uma sociedade patriarcal, na qual o homem é o que tem voz e é a autoridade. E fazendo essa escolha, Helena Solberg rompeu com a teoria do cinema clássico, onde o homem é o herói, que desperta paixões em uma mocinha, e que sempre a mulher pecadora e má será punida. Ou seja, quebrou com a

teoria do voyeurismo, na qual a mulher é um objeto no cinema feito para ser olhado, que desperta o desejo masculino. *Vida de Menina* é baseada na teoria feminista do cinema que

tem como um dos principais objetivos estabelecer um percurso histórico da presença da mulher no cinema e desconstruir os fundamentos que encaminham diferentes possibilidades de interpretação dos filmes. Estabelecer uma nova visão sobre a linguagem cinematográfica é uma forma de subverter as bases nas quais se sustenta historicamente o cinema. (KAMITA, 2009, p. 174)

E isso ocorre a partir do momento que uma personagem forte enfrenta os preconceitos de seu tempo, questiona certas crenças, desobedece ao pai, escolhe primeiramente, formar-se professora para poder sustentar a si e sua família. Na obra em questão, o pai de Helena é visto como um sujeito fracassado, que insiste na lavra já esgotada de diamantes e, conseqüentemente, não consegue sustentar a família.

O objetivo desta dissertação é analisar a obra literária *Minha Vida de Menina* e a obra fílmica *Vida de menina* com ênfase na personagem Helena Morley, observando a escrita feminina no século XIX, bem como o papel da mulher na sociedade da época.

Este trabalho tem como objetivo geral o estudo sobre o livro *Minha Vida de Menina* e filme *Vida de Menina*, enfatizando a personagem Helena Morley, e as cineastas HelenaSolberg e Elena Soárez. Ao trabalhar a obra literária, o diário e o gênero confessional serão o foco. Ao trabalhar a obra fílmica, a adaptação será abordada, assim como o ponto de vista de seus defensores e opositores. O cinema será relacionado à teoria feminista do cinema, na qual o objetivo é desconstruir a imagem do sujeito masculino na sociedade, demonstrando as relações de gênero, principalmente na década de 90.

No primeiro capítulo o objetivo é apresentar a autora Helena Morley, suas características, os temas abordados pela narradora-personagem em *Minha Vida de Menina*, enfatizando a escrita feminina em diários e defendendo a ideia de que realmente o diário foi escrito por Helena Morley.

No segundo capítulo a obra cinematográfica é o foco, na qual o trabalho das cineastas HelenaSolberg e Elena Soárez será abordado, assim como o filme *Vida de Menina*. O principal objetivo deste capítulo

é mostrar a adaptação como uma forma de arte, considerando uma intertextualidade, desfazendo o conceito de “infidel” à obra literária.

No terceiro capítulo o objetivo é demonstrar a mulher como sujeito ativo, que tem desejos, que mesmo vivendo em uma sociedade androcêntrica, busca seus direitos. Neste capítulo há o reconhecimento de uma narradora-personagem e de uma cineasta nada tradicional.

No quarto capítulo há uma relação entre Literatura e Cinema, na qual a proposta é avaliar a narradora dentro do livro e no filme, como ela aparece em ambas, quais as diferenças e semelhanças existentes, bem como relacionar o gênero confessional na Literatura e no Cinema.

## I

### Obra *Minha Vida de Menina*

#### 1.1 A autora

Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant, nasceu em 28 de agosto de 1880, na cidade de Diamantina, Minas Gerais, e faleceu em 22 de junho de 1970, no Rio de Janeiro. Sua mãe, Alexandrina Brandão Dayrell, pertencia a uma família mineira tradicional e seu pai, Felisberto Moyrell Dayrell, era minerador, descendente de ingleses e foi o responsável por incentivar Helena a escrever, o que a fez tomar gosto pelas anotações quase diárias, sendo uma tarefa que foi executada durante os anos de 1893 a 1895, enquanto cursava a Escola Normal. Esses escritos retratavam o dia a dia da autora, abordando crenças da comunidade onde vivia e seus costumes arraigados, papel social da mulher, religiosidade, festas populares, convivência com os parentes mais abastados, contradições.

A menina tinha mais três irmãos, Felisberto Dayrell Junior, Tereza Dayrell e João Brandão Dayrell. Esses, na obra escrita por Alice ganharam pseudônimos, Renato, Luizinha e Nhonhô, respectivamente. Os irmãos aparecem com frequência em seus relatos, nos quais ela demonstra em alguns momentos a inveja que sentia dos irmãos, por serem homens, e a irmã era constantemente comentada como forma de comparação com a autora, que se mostra impaciente, respondona, agitada, diferente de Luizinha.

No ano de 1900, Alice rendeu-se às convenções da época e casou-se<sup>1</sup> com Augusto Mário Caldeira Brant, que aparecera na obra como Leontino, mudaram-se para o Rio de Janeiro e tiveram seis filhos. Augusto, primo e marido de Alice, trabalhou no governo de Getúlio Vargas, foi jornalista e escritor, advogado, economista e presidente do Banco do Brasil na década de 50.

A caçula do casal, Sarita Brant, atualmente com 98 anos, escritora e residente em Copacabana, Rio de Janeiro, afirma que a mãe sempre contara histórias aos filhos, contara sobre os vários pretendentes que tivera, entre eles, um francês que prometera após o casamento morarem num palácio, contara também como foi a chegada ao Rio de Janeiro, após o casamento e o nascimento dos dois primeiros filhos do

---

<sup>1</sup> Gostaria de enfatizar que nem toda mulher transgressora opta em não se casar. Helena escolheu constituir família, optando por casar-se com o primo.



casal. Sarita relembra que após a publicação de *Minha vida de menina*, em 1942, a autora recebeu inúmeras visitas de meninas que adquiriram a obra e que sonhavam conhecer a autora. Conta também que após a publicação, aos 62 anos, a mãe dedicara-se somente a preparar palestras que apresentara à família e aos demais visitantes, na qual contava suas histórias, sempre de maneira que prendia a atenção de todos. Ela ainda afirma: "Mamãe era uma pessoa muito inteligente e extrovertida. Sempre que entrava numa sala, tomava conta da situação. E se conservou assim até o fim da vida." <sup>2</sup>

Um dos filhos de Sarita Brant, neto de Alice, Eduardo Brant Almeida dos Reis <sup>3</sup> vive em Minas Gerais, cronista do jornal *Hoje em dia* por quinze anos e colunista do *Estado de Minas* há cinco anos. Escritor e membro da Academia Mineira de Letras, Eduardo lançou em 2010 sua obra *O Breviário de um canalha*, na qual ele garante não ser uma autobiografia, mas sim a história sobre um falecido amigo.

Em entrevista ao CCC, *cantos, crônicas e críticas*, Eduardo comenta sobre sua família, citando o nome do pai de Alice, porém ele afirma ser Custódio o seu descendente e não Felisberto, sendo talvez uma confusão feita por ele, pois ao responder uma das perguntas feitas sobre sua família mineira, mostra não conhecer totalmente sua história:

**CCC: Carioca de nascimento, membro da Academia Mineira de Letras. Como Minas entrou na sua história?**

**Eduardo:** Em 1713, um tatataravô chamado Ambrósio Caldeira Brant foi eleito vereador em São João Del Rey, e a casa dele funcionava como câmara. De lá os quatro filhos dele, Custódio, Felisberto, num sei que, num sei que, saíram e sempre trabalhavam juntos, embora o Felisberto fosse o cabeça. Os quatro foram para Paracatu, ficaram ricos e depois foram ser comendadores em Diamantina. Descendemos do Custódio. Minha família por parte de mãe (Sara Caldeira

---

<sup>2</sup> Entrevista feita com a filha de Helena Morley, Sarita no site: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3009200508.html>.

<sup>3</sup> Por meio de e-mail, respondi-me com Eduardo. Ele foi muito atencioso, porém não sabia muito sobre sua avó e pediu para que eu entrasse em contato com sua filha Ana e combinasse para visitar sua mãe Sarita, em Copacabana. Não obtive resposta de Ana.

Brant) toda descende dele. Até recentemente, a única pessoa que havia nascido no Rio era minha mãe. Meu avô era jornalista no Rio. E lá ela casou-se e eu nasci.<sup>4</sup>

A família de Alice é composta por escritores, tendo a filha (Sarita), neto (Eduardo) e bisneta (Ana Reis, filha de Eduardo) da mesma área, sendo que seu marido também escrevia. E segundo Carlos Drummond de Andrade, Augusto Mário Caldeira Brant escrevia tão bem que por não aparecerem os manuscritos do diário da menina, ele fora considerado um dos suspeitos de ter mais que editado a obra junto com Augusto Meyer e Cyro dosAnjos<sup>5</sup>.

A participação do Sr. Augusto Mário Caldeira Brant foi muito mais significativa do que se pode pensar de início, foi ele que por “[ter] muito orgulho da esposa; [...] se dispôs a juntar os velhos papéis e cadernos e prepará-los para publicação” (BISHOP, 1996, p. 108). Foi também o Sr. Brant quem participou da escolha do pseudônimo de Alice: o Morley originou-se do sobrenome de uma avó inglesa de Alice; já Helena foi uma escolha do Sr. Mário Brant. Mas, a participação do marido de Alice no livro vai além, em entrevista a O Globo, Alice Brant dizia: “O livro só tem bobagens, bobagens de menina. [...] Não sei como é que tanta tolice obtém essa repercussão. Eu nunca pensara em publicar o que quer que fosse, mas meu marido e Sarita [uma das filhas] teimaram que não houve jeito. O Mário procedeu uma censura severa, suprimindo muita coisa que parecesse indiscreto, por atingir, através de críticas, pessoas ainda vivas. (MACHADO, 2000)

Percebe-se pelo depoimento da autora que seu marido interferiu na obra, retirando trechos classificados como “indiscretos”, haja vista que na

---

<sup>4</sup> Entrevista com Eduardo, filho de Sarita, pelo CCC, presente na página: <http://bregacc.blogspot.com.br/2010/11/entrevista-eduardo-almeida-reis.html>.

<sup>5</sup>Famoso por seus romances de educação sentimental, de abordagem mais psicológica, introspectivo, como *O Amanuense Belmiro e Abdias*

nota à 1ª edição, Alice afirma que nenhuma alteração foi feita, somente nomes modificados e algumas correções básicas.

Janet Malcolm em *Mulher Calada* (2012) fala sobre Ted Hughes que interferia nas obras de sua esposa Sylvia Plath, sendo que ela escrevia e ele ditava o que seria publicado. Por meio das palavras de Hughes, pode-se perceber que ele confessa a interferência na obra de Plath.

[...] O último deles continha entradas escritas ao longo de vários meses e eu o destruí porque não queria que os filhos dela fossem obrigados a lê-lo (naquele momento, eu considerava o esquecimento parte essencial da sobrevivência). O outro desapareceu. (HUGHES in MALCOLM, 2012, p.11)

Malcolm caracteriza Hughes de infiel, tanto na vida amorosa do casal, na qual houve separação devido à traição de Hughes, quanto na vida profissional, onde o marido editava, mexia nos escritos da esposa. Para Malcolm “Sylvia Plath será sempre jovem e implacável com a infidelidade de Hughes” (MALCOLM, 2012, p.14).

Hughes também agia como biógrafo, quando numa das edições falava de si mesmo em terceira pessoa, contando sobre Plath. Em cinco biografias sobre a escritora, a mais criticada foi a *Bitterfame* (Fama Amarga) de Anne Stevenson, na qual a biógrafa afirma que “toda biografia de Sylvia Plath escrita enquanto seus familiares e amigos ainda estão vivos precisa levar em consideração a vulnerabilidade dessas pessoas, mesmo que sua abrangência possa sofrer com isso” (MALCOLM, 2012, p. 17). Ao afirmar isso, foi vítima de críticas e revoltou os leitores, pois para eles, numa biografia não deve haver vulnerabilidade, deve-se contar tudo, abrir o jogo, sem se importar com os sentimentos alheios. Ao publicar tal biografia, Anne afirma que teve grande ajuda, quase que coautoria da irmã mais velha de Hughes, Olwyn Hughes, havendo ainda mais crítica, pois para os leitores, Anne estava sendo usada pelos irmãos Hughes que queriam manifestar sua opinião, mostrar seu lado, defender sua posição, sendo que Hughes era constantemente acusado de alterar escritos, esconder, destruir.

Malcolm concorda que Anne fora usada pelos irmãos, porém para ela, isso é um fator extremamente positivo e rico aos leitores, pois

Ted Hughes sempre se mostrou muito reticente sobre sua vida com Sylvia Plath; não escreveu memórias, não dá entrevistas, seus escritos sobre a obra de Sylvia Plath (em várias introduções a volumes reunindo seus poemas e textos em prosa) falam sempre da obra e só tocam na biografia quando ela tem alguma relação com a obra. E não ocorreu a ninguém, é claro, que se Hughes decidira de fato falar sobre seu casamento com Sylvia Plath por intermédio de Anne Stevenson, isso só fazia aumentar, e não diminuir, o valor da biografia. (MALCOLM, 2012, p. 19)

Entretanto, há esta declaração de editor por parte de Hughes, ele confessa que destruiu obras, deixa a entender que escondeu outra, mas em *Minha Vida de Menina* não há esta confissão por parte do marido Augusto e nem por qualquer outra pessoa interessada, deixando os leitores em dúvida quanto à autoria da obra.

Quanto a essa desconfiança devido à autoria, Roberto Schwarz afirma que

Alexandre Eulálio a certa altura observa que nada impede o leitor de imaginar que a escrita tão espontânea da guria seja obra da autora já adulta, e que se trate então de uma impostura literária. Mas conta ainda que Guimarães Rosa em conversa dizia que neste caso o diário seria até mais extraordinário, “pois, que soubesse, não existia em nenhuma outra literatura mais pujante exemplo de tão literal *reconstrução da infância*”. Noutro ensaio posterior, em que retoma e amplia o seu prefácio, Alexandre acredita que a hipótese do “pasticho de gênio” deva ser afastada, e conclui, agora como que sabendo mais, e criando novo mistério, que “não resta senão louvor a leveza da mão experiente que preparou para o prelo os velhos cadernos da mocinha [publicado pela primeira vez em 1942], sem deturpar em um nada o caráter genuíno deles. Aqui a autora seria mesmo a menina, mas teria havido o toque final de um literato hábil e discreto, empenhado em preservar a peculiaridade dos escritos”. (SCHWARZ, 1997, pp. 45-46)

Schwarz cita “literato hábil e discreto, empenhado em preservar a peculiaridade dos escritos”, deixando claro ao leitor que este seria o marido Augusto, ou qualquer outro literato, frisando ser este uma figura masculina. E por que desconsiderar o mérito da obra à Alice? Não poderia ter sido escrito por ela quando ainda adolescente? Será que uma mulher não teria a capacidade de escrever um diário como *Minha Vida de Menina*? Tal obra foi e é digna de elogios e de estudos mais aprofundados, por ser realmente muito bem escrita, por conter fatos que interessam à história do Brasil e por ter como narradora uma adolescente (mulher), numa época em que muitas eram privadas da escrita e da leitura.

*Minha vida de menina* já recebeu mais de dezoito edições e foi traduzido para outras línguas, para o inglês por Elizabeth Bishop, para o italiano por Giuseppe e Giovanni Visentin e para o francês por Marlyse Meyer, teve também uma edição portuguesa de Guimarães Editores, de Lisboa, com apresentação de Alexandre Eulálio.

Marlyse Meyer afirma que nunca teve acesso aos originais, sendo que ouvia as mais diferentes versões, ora que os originais haviam sido queimados, ora que estavam guardados pela família que não os mostraria com vergonha da caligrafia e ortografia precária da menina. Elizabeth Bishop também contribui para a desconfiança de autoria, pois alega que o marido Mário Brant acompanhou todo o trabalho de tradução feito por ela, e devido a isso, afirma ter sido ele o autor da nota à 1ª edição, na qual há a vontade expressa da autora de deixar suas memórias às netas.

O mais importante é que quando se discute sobre a autoria da obra, esta permanece na mídia, nos comentários e discussões sobre quem a escreveu, se sofreu alterações, portanto nunca se saberá se a obra foi mesmo escrita por Alice (Helena) quando menina, e essa desconfiança faz com que a obra se torne cada vez mais interessante, pois se a autora o escreveu em sua infância mostra o quão à frente de seu tempo ela estava, mas se fora escrito enquanto adulta por ela ou por qualquer outro escritor, mostra o grau de excelência deste, porque conseguiu pensar como uma menina descendente de ingleses, pobre, moradora de uma pequena cidade, que enfrentava diversos problemas por pensar tão diferente das demais mulheres da família e da sociedade.

O que esta dissertação se propõe a defender é a ideia de que *Minha Vida de Menina* foi escrita por Alice enquanto adolescente e que toda essa dúvida que gera ao seu redor só a favorece, pois com a obra em evidência o número de leitores só aumenta e como é de excelente

qualidade literária, os elogios vão surgindo e mais leitores o diário conquista.

## 1.2 Diário e sua feminização

*É superficial entender o diário íntimo apenas como receptáculo dos pensamentos privados, secretos, algo assim como um confidente surdo, mudo e analfabeto. Escrevendo o diário não somente me expresso mais abertamente que com qualquer pessoa, senão até que comigo mesma.*

Susan Sontag

*Minha vida de menina* é escrito em forma de diário, onde a autora relata suas aventuras cotidianas, seus sentimentos, os casos que aconteciam na cidade de Diamantina, Minas Gerais, conversa consigo mesma, pois o diário é

praticado na intimidade, onde é possível estar emocionalmente nu e formalmente decomposto, o diário procede de um reconhecimento de si pela escrita que, efetuada em solidão, faz crer que quando alguém fala/escreve sobre si mesmo tende a ser mais sincero do que quando se dirige a outrem. (CUNHA in MIGNOT et al, 2000, p. 159)

Jurema Chagas (2007) comenta em sua dissertação *Blogs pessoais: A representação do eu na vida cibernética* que nem tudo por ser dito no diário, pois este poderá ser publicado, deixando de ser uma escrita para si e passando a ser uma escrita para outros, sendo que nem tudo deve ser contado aos “outros”. E conta sobre a origem do diário íntimo que surgiu na Antiguidade como forma de memorização dos fatos, como lembretes pessoais e coletivos. Só no Renascimento Europeu é que o diário aparece como um meio autobiográfico, como forma de pensar o “eu”.

No entanto, é difícil precisar quando de fato se deu tal virada no modelo autobiográfico dos diários, pois mesmo os críticos chegam a ser contraditórios na definição de períodos ou estabelecimento de marcos. Há produções

diarísticas tanto na cultura ocidental quanto na oriental, o que de fato dificulta a asserção de datas e o levantar de bandeiras teóricas. Um dos mais famosos diários de que se tem registro é o *Makura No Sōshi* (The Pillow Book), de Sei Shōnagon (966/67 – 1013), escrito no século I no Japão. Classificado segundo um estilo de escrita rápida, a *zuihitsu*, o livro de Shōnagon é composto por uma coleção de cadernos que contém fofocas, reminiscências, observações pessoais, descrições do dia a dia, poesia e qualquer outro assunto que pensasse ser interessante a respeito da vida na corte Heian. Não é difícil observar que esses cadernos são muito semelhantes aos que eram escritos durante o período Imperial Romano, quando vigorava o *epiméleiaheautoû*, e através deles posso ilustrar o problema das demarcações temporais, haja vista que escrever sobre si mesmo é uma atividade essencialmente humana tão antiga quanto a própria escrita. (CHAGAS, 2007, p. 26)

Jurema Chagas mostra curiosidade em relação ao surgimento do diário tal como existe hoje: secreto, escrito para si, pessoal, afirmando ser uma característica da burguesia do século XVIII. Porém, ela busca na história e encontra o diário do britânico Samuel Pepys (1633 – 1703) que escreveu sessenta e quatro volumes contando sobre o que se passava consigo, seus segredos, vontades, casos de infidelidade, intimidade conjugal, gostos, viagens. Após sua morte, os cadernos foram descobertos e levados a Cambridge, onde ele estudou. Em decorrência do sucesso do diário comercial de John Evelyn (1641-1706), os cadernos de Pepys passaram por um trabalho de tradução e em 1825 foram publicados numa versão mais resumida. De 1875 a 1879 houve mais uma versão do diário, com base na decifração deixada pelo próprio Pepys e em 1970 a 1983 houve a publicação da versão definitiva feita por Latham and Matthews.

Os Diários de Samuel Pepys representam um documento histórico inestimável. Para os historiadores, eles oferecem uma visão sem igual da vida, das tendências e dos pensamentos existentes na Londres do século XVII, cuja narrativa testemunhal detalhada e fascinante do Grande Incêndio de Londres e da Peste Bubônica

estão entrelaçados aos registros de caráter pessoal e confissões, contando em detalhes a vida londrina da época, incluindo as intrigas da Corte. Pepys era confidante do Rei Carlos II. Deve ter sido um taquígrafo fluente, pois, como ele mesmo conta em seus diários, taquígrafou a narrativa feita pelo próprio Rei Carlos II da sua fuga de Worcester. O interessante é que quando tentaram transcrever os Diários em 1819, não se deram conta de que estavam escritos em taquigrafia, e pensavam tratar-se de algum código secreto. E mais interessante ainda é que o próprio Samuel Pepys havia deixado entre seus papéis a chave para a decifração da sua taquigrafia. Na realidade, tratava-se do sistema de taquigrafia muito conhecido na época, o sistema de Thomas Shelton (sistema usado por Isaac Newton em suas anotações), ao qual Pepys introduziu variações pessoais. (CHAGAS, 2007, p. 27)

A escrita de diários teve tanta repercussão que interferiu na forma de viver das famílias, pois se acreditava que para escrever suas intimidades, o autor precisaria de um espaço que preservasse sua individualidade e no ensaio *Um teto todo seu* de Virgínia Woolf, em 1929, há especificado essa necessidade de um quarto para essa mulher burguesa, para que em sua solidão, pudesse passar às folhas de seu diário tudo que se ocorria consigo.

Nesse sentido as formas de literatura se confundem com o espaço privado da casa, na leitura ou na produção textual, identificando, com isso, o sentido de refúgio e isolamento necessários para o/a escritor/a se debruçar sobre a ficção literária ou sobre a escrita autobiográfica. Os diários de Woolf podem ser considerados um ótimo exemplo para ilustrar a escrita de si enquanto o refúgio de um eu que, para ser íntimo e sincero, quando da revelação dos afetos, exige a privacidade, mesmo para textos que repousem apenas sob os olhos de quem os redige. (CHAGAS, 2007, P. 28)

Mesmo não se tendo um estudo histórico concreto que comprove como surgiu a escrita autobiográfica, há especulações em diversos



países e por vários estudiosos, entre eles, por Lygia Fagundes Telles, no Brasil, que atribui o surgimento do diário ao nascimento da escrita feminina, pois

Antes, a mulher era explicada pelo homem, disse a jovem personagem do meu romance *As Meninas*. Agora é a própria mulher que se desembrulha, se explica. Não esquecer que as nossas primeiras poetisas encontraram naqueles diários e álbuns suas inspirações, era naquelas páginas secretas que iam se desembrulhando em prosa e verso. Vejo assim nessas tímidas arremetidas o nascedouro da literatura feminina, na maioria, assustados testemunhos de estados d'alma, confissões e descobertas de moças num estilo intimista – o chamado estilo subjetivo com suas dúvidas e esperanças espartilhadas como elas mesmas, tentando assumir seus devaneios. (TELLES, 2007, p. 671)

O diário no século XX tornou-se popular no país, caiu no gosto dos leitores e virou produto procurado frequentemente no mercado literário. As características desse gênero apontam para a fragmentação da narrativa por meio de anotações cronológicas e a presença de um testemunho, aquele que (con)viveu (com) os fatos e os relata. Entretanto, o leitor pode levantar questionamentos sobre a veracidade dos fatos, que dificilmente se terá uma resposta concreta, sendo que a intenção do autor é a de fazer um registro dos acontecimentos que vivenciou, sendo estes reais ou não, sempre passará ao leitor a ideia de real, cabendo a ele aceitar ou duvidar.

Sem contar que há certa marginalização do gênero, uma vez que as narrativas autobiográficas são consideradas “coisas de mulher”, por tratar de fatos tidos como corriqueiros, banais, que mostram o cotidiano da família. Para Chagas essa marginalização é decorrente de um fator histórico, pois entre os séculos XIX e XX,

quando as construções culturais de gênero passaram a definir e determinar os campos do masculino e do feminino, restringindo para este segundo os espaços domésticos – num sentido depreciativo para o privativo – enquanto para o primeiro eram destinados os espaços públicos – num sentido valorativo do termo. Em outras

palavras, pode-se dizer que para os homens era destinado o campo da razão e do trabalho intelectual, enquanto para a mulher era atribuído o campo da emoção e das atividades afetivas. (CHAGAS, 2007, p. 30)

Para “Beatrice Didier, o diário íntimo se caracteriza pelo fracionamento, pelo descontínuo e pela ausência de elaboração” (MUZART, Zahidé apud Didier, 1991, p. 17). Ou seja, não precisa ser autor consagrado para escrever um diário, pois este, por não necessitar de elaboração, pode ser até escrito por uma mulher, ficando evidente o preconceito de gênero. Para Lejeune (1993, p.11) “esses cadernos são obras de moças como os seus bordados, os seus cadernos de estudos. Elas compõem neles a sua imagem moral como a imagem da sua silhueta na psique”. A mulher continua sendo associada à figura da moça do lar, que borda, cuida da casa e escreve nos seus momentos de ócio. Prochasson associou o diário a uma prática educativa que

deve contribuir para a educação moral (é o exame de consciência cotidiano) e ensinar a escrever (é o exercício de redação). As pessoas têm um caderno para fazer isso, ao lado de outros cadernos... fazem progressos no tocante ao estilo e à virtude (ou ao menos à ortografia). (PROCHASSON, 1998, p. 16)

Com certeza, durante a prática da escrita de um diário, a ortografia irá se aperfeiçoar, assim como durante as anotações haverá um exame de consciência, porém não são somente estas as utilidades de um diário, tanto é que muitos são publicados pelo grau de excelência que possuem, assim como o diário de Helena Morley, que após a publicação foi elogiado por literatos como Guimarães, Oswald, e até mesmo pelo crítico Schwarz que afirma que a obra é tão boa quanto às da segunda fase machadiana, *Dom Casmurro*, por exemplo, e acrescenta “que os romances da primeira fase machadiana não se comparam ao livro de Helena Morley em *qualidade literária*” (SCHWARZ, 1997, p. 92).

Na obra *Minha vida de menina*, com toda simplicidade, Helena narra suas impressões sobre festas religiosas, casos de dor de dente, superstições correntes, causos que lhe contavam velhos parentes, festas populares, medo de ladrões astutos (que viravam cupins), comidas, bebidas, hábitos sociais, decepções, padres mexeriqueiros, carnavais,

fala de escravidão, de morte, de religião, e também de galinhas, de esperança no futuro, e de vestidos já gastos, tudo isso organizado por meio de datas, na qual se apresentavam em ordem sucessiva, estabelecendo uma linearidade e continuidade a eventos muitas vezes díspares, sendo que cada dia contado acontece algo de diferente, por exemplo: No dia 15 de fevereiro, Helena narra sobre uma surra que levou de sua avó, a primeira. Já na sua próxima anotação feita no dia 18 de fevereiro, ela conta que entrou para a Escola Normal e tece comentários sobre. Por conseguinte, na nota do livro, a autora afirma que “nesses escritos nenhuma alteração foi feita, além de pequenas correções e substituições de alguns nomes, poucos, por motivos fáceis de compreender” (MORLEY, 1998, p. 14). Sendo assim, supõe-se que a menina não escrevia todos os dias e ela deixa a entender isso quando cita: “eu estava com a pena na mão pensando o que havia de escrever, pois há dias não acontece nada” (MORLEY, 1998, p. 73), talvez essa seja uma explicação à descontinuidade nas datas. Na verdade, o diário não obedece à ditadura do calendário, sendo usado somente para registrar fatos significativos.

Voltando à afirmação feita na nota pela autora quando ela afirma que houve substituições de nomes, pode-se perceber que foram substituídos por pseudônimos e esse ato pode ser justificado uma vez que a autora foi uma das primeiras escritoras femininas e para evitar tamanha exposição trocou seu nome e de diversos membros da família, por exemplo, o pai chamado Felisberto, ganhou o pseudônimo de Alexandre, a mãe Alexandrina, passou a chamar-se Carolina. Talvez tenha optado por utilizar pseudônimos porque muitas das pessoas citadas ou parentes deveriam estar vivos e qualquer comentário poderia ser fruto de desagrado e desentendimentos.

Nessas páginas do seu diário, Helena não somente registra o que acontece, mas dá o seu parecer, faz comentários, faz críticas sobre acontecimentos decorrentes. O diário é um gênero intimista que aborda o autoconhecimento, onde há o “segredo da gaveta e a liberdade de se estar sozinho frente à folha branca” (MUZART *in* MIGNOT *et al*, 2000, p. 187).

A certa altura, a menina conta que escreve o diário a conselho do pai, para guardar as suas lembranças para o futuro. A tônica dos cadernos, entretanto não é esta, pois se trata sempre de identificar algo que vá além, esclareça alguma coisa ou ensine a evitar uma armadilha, que é

quando a seus próprios olhos Helena dá provas de valor. O registro pelo registro, ou o passado pelo passado, não são com ela. Digamos que o cotidiano da família e da cidade passa pela vistoria de um espírito juvenilmente desejoso de notar e entender, que imprime aos episódios a tensão da racionalidade, bem acima da crônica provinciana. (SCHWARZ, 1997, pp. 76-77)

Ao relatar qualquer fato corriqueiro, a menina apresenta seu parecer, mostra indignação, critica, deixando claro ao leitor que tem opinião, que assim como afirmou Schwarz, gosta de entender o que acontece com ela e com as pessoas ao seu redor. Um exemplo é quando ela conta que seus pais se casaram por amor, após a morte de seu avô paterno, que costumava escolher os maridos das filhas, e ao relatar tal fato, expõe sua ideia, mostrando-se egoísta, em parte.

Eu gosto de mamãe querer tanto assim a meu pai, mas acho que a vida das minhas primas que têm mães menos agarradas aos maridos é melhor que a nossa. Nunca vi uma prima ter de largar a casa dela e vir ficar na Chácara, como nós sempre ficamos para mamãe ir atrás de meu pai. (MORLEY, 1998, p. 82)

Por meio do fragmento acima, percebe-se que Helena provocou um colóquio consigo mesma, e esta conversa está presente durante todo o diário, pois ela narra acontecimentos e tece comentários, questionando a si mesma. E por meio de seus escritos seus segredos são revelados, faz-se um mergulho no seu eu, descobrindo o que ela pensa, o porquê de determinados comportamentos, sendo que

A superfície textual privada dos diários permite ao sujeito revelar os seus “segredos”, indicando as diversas faces que constituem seu eu, mesmo que com certas restrições impostas pela linguagem ou mesmo pelo risco de uma leitura por outro, ilustrado outrora pelo mito literário do diário roubado. (CHAGAS, 2007, p. 35)

Quando se escreve um diário tem-se o intuito de reviver um fato, ou seja, vive-se tal acontecimento propriamente dito e quando começa a se transcrever as páginas de um diário, vive-se novamente. Porém esta escrita não está totalmente segura, sendo que a qualquer momento poderá ser lida por outrem. Em *Minha Vida de Menina*, a avó Teodora era analfabeta e adorava ouvir as histórias que a neta escrevia em seu diário e a avó exigia que houvesse a leitura de um acontecimento e que este não fosse somente relatado “por boca”. Segundo Helena, a avó valorizava muito mais os fatos que estavam escritos em seus cadernos, pelo simples motivo de serem escritos, de terem dado maior trabalho.

A autora, ao contar o que acontece em sua vida, não apresenta a menor vontade em publicar seus escritos, encarando-o somente como um simples confessor, um diário que sabe de todas as suas histórias mais íntimas e que ela confia. “Vou escrever aqui o que eu fiz com ela e não tenho vergonha, porque é só o papel que vai saber” (MORLEY, 1998, p. 78), ao afirmar isso, mostra que trapaceou sua irmã com os presentes que havia prometido após a festa de aniversário, mas que não sente remorso, pois nunca ninguém saberá, somente as folhas do diário. E sobre essa tarefa de escrever sua rotina, acrescenta:

Cada dia acho mais razão no conselho de meu pai de escrever no meu caderno o que penso ou vejo acontecer. Ele me disse: “Escreva o que se passar com você, sem precisar contar às suas amigas e guarde neste caderno para o futuro as suas recordações.” (MORLEY, 1998, p. 68)

Mostrando assim o incentivo do pai à prática de escrever e o desejo de guardar recordações, que ela possa ler futuramente e lembrar-se da sua adolescência em Diamantina.

Philippe Lejeune, em *O Pacto Autobiográfico*, 1975, afirma que o diário íntimo é um escrito autobiográfico e que autobiografia é uma narrativa, onde a individualidade de alguém está sendo exposta por ela mesma, numa perspectiva retrospectiva e que isso implica necessariamente a identidade de autor, personagem e narrador. Já Luiz Costa Lima mostra que a autobiografia não pode ser conceituada, apresentando-se sempre instável, pois há uma diferença entre autobiografia vista pelo historiador e pelo ficcionista.

Luiz Costa Lima, numa outra vertente, circunscreve a discussão sobre a autobiografia na

sua relação com o discurso histórico e com a narrativa ficcional; a distinção entre a ficção e a autobiografia deriva, afirma, do papel que cada um concede ao *eu*: em relação ao historiador, o máximo que o autobiógrafo pode oferecer é um testemunho de boa-fé e, em relação ao ficcionista, tem direitos mais limitados, na medida em não pode “inventar”, mas apenas relatar o vivido. Assim, para Costa Lima, a autobiografia se caracteriza pelo seu caráter sempre instável – condenada a um eterno claudicar entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional. (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 48)

Quanto a *Minha Vida de Menina*, comonão há registros dos manuscritos, não se sabe se houve invenção de acontecimentos ou se foram reais, porém cabe aceitar que os fatos estão narrados e ao lê-los como autobiografia, o leitor acreditará que realmente ocorreram.

Na autobiografia, é impossível desvincular a figura da narradora e da personagem, sendo que quando a autora Alice critica a sua mãe que não a obriga a estudar, e devido a isso, ela é má aluna (p. 64), o leitor enxerga a narradora e ao mesmo tempo personagem Helena Morley sofrendo com a falta de cobrança da mãe. Outro aspecto da obra autobiográfica é que ela

prevê e admite falhas, erros, esquecimentos, omissões e deformações na história do personagem; possibilidades, aliás, que muitas vezes o autor mesmo - num movimento de sinceridade próprio à autobiografia - levanta: escreverá sobre sua vida aquilo que lhe é permitido, seja em função de sua memória, de sua posição social, ou mesmo de sua possibilidade de conhecimento. (ALBERTI, 1991)

Esta sinceridade exacerbada aparece constantemente nos relatos da menina, um exemplo é quando ela afirma que “Renato hoje amanheceu com febre de caxumba. Ficou com uma cara de bolacha de todo tamanho. Eu gostei da doença porque os parentes vieram ao mesmo tempo visitar e a casa ficou cheia e alegre” (MORLEY, 1998, p. 93). Obviamente que a garota não diria à sua família, e principalmente ao irmão, que ficou feliz com sua doença, mas ao diário ela revelou tal alegria. Portanto, por meio desse relato e de outros, talvez mais cruéis,

conhece-se mais a personagem, deixando o leitor mais íntimo de Helena, pois ao ler a obra, aquele percebe o quanto a menina vai se revelando, conhece suas vontades, pois segundo Costa Lima (1988, p.294) a autobiografia é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o outro que atendia pelo nome de eu.

Para Elizabeth dos Santos Braga

A memória autobiográfica insere-se na memória histórica. O ato de lembrar não é autônomo, mas enraizado no movimento interpessoal das instituições sociais – a família, a classe social, a escola, a profissão, a religião, o partido político etc. – a que o indivíduo pertence. (BRAGA, 2000)

E isso reflete com frequência nos relatos de Helena, quando ela conta sobre o casamento arranjado de sua tia Iaiá, deixa transparecer os costumes da época, a tristeza da tia em casar-se com alguém que não conhecia, e todos os demais sentimentos de raiva, medo que a mulher sentia ao saber que se casaria com alguém escolhido pelo pai.

### 1.3 Temas abordados em *Minha Vida de Menina*

“Eu regulo por mim; tenho inveja das pessoas boas e santas, mas não posso deixar de ser o que sou.” (MORLEY, 1998, p. 40)

Durante toda a obra, Helena se intitula uma menina desobediente, preguiçosa, resposdona, que não é vaidosa, esfomeada, tendo também suas qualidades, entre elas ser econômica, habilidosa no trabalho, esperta. É adorada por professores e principalmente por sua avó materna, e por consequência odiada por algumas colegas de sala de aula e pela maioria dos parentes ciumentos. Schwarz a classifica como: “prima pobre, neta preferida e adorada, filha irrequieta, irmã líder, estudante vadia” (SCHWARZ, 1997, p. 76).

Helena é uma adolescente que se diferencia de todas as outras mulheres de sua família, das colegas da escola, pois ela pensa e age destoando com as outras mulheres da família e da sociedade de Diamantina, tendo consciência disso: “Vou fazer quatorze anos e já raciocino mais de que todos da família” (MORLEY, 1998, p. 174).

Schwarz aborda Helena como uma personagem e a classifica de mulher realista, ao compará-la a personagem Capitu, de Machado de Assis.

Isso posto, Helena está longe de ser uma heroína romântica, em oposição radical a seu mundo, e ninguém mais família, impregnada de religião, entendida em diferenças sociais ou consciente das vantagens da casa disciplinada do que ela. [...] Sem favor, estamos diante da multilateralidade abundante e diferenciada que distingue o grande romance realista. (SCHWARZ, 1997, p. 87)

E Helena ganhou essa “classificação” por ser crítica, mostrando nas páginas de seu diário o que considerava errado, criticando atitudes e pessoas que para ela estavam em desacordo, questionando o porquê de viver, quando afirma: “Vocês não pensam para que a gente vive? Não era melhor Deus não ter criado o mundo? A vida é só de trabalho. A gente trabalha, come, trabalha de novo, dorme e no fim não sabe se ainda vai parar no inferno. Eu não sei mesmo para que se vive”. (MORLEY, 1998, p. 121)

Toda essa esperteza está presente também nos negócios, pois todos que a mãe inicia não funcionam, acabam abrindo falência, e segundo a menina, isso ocorre porque a mãe não segue seus conselhos.

Além disso, por agir diferente de todas as outras mulheres da família, ela sempre era alvo de críticas, sendo que todas eram ensinadas a permanecerem mais em casa enquanto solteiras, mas Helena adorava sair, brincar na rua, sempre que chegava à sua casa era o mesmo discurso da mãe:

A mulher e a galinha  
Nunca devem passear;  
A galinha bicho come,  
A mulher dá que falar.  
E depois diz: “era por minha mãe nos repetir sempre este conselho, que fomos umas moças tão recatadas. Vinham rapazes de longe nos pedir em casamento pela nossa fama de moças caseiras. (MORLEY, 1998, p. 121)

Porém sempre que ouvia isso da mãe, rebatia, dizendo que as moças que permanecem tanto tempo em casa não são vistas por ninguém e se não



aparecem nas ruas, impossível de serem conhecidas; neste caso, os homens que vinham pedi-las em casamento eram os que sabiam da fama de ricas que tinham, por o pai achar um caldeirão de diamantes. A menina consegue perceber o casamento por interesse, e destrói a teoria da mãe que casaram porque eram moças de família.

Quanto às outras mulheres da família, estas exerciam seus papéis com capricho, mostrando-se sempre boas mães, boas esposas, zelando pelas suas reputações e de seus filhos.

Ninguém na família se preocupa consigo. Todas as minhas tias só se ocupam dos maridos e dos filhos. A pessoa delas não vale nada. Nunca vi mamãe ou qualquer de minhas tias comer uma coisa antes dos maridos e dos filhos. Se alguma coisa na mesa é pouca, elas nem sabem o gosto. Mamãe eu ainda acho que é mais abnegada que as outras, porque além dos cuidados com os filhos, é a que tem mais agarramento com o marido. É até falado na família. Quando eu reclamo o pouco caso que ela faz em si e a preocupação conosco e com meu pai, ela responde: “Você verá quando for mãe. Você não sabe o ditado: ‘Desde que filhos tive nunca mais barriga enchi’”? É a pura verdade. Minha vida são vocês e seu pai. Se vocês comem, eu fico mais satisfeita do que se fosse eu. (MORLEY, 1998, p. 225)

Já a maioria dos homens, como costume da época, eram considerados superiores às mulheres, e Helena percebe essa valorização exacerbada do homem, inferiorizando a figura feminina e crítica.

Meu pai é muito querido na família. Todos gostam dele e dizem que ele é muito bom marido e um homem muito bom. Eu gosto muito disso, mas fico admirada de todo o mundo só falar que meu pai é bom marido e nunca ninguém dizer que mamãe é boa mulher. No entanto, no fundo do meu coração, eu acho que só Nossa Senhora pode ser melhor que mamãe. (MORLEY, 1998, pp. 265-266)

Também mostra por meio de seus relatos, homens submissos que são sustentados pela mulher e que sofrem violência física da mesma, como é

o caso de Magna que bate constantemente no esposo Mainarte, mostrando que em algumas famílias as mulheres se impunham, mesmo que se utilizando da violência.

As mulheres criticam Helena por ser muito feliz, ressaltando que quem é muito feliz, sofre posteriormente. E a menina não as ouve, alegando que não fará de sua vida um mar de sofrimentos como todos afirmam que deva ser. E ela acrescenta:

O dia pior para mim é o dia seguinte a qualquer festa. Mamãe é que tem pena de mim porque diz que eu não vou ser feliz com este gênio de querer aproveitar tudo; que a vida é de sofrimentos. Mas eu é que não serei tola de fazer de uma vida tão boa uma vida de sofrimentos. (MORLEY, 1998, p. 52)

Na verdade, o sofrimento é símbolo de salvação, pois o artista deve ser como um santo, que descobre na alma o grau mais profundo de sofrimento enquanto homem e este homem/artista transforma tudo em arte, assim como afirma Susan Sontag em *O artista como sofredor exemplar* (1987). Porém o artista é este sofredor exemplar “não tanto para a disposição sensível para as dores em si, mas pela capacidade de empregar o sofrimento na economia da arte (SONTAG, 1987, p. 56). E é isso que se espera de Helena, que ela aprenda a sofrer, pois a família considera sua felicidade em demasia prejudicial a sua vida e acredita que na vida se deva aprender o que é o sofrimento. Portanto para estragar essa felicidade da garota, os parentes e vizinhos sempre inventam histórias que a proíbem de comer alimentos que a deixam feliz, de frequentar festas, como o baile de máscaras, por exemplo. “Está formada a liga adulta dos estraga-prazeres bem pensantes, em luta contra a fantasia e satisfação do próximo” (SCHWARZ, 1997, p. 84), um exemplo é a vizinha siá Rita que inventa que pepinos fazem mal à saúde, e diz a Carolina, que não deixa Helena comê-los, porém a menina se mostra revoltada, alegando que sempre comeu e nunca lhe causou mal nenhum. Na verdade, “Helena descobre o lado obtuso e incurioso dos responsáveis pela ordem, que gostam de proibir, mesmo quando a proibição parece não ter sentido.” (SCHWARZ, 1997, p. 85)

O pano de fundo de todas essas histórias narradas por essa narradora/personagem criativa, impaciente, crítica, é a cidade de Diamantina, no final do século XIX, que passava por modificações históricas, sociais e econômicas, de tal modo que seu diário constrói um

verdadeiro cenário da vida privada provinciana brasileira, na qual a Lei Áurea acabara de ser assinada e os escravos estavam vivendo em regime de trabalho semiforçado, pois foram libertos e continuavam morando com seus donos, trabalhando em troca de moradia e comida, pois não tinham para onde ir. A narradora deixa claro, várias vezes, em seus relatos que “na Chácara moram ainda muitos negros e negras do tempo do cativo, que foram escravos e não quiseram sair com a Lei de 13 de Maio. Vovó sustenta todos” (MORLEY, 1998, p. 52). Ao afirmar isso, Helena afirma que a prejudicada foi a avó, que saiu na desvantagem, pois tem de sustentar vários negros sem nada em troca, e conta que sempre que algum deles se casa, a avó Teodora faz uma grande festa, comemorando o casamento e indiretamente “uma boca” a menos que sustentará.

Portanto esses negros ainda ajudam nas tarefas domésticas, saem para caçar com os meninos, cozinham na casa da avó, e sempre que a família se reúne e um dos tios tenta colocar um dos irmãos de Helena para trabalhar, a mãe Carolina se opõe, afirmando que trabalho é coisa de escravo. Porém o pai de Helena, de origem inglesa, não concorda.

Meu pai não deixa meus irmãos ficarem sem trabalhar, dizendo que o trabalho só é desonra aqui, porque só os escravos é que trabalhavam e que onde não havia escravos o trabalho é honroso. Na nossa família nunca ninguém deixou um filho carregar um embrulho na rua. Só pensavam em fazê-los doutores. E agora como vai ser? (MORLEY, 1998, p. 322)

Em alguns casos há a negociação entre os ex-escravos e seus ex-patrões, como no caso das irmãs Cunha, elas “têm em casa dois negros que ainda foram do cativo e que elas costumam alugar para fora e dividir com eles o dinheiro, porque não estando alugados elas é que os sustentam” (MORLEY, 1998, p. 48).

Após a abolição, alguns negros trabalharam por conta própria e ascenderam socialmente, como é o caso de Salomão, que tinha oito negrinhos e contratou Renato, o irmão de Helena, para dar lições aos filhos, pagando dez-mil-réis mensal. E segundo o relato do irmão, os negrinhos eram muito bem educados, pois a mãe os castigava com vara de marmelo; a casa onde viviam era muito limpa e organizada, e a mãe era extremamente forte, pois depois do parto, já encontrava-se de pé, cuidando dos filhos. “Não é tudo tão diferente com essa gente? Se fosse

mulher branca, tinha de ficar deitada na cama oito dias tomando caldo de galinha. Margarida trabalha desde o dia que tem o menino e diz que até é melhor porque se sente mais leve.” (MORLEY, 1998, p. 331)

Ao lecionar para os negrinhos, o irmão da narradora se submete a classe “inferior”, segundo as críticas de sua mãe, mostrando que após a abolição alguns papéis sociais inverteram-se, pois a burguesia estava trabalhando para o ex-escravo. Se bem que toda a família era burguesa, menos a de Helena, que é considerada pobre, pois o pai teve o azar de não investir numa jazida de diamantes com o cunhado e fora o único que não enriquecera, tudo culpa de Santo Antônio, como afirmara Dona Carolina. Sobre essa classe (pobres), Schwarz tenta localizá-los na Literatura, e definir seu papel:

Sobre os escravos: a situação dos pobres define-se completamente em o que é folga histórica para os ricos – os dois pesos e as duas medidas – para eles é falta de garantia. Não tendo propriedade, e estando o principal da produção econômica a cargo dos escravos, vivem em terreno escorregadio: se não trabalham são uns desclassificados, e se trabalham só por muito favor serão pagos ou reconhecidos. (SCHWARZ, 1983, p. 47)

Em relação a esses negros há bastante preconceito, sendo que em diversos relatos da menina, percebe-se a falta de compaixão com que são tratados, a inferioridade a que são submetidos. Inclusive de sua mãe Carolina, que briga com a menina sempre que ela se aproxima de um negrinho, e Helena se questiona: “que culpa têm os pobrezinhos de serem pretos? Eu não diferencio, gosto de todos” (MORLEY, 1998, p. 126). Porém mesmo não se mostrando preconceituosa, em alguns momentos ela implica com um negro chamado Emídio, mas não pelo fato da cor de sua pele, mas por achar o moleque intrometido.

Nunca gostei tanto na minha vida de uma coisa como a que aconteceu hoje a Emídio. Tio Joãozinho mandou-o levar uma carta ao Dr. Pedro Mata e ele voltou de cabeça quebrada. Foi mostrando a cabeça a tio Joãozinho e dizendo: "Olha o que o senhor me fez!". Tio Joãozinho perguntou: "Como foi isso?". Ele respondeu: "Foi o doido do Pedro Mata que me deu um pescoção e

eu rolei pela escada abaixo". Tio Joãozinho disse: "Quem sabe você lhe falou como está me falando, chamando-o de 'Pedro Mata'?". Ele respondeu: "Como é que o senhor queria que eu falasse? Não sou livre e tão bom como ele?". Tio Joãozinho não pôde deixar de rir e disse: "Foi muito bem merecido esse tabefe. Gostei de ver. Com mais alguns você aprenderá a dobrar a língua para os brancos, negro sem-vergonha". Eu também gostei, porque ele é muito intrometido. (MORLEY, 1998, p. 104)

Ao contar sobre a abolição, a garota narra também sobre política, contando sobre os ex-escravos que eram “obrigados” a votar em quem seus ex-donos quisessem, e afirma não acreditar em políticos, que pensam somente em bens próprios e que não trarão melhorias à população.

O que eu acho mais engraçado no dia da eleição é o partido que todos tomam e ninguém perdoa o que vota contra nesse dia. É tanta animação na cidade que parece coisa que nos interessa. Acabada a eleição ninguém mais se lembra. Seu Cadete fica tão influente que dá roupa e botinas aos negros para irem votar. Os negros da Chácara, que sabem ler, que são Marciano, Roldão e Nestor, já desde cedo estavam de roupa limpa para a eleição. Vovó lhes recomendou: "Vocês não escutem conversa de ninguém nem aceitem papel nenhum que queiram dar. Fiquem perto de Joãozinho e na hora de votar façam o que ele mandar". Eles saíam muito anchos. Eu gosto de ver a animação da cidade, mas não acredito que isso possa adiantar nada para nós. (MORLEY, 1998, p. 134)

Por viver em Diamantina, interior de Minas Gerais, e por pertencer à família pobre, as novidades tecnológicas demoravam a chegar ao conhecimento de Helena, e algumas quando chegavam, eram alvo de crítica, como os correios.

[...] Mas não seria melhor que em vez de administração de correios eles pusessem luz nas ruas para a gente, nas noites escuras, não estar andando devagar com medo de cair em cima de uma vaca? E encanar a água? Isso também não seria mais útil? Sem carta ninguém morre, mas a água do Pau de Fruta, que corre descoberta, tem matado tanta gente que podia estar viva. Diz que a febre tifo vem da água. Tudo isso melhoraria muito mais a cidade do que repartição do correio. (MORLEY, 1998, p. 235)

Neste comentário, a menina foi enfática em destacar que as autoridades políticas, no afã de dizerem que estavam modernizando os serviços no Brasil, deixavam de investir no que, ao seu ver, realmente seria útil e necessário à população.

Outras novidades “da civilização a que o dinheiro dá acesso, tais como o sorvete, o telégrafo ou a maquininha de produzir energia elétrica, sem prejuízo de serem interessantes, servem à maldade dos parentes ricos, que as utilizam para embasbacar e humilhar os demais” (SCHWARZ, 1997, p.78), e Helena deixa claro em seus registros como era essa nova experiência com produtos desconhecidos.

Houve também no jantar uma novidade que seu Guerra preparou para caçoar comigo, como é costume dele. Veio na sobremesa um copo com um doce bonito dentro. Eu encho a colher e ponho na boca. Tomei um susto e todos caíram na gargalhada. É uma coisa que aconteceria a qualquer, pois nenhum de nós conhecia. Chama-se sorvete e é feito de gelo. (MORLEY, 1998, p. 34)

Neste caso, percebe-se que tinham acesso às inovações, aqueles que possuíam uma boa situação financeira, e eram poucos em Diamantina. Schwarz explica tal situação econômica,

O declínio de Minas, devido ao esgotamento do ouro e dos diamantes, é uma especialidade universitária própria, com polêmicas estabelecidas, em que um leigo não se arrisca. Para os nossos propósitos sumários, contudo, basta notar que na bibliografia o seu movimento vem descrito ora como involução, ora como um

crescimento peculiar. Num caso, a ênfase está na perda de ligação com o mercado mundial de metais e pedras, a que correspondem o empobrecimento e a regressão da sociedade, que fica quase sem contato com a civilização. (SCHWARZ, 1997, p. 74)

A religiosidade está presente constantemente nas histórias narradas por Helena, porém o misticismo, a superstição também, sendo que uma se opõe a outra. E sobre essa superstição, a narradora mostra que algumas funcionam por serem óbvias, e conhecidas por todas, já outras não têm explicação e são meras crenças.

A superstição em Diamantina – Desde pequenina sofri com a superstição de todos os modos. Se estávamos à mesa treze pessoas, sempre eu é que tinha de sair. Pentear o cabelo de noite, em nenhuma hipótese, pois se manda a mãe para o inferno. Varrer a casa de noite faz a vida desandar. Quebrar espelho traz desdicha. Esfregar um pé no outro, andar de costas e outras coisas de que não me lembro agora, tudo faz mal. De algumas elas nos dão explicação do mal que fazem. De outras não. Assim, por exemplo, se a visita está demorando, vira-se a vassoura para cima, atrás da porta, ou joga-se sal no fogo e ela vai embora. Sal no fogo eu acredito que faz efeito se a visita escuta estralar, porque sabe o que significa.

Engraçado é que todos sabem que superstição é pecado, mas preferem levar o pecado ao confessorário a fazerem uma coisa que alguém diz que faz mal. (MORLEY, 1998, p. 174)

Em alguns casos, uma simples coincidência, faz com que a menina acredite na credence, como no caso de seu irmão que mata um beija-flor e é punido.

Nesse lugar, enquanto descansávamos, passou um beija-flor-de-rabo-branco e aproximou-se de nós. Renato deu com o chapéu no pobrezinho e atirou-o morto no chão. Mamãe lhe disse: “Que malvado! Você vai ver o que te acontece. Afição que você não vai ganhar nem um presentinho no

Biribiri!”. Sempre que vamos ao Biribiri voltamos carregados de presentes. Dona Mariana dá-nos das fazendas da fábrica; meu tio, dinheiro e latas de doces. [...] Passamos lá dois dias e voltamos ontem para a cidade com um fardo dos presentes que todos nós ganhamos. Menos Renato, que não ganhou nem um lenço. Depois há gente que não acredita em castigo de quem mata beija-flor. Eu não poderei mais duvidar. (MORLEY, 1998, p. 109)

A fé está representada fortemente durante os episódios narrados, porém quando alguma coincidência acontece, Deus é o responsável por tal, um exemplo é quando Catarina, filha de Seu Neves conta à Helena que não tem o que comer em casa, pois o pai está sem dinheiro, porém Deus interviu:

Ficamos fazendo crochê e Catarina me contando a bondade de Deus para com eles. Eu estava realmente com inveja. Não tinha passado muito tempo e já vinha Seu Neves com o dinheiro para o toicinho. Catarina lhe perguntou: “Donde veio, papai?”. “De Deus”, respondeu ele. Eu curiosa quis saber: “Onde o senhor encontrou Deus para Ele lhe dar o dinheiro?”. Seu Neves respondeu: “Ele mandou por linhas travessas. Pedro Moreira estava me devendo uns atrasados de aluguel de pasto, e Deus o fez me pagar hoje”. (MORLEY, 1998, p. 184)

Apesar de tantas superstições, percebe-se que a religiosidade está ainda mais forte na obra, sendo que há várias histórias de santos milagrosos, como a história da santa Cacilda,

A cólica foi nessa ocasião. Mamãe ajoelhou-se e rezou uma oração a Cacilda, pedindo-lhe que melhorasse Luisinha. Lembro-me que eu, por tê-la conhecido, não tive a mesma fé de mamãe e lhe disse: “Mamãe, peça a outro santo mais milagroso”. Ela respondeu: “Não. Vamos ver. Quem está fazendo milagre agora é Cacilda”. Daí a pouco Luisinha melhorou e eu acabei tendo confiança nos milagres de Cacilda. (MORLEY, 1998, p. 294)



E quando Helena quer um uniforme novo e tem a ideia de roubar o broche de sua mãe que um dia seria seu, resolve culpar Nossa Senhora por tal ato impróprio, dizendo ser ideia da santa e por isso não seria considerado furto (p. 207). Nossa Senhora também é abordada pela menina em dias de provas escolares, na qual ela afirma: “vou deitar-me e pedir a Nossa Senhora que me ajude a estudar e abra mesmo minha inteligência, para não desapontar meu pai, vovó e tia Madge.” (MORLEY, 1998, p. 27)

O povo de Diamantina, pelas várias histórias narradas, é um povo crédulo, que acredita em um Deus e em Santos e que, principalmente os mais pobres, aceitam sua situação pensando ser desejo de Deus. Porém algumas pessoas se aproveitam da devoção de outras para praticarem pilantragem.

Hoje eu estava na casa do Seu Ferreira, brincando com Clementina, quando o homem da opa gritou da porta: “Para a missa das almas!”. Dona Germana respondeu: “As almas que nos ajudem!”. E o homem seguiu. Eu então perguntei: “Vocês não têm medo de deixar de dar esmolas para as almas? Outro dia, quando ele passou lá em casa, como eu não tinha vintém, dei-lhe um ovo”. Seu Ferreira disse: “Deu para ele comer. Já prestou atenção no que ele grita na porta?”. Eu disse: “Já. É para a missa das almas”. Seu Ferreira disse: “É engano. Ele fala: ‘pra mim e as almas’. Mas as almas que esperem que ele lhes dê alguma coisa”. (MORLEY, 1998, p. 56)

Há também divergências entre ciência e religião, sendo que a Igreja tinha uma influência muito grande sobre as pessoas e condenava qualquer misticismo, ou ideia diferenciada daquela pregada por eles, como quando Helena conta ao padre que o homem veio do macaco:

Padre Neves me disse outro dia, quando eu lhe contei que um primo me havia dito que o homem vem do macaco, que é um grande pecado ouvir essas coisas. Eu não tinha visto, na História Sagrada, a história de Adão e Eva? Eu calei. Mas se Padre Neves conhecesse o macaco que tem aqui na vizinhança, até ele era capaz de acreditar. Esse macaco é mais inteligente do que muitos

meninos que eu conheço. (MORLEY, 1998, p. 144)

A menina mostra certa desconfiança, duvidando do real surgimento do homem, não aceitando a tese estabelecida pelo padre, mostrando mais uma vez suas características de questionadora, crítica.

E Helena é essa autora que conta ao leitor suas histórias, mostra o que pensa, sente, porém ao terminar a leitura do diário, percebe-se que muita coisa não foi contada, que algumas ficaram escondidas, pois a menina era uma adolescente e nessa idade a sexualidade está aflorando, e como se sabe, nessa época as mulheres casavam-se muito jovens. Porém em nenhum relato ela deixa transparecer interesse por algum homem, mostrando que o interesse que alguns meninos demonstravam por ela era em vão e ela desprezava qualquer contato com alguns representantes do sexo oposto.

À noite eu não quis dançar. Isto serviu para que as moças da fábrica dissessem que eu estava com desprezo de dançar no meio delas. Eu não tenho desprezo de dançar com elas. O que eu quis foi evitar que me tirassem para dançar alguns homens que estavam lá. (MORLEY, 1998, p. 151)

Em algumas situações, ao mostrar desinteresse por alguns rapazes da região, as amigas chegaram à conclusão que Helena estaria esperando para casar-se com algum doutor, ou seja, com alguém de boa família e de situação financeira razoável.

Por que minhas colegas se incomodam tanto com minha vida? Não sei por que, pois se nunca me deram nada, e não me dariam se eu precisasse. Que vontade eu tenho de lhes responder: “Não se intrometam comigo, tratem de vocês”. Sempre vem uma amiga com um recado do irmão ou do primo ou de um rapaz para mim. Fininha me levou uma poesia que o irmão me fez. Eu vou dizendo a todas que não quero ter namorado, que não gosto de ninguém e que me deixem em paz. Hoje elas começaram a bulir comigo e me chamar de falcão. Mariana disse: “Você já tem quatorze anos. Se não for ajeitando o seu desde já, de mais velha ninguém querará e você ficará para tia. Você assim vai virar falcão”. Respondi: “Mas se

eu quero virar falcão, que tem você com isto?”. Ela disse: “Se quer, está bem; mas nós nos incomodamos porque gostamos de você. É só por isso”. Biela disse: “Vocês não compreendem Helena; ela quer se casar tanto como nós, mas é orgulhosa, quer peça fina. Afianço que se lhe aparecesse um doutor ela não mandaria para o bispo”. As outras disseram: “Então ela que fique mamando no dedo. Doutor aqui não há; só se ela está esperando os primos que estão estudando no Rio. Depois, qual é a diferença de doutor para os outros? Não são todos homens?”. Eu ouvia tudo calada. Para encurtar a conversa eu disse: “Não se incomodem tanto comigo, minhas amigas, lembrem-se do ditado: Casamento e mortalha no céu se talha.” (MORLEY, 1998, p. 186)

Schwarz ao falar sobre casamentos, durante uma comparação entre a narradora-personagem Helena e a personagem Capitu, ressalta que “tanto a personagem de ficção como a mocinha da vida real são figuras que sobressaem, parecendo certo que farão bons casamentos, com as vantagens devidas, embora a segunda quase não toque no tema”. (SCHWARZ, 1997, p. 93)

Sabe-se que Helena faz um excelente casamento com seu primo Leontino, este fora citado poucas vezes durante seus relatos, e quando isso ocorria, a menina não demonstrava nenhum interesse pelo primo, diferente da adaptação *Vida de Menina*, na qual a cineasta opta por demonstrar o surgimento do amor entre Helena e Leontino, que aparecerá em alguns momentos do filme.

*Minha vida de menina* é finalizado com um típico final feliz, no qual o pai consegue um bom trabalho em companhia estrangeira (Companhia Boa Vista), quita todas as dívidas com o dinheiro deixado pela avó materna Teodora e Helena se forma na Escola Normal, sendo meio que clichê esse final feliz, mas que conquista os leitores e que demonstra a realidade.

Sobre a opção por finais “felizes” ou “infelizes”, Linda Seger explica ser uma questão cultural, diferenciando os norte-americanos dos australianos, sendo que estes preferem um final trágico, já aqueles gostam de ver seus protagonistas bem. E explica o porquê dessas opções:

Talvez esse idealismo ou otimismo seja parte da nossa identidade cultural, pois a maioria dos filmes americanos termina com o vilão recebendo o castigo merecido por seus atos, e o herói e a heroína vivendo juntos e felizes para sempre.

[...]

Certa vez, um escritor australiano me explicou porque muitos dos personagens principais morrem no final dos seus filmes. Ele disse: “Os heróis americanos sempre vencem no final. Lewis e Clark partiram para o *Oregon*, exploraram o território e conseguiram realizar aquilo a que se propuseram. Já os heróis australianos são diferentes: decidem atravessar o deserto e morrem pelo caminho”. Em 1989, fui consultora de um filme australiano, *The Crossing*. No roteiro, o personagem principal sobrevivia. Porém, durante as filmagens, foi decidido que ele deveria morrer, ou seja, optaram por um final australiano para um filme australiano. (SEGER, 2007, P. 23)

Seger ainda acrescenta que “para tornar um filme comercial, você precisa conhecer bem seu público” (SEGER, 2007, p. 23), porém este não foi o objetivo de Solberg, tornar o filme comercial, a cineasta apenas transpôs o final do diário de Morley, que por se tratar de um relato autobiográfico, trata de descrever o que foi relatado.

## II

### Filme: *Vida de Menina*

#### 2.1 Cineasta e roteiristas: Helena Solberg e Elena Soárez

Maria Helena CollettSolberg nasceu em São Paulo no ano de 1938. Entre 1957 e 1960 realizou o Curso de Línguas Neolatinas da PUC do RJ, onde conheceu Carlos Diegues, Arnaldo Jabor e Davi Neves, representantes do Cinema Novo, movimento que a influenciou. Não tanto quanto sua mudança para Cambridge, Boston, entre 1961 e 1963, onde ela conheceu o cinema internacional e contemporâneo, o que a contagiou ainda mais.

A cineasta viveu por trinta e dois anos nos Estados Unidos, vindo a se tornar conhecida em seu país de origem (Brasil) somente em 1995, após a repercussão de seu documentário *Carmen Miranda: Bananas is my business* (1994), que fora exibido em mais de trinta festivais fora do país e premiado em oito destes, ganhando prêmios de melhor filme pelo júri popular, da crítica e o especial do júri no Festival de Brasília e *Gold Hugo Award* de melhor docu-drama no Festival de Chicago, também saindo vitorioso do Festival de Havana e de Uruguai, além disso, foi selecionado entre os dez melhores filmes de não-ficção por Andrew Sarris, e foi transmitido nacionalmente nos EUA em rede de televisão.

Nos últimos quarenta e sete anos, ela produziu doze documentários, dois longas-metragens e três curtas-metragens. Seu primeiro documentário fora produzido em 1966, *A Entrevista*, na qual a cineasta faz uma junção entre documentário e ficção, focando em várias mulheres falando sobre o casamento enquanto uma noiva se prepara para a cerimônia, apresentando personagens questionadoras, já com base na teoria feminista do cinema, herança oriunda das influências que sofrera com a emergência do movimento feminista no país e que a inspirou no documentário *The Emerging Woman*. Este documentário

percorre a história do movimento feminista de 1800 até a década de 70 no século XX. O documentário tornou-se referência para o movimento a ponto de ter sido o filme oficial da Comissão Bicentenária Americana em 1976 - importante evento no país sobre a questão da mulher. [...] Essa receptividade originou mais dois filmes sobre o movimento feminista: *The Double*

*Day* (A Dupla Jornada, 16mm, cor, 60 min, 1975), exibido na Primeira Confederação Internacional da Mulher, sediada na cidade do México em 1975, e também na Bolívia, Venezuela e Colômbia, e *Simplesmente Jenny* (16mm, cor, 30 min, 1978), premiado no American Film Festival em 1978 e selecionado para festivais na Jamaica, Leipzig e no Centro George Pompidou em Paris em 1979. (TAVARES, 2007, p. 31)

Na década de 80, Solberg muda seu foco para as relações entre Estados Unidos x América Latina, produzindo *FromtheAshes... Nicarágua Today*. Neste filme a cineasta optou por focar nas relações interpessoais, nos sentimentos dos personagens que estavam inseridas na guerra da Nicarágua, o que se passava com as crianças e a população em geral durante a guerra. Este filme recebeu o Emmy de 1983 da Academia de Televisão, Arte e Ciências dos Estados Unidos.

Solberg é conhecida também por seus documentários, estes se caracterizam por serem informais, sendo que Helena os define de “encontros”, em que ela conversa com seus entrevistados visando à formulação de conceitos, ideias a respeito das circunstâncias sociais, políticas e econômicas que estes vivenciam, esperando dos mesmos a formulação de argumentações, pensamentos sobre as questões por ela abordadas.

Em 1968, Helena tem uma experiência por trás das câmeras como continuísta, na gravação de *Capitu*, do diretor Paulo César Saraceni, que lhe trouxe maior aprendizado para suas futuras produções, uma delas veio um ano após, em 1969, chamado *Meio-dia*, uma curta-metragem que tem como pano de fundo o período da ditadura militar e a música *É Proibido Proibir* de Caetano Veloso, tendo como tema a revolta de vários alunos em sala de aula.

Percebe-se o gosto da diretora por temas polêmicos, muitas vezes abordando o papel da mulher, e isto fica evidente no seu filme *Vida de Menina*, produzido em 2004, adaptação do livro *Minha vida de Menina*, de Helena Morley. Este filme recebeu seis Kikitos no 32º Festival de Gramado, sendo de melhor filme, melhor roteiro (Helena Solberg teve o auxílio de Elena Soárez), melhor fotografia (Pedro Farkas), melhor trilha sonora (Wagner Tiso), melhor direção de arte (Beto Mainieri) e prêmio do júri popular. Este também lhe concedeu prêmio no Festival do Rio. A atriz que o protagonizou, Ludmila Dayer, ganhou o prêmio de melhor atriz em 2006 no Festival de Natal.

Sobre *Vida de Menina*, Helena Solberg afirma: “foi complicado fazer o roteiro, preservar esse aspecto episódico, de diário na estrutura. Ao mesmo tempo não é uma adaptação porque é o meu olhar em cima do dela”. Em outra entrevista, ela complementa: “fizemos cerca de doze versões do roteiro. Evitei as complicações de um enredo e apostei mais na complexidade dos dilemas interiores dos personagens. Procurei montar o olhar, o ponto de vista da menina” (Apud KAMITA, 2010, p. 164). E percebe-se que constantemente a voz *off* da personagem Helena Morley aparece, narrando os acontecimentos seja eles com quem aconteçam.

A última produção de Helena foi *Palavra (En)Cantada*, em 2009, que ganhou o prêmio de Melhor Direção no Festival Internacional Rio, este focaliza personagens que contribuíram direta e indiretamente na construção da identidade nacional, fazendo uma junção de música e literatura brasileira.

Elena Soárez, que contribuiu na produção do roteiro de *Vida de Menina*, nasceu no Rio de Janeiro, em 1965. Graduiu-se em economia na PUC e cursou mestrado em antropologia social pela UFRJ. Estreou no cinema como roteirista do filme *Gêmeas*, em 1999, do cineasta Andrucha Waddington, este apreciou muito o seu trabalho e a convidou para todos os seus filmes de ficção produzidos até a atualidade, entre eles, *Casa de Areia*, de 2005, protagonizado por Fernanda Montenegro e Fernanda Torres no Maranhão.

Em 2004, além de auxiliar Helena Solberg na adaptação *Vida de Menina*, também assinou o roteiro com os diretores Cláudio Torres e Fernanda Torres em *Redentor*. Em 2006, com parceria de Lima Jr. e Suzana Macedo, assinou o roteiro de *Desafinados* de Walter Lima Jr., e em 2007 roteirizou *Nome Próprio*, uma adaptação do livro de ClarahAverbuck, feito juntamente com Murillo Salles e Melanie Dimantas.

A roteirista também fez trabalhos para a televisão, escrevendo para o seriado *Filhos do Carnaval* em 2006, *Cidade dos Homens* em 2003, este se transformou em filme em 2007, com a direção de Paulo Morelli.

## 2.2 Filmes de longa-metragem

Em 1896, na França, os irmãos Augusto e Louis Lumière foram os primeiros a projetar a uma plateia um filme animado, acreditando ser este o alvo de pesquisa científica e não de entretenimento, como ocorreu, assim como Thomas Edson nos Estados Unidos. Estes

primeiros filmes eram breves relatos cotidianos, que duravam minutos e que não apresentavam uma estrutura narrativa. Porém, os inventores não sabiam que quinze anos após, já no século XX, o filme narrativo se estabeleceria, tanto no mercado, como um produto comercial, quanto como um candidato à *sétima arte*, sendo colocado ao lado da escultura, literatura, pintura.

A invenção do longa-metragem narrativo foi atribuída ao francês George Méliès, que iniciou seus trabalhos no ramo cinematográfico em 1896 e contribuiu muito para a libertação do “tempo da tela” ao “tempo real”, sendo que uma gravidez que durava nove meses, no filme eram minutos. São de Méliès também a prática da edição de cenas, bem como técnicas de desaparecimento gradual das imagens e também sobreposição de imagens, técnicas que facilitaram bastante o trabalho dos cineastas.

Entre os anos de 1960 e 1970, o estudo sobre cinema se institucionalizou em faculdades, escolas do mundo inteiro e passou a ser estudado com maior ênfase nos EUA, com a criação de departamentos de pesquisa e teve como público acadêmicos que cursavam literatura e artes em cursos mais tradicionais. Estes levavam ao cinema a preferência por filmes feitos a partir de obras literárias, sendo que na maioria das vezes o filme era considerado inferior ao livro.

Em 1927, o longa-metragem se consolidou no cinema como atração principal, isso ocorreu devido à introdução da sonorização óptica no musical *The Jazz Singer*, sendo que até esse momento os filmes eram acompanhados de uma orquestra que tinha a função de entreter o público por meio do som. Após o surgimento do cinema falado, essa prática foi extinta e com isso houve menos gastos financeiros, pois o dinheiro pago ao responsável pela sonorização passou a ser economizado. E um avanço significativo ocorreu, pois o cinema mudo deu lugar ao cinema sonoro, deixando-o mais próximo da realidade e sendo alvo de críticas dos formalistas que se opuseram, afirmando ser o cinema mudo “arte”, enquanto o falado era grosseiro, vulgar, e ainda alegavam ser o cinema forma de transformação do real e não a reprodução do mesmo.

Max Horkheimer e Theodor Adorno defenderam, em *Dialética do Esclarecimento*, o célebre argumento de que o cinema falado apagara a diferença entre realidade e sua representação, sem deixar “espaço para a imaginação ou



reflexão por parte do público”. (HUTCHEON, 2011, p. 193)

E sobre a implantação do som ainda, alguns teóricos, como Sklar (1978), afirmam que tudo isso foi estratégia de marketing, pois a *Warner Bros* estava abrindo falência e viu no cinema falado uma possibilidade de se reerguer financeiramente. Já Douglas Gomery nega essa possibilidade e afirma que a *Warner*, que na época tinha vários concorrentes, achou no som a novidade, uma forma de se destacar entre as outras companhias e foi o que aconteceu, pois em 1916, após o término da guerra que derrubou o comércio cinematográfico francês, italiano, britânico, os norte-americanos dominaram o mercado, sendo que sua exportação aumentou de 10 milhões e 500 mil metros em 1915 para 47 milhões e 700 mil metros em 1916, dominando 85% do mundo e 98% da América. Com toda essa dominação cinematográfica, os norte-americanos começaram a produzir não somente os filmes, como também as salas de projeções, o gerenciamento das mesmas.

Em 1920, empresas como a *Paramount*, *Fox* e *Goldwyn*, objetivando expandir o comércio cinematográfico, passaram a comercializar seus filmes novos aos exibidores, que deveriam alugar pacotes fechados, sem direito a escolha, e caso o filme não fizesse sucesso, o prejuízo seria somente dos exibidores, essa prática foi proibida há quase trinta anos depois, e estes filmes antigos ainda sobrevivem, pois são comercializados para a televisão. Neste ano surgem os estúdios, que eram os responsáveis pela contratação dos atores, sendo que os mais famosos assinavam contratos de exclusividade. Após o término da produção do filme, os estúdios eram os responsáveis por decidir o local da estreia. Percebe-se que para os atores era melhor trabalhar no sistema de estúdios, pois era uma forma de garantir por certo tempo seu trabalho.

Em 1930, com a crise financeira, o cinema foi uma das vítimas, pois o público, que o frequentava, diminuía significativamente e muitos produtores não conseguiram liquidar suas dívidas adquiridas por meio de empréstimos com as instituições bancárias. Somente na Grã-Bretanha houve uma melhoria, pois iniciaram com o movimento dos documentários, que agradou bastante, só que em 1940, mais uma vez, a guerra comprometeu o progresso e os norte-americanos dominaram o mercado novamente, começando a produzir filmes também na América Latina.

Portanto, em 1953, metade dos lares americanos tinha televisão, e mais uma vez o cinema começa a sofrer um declínio, até porque

iniciaram uma tentativa de sofisticação dos filmes, investindo mais e não tendo retorno financeiro. A saída foi produzir filmes para a televisão, o que trouxe novamente sucesso à indústria cinematográfica. Porém esta não desistira e produziu o longa-metragem 3D, que exigia óculos especiais, dois projetores que operavam simultaneamente e cada usuário recebia um cartão com odores que ele ativava durante algumas partes do filme. Esta estratégia não teve o sucesso esperado, sendo que outra alternativa buscada foi a implantação das cores, que aconteceu somente na década de 60, sendo que a *Technicolor*, empresa responsável pela cor, já existia desde 1915, porém não implantaram cores aos filmes devido ao alto custo, e as produtoras não quiseram pagar. As cores só vieram a ser aceitas pelo público quando a televisão passou a utilizá-la, mas mesmo assim não trouxe ao cinema o resultado esperado, pois este implantara o sistema de cores com o objetivo de aproximar o longa-metragem da realidade, assim como fizera o som, porém o público as viu como o oposto do real, utilizada somente em desenhos animados, musicais, comédias, onde a fantasia predominava. Um exemplo é o filme *O mágico de Oz*, na qual o mundo real é visto em preto-e-branco e o mundo fantástico de Oz em cores.

Ainda hoje, percebe-se que em muitos documentários e filmes que querem passar veracidade, o preto-e-branco ainda é utilizado, sendo que o sistema de cores não alcançou seu objetivo e só foi aceito após a transmissão de noticiários coloridos na televisão. Sobre essa questão do real, o russo Sergei Eisenstein, teórico e cineasta, apresenta sua ideia sobre cinema e realidade, afirmando que os filmes não devem reproduzir o real, mas sim usar as imagens e criar algo novo sobre elas, transformando-as, e cabe ao espectador compreender e entrar nessa nova “realidade criada”.

Em 1970, o cinema sofreu mais uma transformação, pois o público mudou, passando a ser essencialmente jovem, sendo que os pais optavam por ficarem em casa assistindo programas na TV a cabo ou vídeos. Assim, os filmes eram produzidos para um público em específico. Outra forma de correr atrás de lucros e divulgar suas produções, foi a venda e locação de fitas de vídeo e por televisão a cabo. Mesmo assim, para muitas pessoas, ir ao cinema ainda é um evento social, uma forma de comunicação bastante difundida, por isso ainda há indústrias produtoras e divulgadoras de filmes. E um fato curioso é que muitas produções cinematográficas são adaptações, e adaptar é recontar uma história – “ajustar as histórias para que agradem ao seu novo público” (HUTCHEON, 2011, p. 10), sendo que adaptação pode ser:

\* Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;

\* Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;

\* Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.

Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica. (HUTCHEON, 2011, p. 30)

Cada dia fica mais em evidência a presença das adaptações, pois elas estão em todos os lugares: “nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 22). Ela já foi bastante criticada, sendo considerada uma obra inferior, parasita da literatura, por muitos teóricos, entre eles, Virginia Woolf, em 1926, e até por espectadores que buscam “fidelidade” à obra lida, ou por professores de literatura que almejam proximidade com o texto escrito; e também a adaptação já foi defendida por vários outros, entre eles, André Bazin, Ismail Xavier, Robert Stam, que defendem a ideia de que a adaptação é uma nova criação.

A teórica Linda Hutcheon, em *Teoria da Adaptação*, faz um estudo aprofundado sobre o que é adaptar, o porquê de fazer adaptações e volta à história para explicar, afirmando que:

Não é apenas em tempos de retratação econômica que os adaptadores se voltam para apostas seguras; no século XIX, os compositores italianos daquela forma de arte notoriamente cara, a ópera, geralmente decidiam adaptar romances ou peças teatrais confiáveis – ou seja, já bem sucedidas financeiramente – a fim de evitar problemas de ordem econômica e a censura. (HUTCHEON, 2001, p. 25)

E tenta encontrar resposta buscando em Groensteen (1998) que afirma: “certamente tem a ver com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão em massa”. E a autora acrescenta: “isso, sem dúvida, alimentou uma demanda enorme por diferentes tipos de histórias.

Apesar disso, deve haver algo particularmente atraente nas adaptações como *adaptações*” (HUTCHEON, 2011, p. 25). Afirmar ainda que a maioria das adaptações são feitas com o objetivo financeiro, pois se a obra “original” foi sucesso e atraiu ao público, é evidente que a mesma adaptada chamará a atenção do espectador, e assim terá sucesso financeiro garantido.

Em *A arte da adaptação*, Linda Seger declara que nem toda literatura consagrada foi sucesso após adaptada, um exemplo é *O Grande Gatsby*, onde Francis Ford Coppola tentou filmar o livro e não deu certo, sendo este um fracasso em bilheteria. Para Seger,

existem ainda outros que dizem “isto é bem popular e com certeza será um sucesso de bilheteria”. O livro *Fogueira das Vaidades* foi um verdadeiro *bestseller*, mas o filme, por sua vez, foi muito criticado. Muitos escritores e produtores se engajam em projetos que a princípio parecem um sucesso garantido, apenas para encontrar o fracasso mais adiante, após milhares – ou milhões – de dólares terem sido gastos.

Por sua própria natureza, a adaptação é um processo de transição ou conversão de uma mídia para outra. Assim, o material original sempre oferecerá certa resistência à adaptação, como se dissesse: “Aceite-me do jeito que sou”. Porém, a adaptação implica mudança. Implica um processo que exige que tudo seja repensado, reconceituado. Além disso, exige a compreensão de que a natureza do drama é algo intrinsecamente diferente da natureza de qualquer outra forma de literatura. (SEGER, 2007, pp. 17-18)

### 2.3 Bazin e suas contribuições sobre adaptação

Bazin fundou o *Cahiers Du Cinéma*, um periódico francês que ele escrevia rotineiramente, abordando uma perspectiva realista do cinema, onde apresentava ideias que se contrapunham a Eisenstein, pois este afirmava ser a montagem uma técnica que aproximava a produção cinematográfica da realidade, já Bazin alegava que exercendo

tal prática o cineasta estaria manipulando o espectador, deturpando a realidade.

Bazin atentava para o movimento e para o arranjo dos elementos no quadro ou na tomada a fim de observar como se podia gerar o significado. O movimento e o posicionamento das figuras, a posição da câmera, a iluminação, planejamento da cena, o uso do foco de profundidade, tudo merece maior atenção nesta perspectiva. Significativamente, todos estes aspectos também aumentam a ilusão da realidade, constituindo assim a “arte” do filme. Para Bazin, o real e o estético não são separáveis. Como disse Brian Henderson (1971 b: 397), para Bazin “a arte cinematográfica não tem uma forma geral exclusivamente sua, mas sim a do próprio real. Bazin tem uma teoria do real, talvez não tenha uma estética”.

O termo empregado para descrever o arranjo de elementos no quadro ou na tomada é *mise-em-scène*. O termo em si mesmo tem sido mais fluente do que as teorias mais amplas de Bazin, provavelmente porque inspirou a rejeição à reivindicação de Eisenstein de ter definido a montagem como a base de uma gramática da composição cinematográfica. Além do mais, a noção de *mise-in-scène* é útil, visto que nos permite falar do modo como os elementos dentro de um quadro ou filme, ou de uma tomada composta de muitos quadros consecutivos, são dispostos, movimentados e iluminados. Uma vez que a significação pode ser comunicada sem mover a câmera ou sem edição – por exemplo, por meio de uma personagem que se aproxima da câmera, ou que projeta uma sombra sobre a face de outra pessoa –, o conceito de *mise-in-scène* torna-se um meio importante de identificar o processo pelo qual essa significação é comunicada. (TURNER, 1997, pp. 43-44)

Bazin teria sido talvez o primeiro crítico a perceber e a analisar a mudança fundamental que ocorreu no cinema nos anos 40 e no pós-guerra, a separação entre um primeiro cinema — “realista” — e um

cinema moderno — "neo-realista". Neste novo cinema, ele percebe em diretores italianos como *Rossellini*, *Visconti* e *De Sica*, uma maior liberdade em relação às regras da necessidade dramática herdadas do teatro e uma quebra com os mecanismos do espetáculo, que até então teriam dominado o cinema. Há, para Bazin, uma renúncia voluntária às "seduções dramáticas" — o que faz com que a história não se desenrole mais segundo regras de desenvolvimento de suspense e de tensões — e uma dissolução da ação, que é quase paralisada, deixa de existir para dar voz aos acontecimentos, aos fatos, que não mais se hierarquizam e passam a ter o mesmo peso. E ao constatar esse afastamento das influências do teatro, observa-se uma aproximação com o romance.

Se a tela pode, em certas condições, desenvolver e como que desdobrar o teatro, é necessariamente em detrimento de certos valores especificamente cênicos e, em primeiro lugar, da presença física do ator. Em contrapartida, o romance não tem nada a perder no cinema. Podemos conceber o filme como um super-romance cuja forma escrita não seria senão uma versão enfraquecida e provisória. (BAZIN, 1991, p. 276)

Bazin percebe, assim, no romance uma fonte privilegiada de inspiração para o cinema e identifica no neo-realismo talvez o primeiro grande momento de verdadeira influência da literatura no cinema, através das adaptações. Em 1950, inúmeros teóricos buscavam por um cinema puro, sem influências do teatro, música, e artes em geral, e Bazin pregava a ideia de que se baseando em outros meios, tais como literatura, o cinema só tinha a ser favorecido. Em virtude disso, Alfredo Manévy acrescenta:

O cinema, em sua época do diálogo, do filme falado, não deve temer a influência da literatura e do teatro, mas aceitar sua pluridimensionalidade sem receios ou purismos. Bazin acredita que o cinema é "impuro e entra na era dos roteiristas. (MANEVY, 2006, p. 233)

E com a apropriação de outras artes pelo cinema não há prejudicados, pelo contrário, todos acabam se beneficiando, pois ao utilizar uma música como trilha sonora, esta passará a ser mais conhecida, ou divulgada entre aqueles que não a conhecem, o mesmo ocorre com um

romance, que permitirá ao leitor ver uma segunda visão sobre a leitura da narrativa lida, contrastando assim como a leitura feita por ele mesmo enquanto se deleitava nas entrelinhas do enredo. Esse diálogo entre cinema e outras artes é incontestável, principalmente na atualidade. Porém, essa adaptação já foi considerada pelos críticos modernos de vergonhosa, vulgar, pois havia o desejo de distanciar o cinema de todas as outras artes para torná-la “arte legítima”, sem se basear em qualquer outra existente. E para defender o cinema e a adaptação, Bazin afirmou que romances também se basearam no cinema, como por exemplo, os da série *noir*, que eram romances americanos, visivelmente inspirados em filmes. E Bazin acrescenta:

Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, “o cinema puro”, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema. (BAZIN, 1991, p.96)

Bazin admite que há um problema ao tratar sobre adaptação, que é o da vulgarização, pois há muitos espectadores que não leram a obra literária e opinam sobre o filme, mas apresenta o lado positivo, uma vez que o espectador pode ser atraído pela adaptação e queira ler o livro, atraindo mais leitores à literatura. Mesmo porque na história escrita o leitor encontrará informações que o filme não apresentou, tais como as descrições, oferecendo ao leitor a possibilidade de criar. Muitos telespectadores assistem a uma adaptação sem saberem que é, pois aqueles desconhecem a história que deu base e sobre isso Bazin argumenta:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia. (BAZIN, 1991, p. 93)

Por conseguinte, a obra original pode servir inicialmente como suporte da história do filme, na qual o cineasta traduzirá do seu jeito,

mostrando sua visão, mantendo a qualidade da adaptação por ele produzida, pois

o cineasta já não se contenta em plagiar – como fizeram no final das contas, antes dele – Corneille, La Fontaine ou Molière; propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori. (BAZIN, 1991, p. 83)

E não adianta querer acumular técnicas que diferenciem o cinema do teatro e da literatura, pois segundo o autor: “o cinema entrou insensivelmente na época do roteiro; vale dizer: de uma inversão da relação entre o fundo e a forma” (BAZIN, 1991, p. 103). Sendo assim a literatura influencia e muito o cinema e ele deve ser vista não como ameaça, mas como um auxílio, onde todos são beneficiados.

#### 2.4 Ismail Xavier e a adaptação

“Ao cineasta o que é do cineasta,  
ao escritor o que é do escritor”.  
(XAVIER, 2003, p. 62)

Assim como Bazin, Ismail Xavier também defende a adaptação, afirmando ser esta um novo texto, feito numa diferente época, por um cineasta que pensa de maneira diferenciada do escritor que terá sua obra literária adaptada, e não cabe ao espectador, ao leitor nem a qualquer crítico avaliar se a adaptação foi “fiel” ao livro, pois adaptar é bem mais que transcrever, copiar, havendo uma nova visão sobre o texto já existente e assim consequentemente uma nova criação. Entretanto, o autor afirma que se pode aproximar livro e filme por meio de um “estilo”, fazendo uma comparação.

Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo de montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtém certos efeitos no livro, “modo de



fazer” que diz respeito exatamente à esfera do estilo. (XAVIER, 2003, p. 63)

Haroldo de Campos classifica de transcrição este processo de tradução da obra e afirma que “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidades aberta de recriação” (CAMPOS, 2010, p. 35). Haroldo defende a tradução, afirmando que toda e qualquer obra de qualidade escrita numa língua diferente da língua materna do tradutor, deve ser traduzida, sendo que esta não se restringe a modificar as palavras de uma língua a outra, mas sim, captar a essência do texto original, recriar sobre ele. Pois este texto é arte e quanto menos compreendida melhor, sendo que a tradução transcriadora só será possível onde há intraduzibilidade, pois é nela que o tradutor tem a liberdade de criar e recriar os signos. Tanto Haroldo quanto Ismail mostram que não é fácil adaptar, porém exige competência e capacidade de criação do adaptador.

Ismail defende a ideia que uma adaptação pode ser feita exatamente como a trama do livro, seguindo os mesmos passos, a mesma ordem das informações, sem modificar nada, como pode utilizar algumas informações da obra literária, entre elas, o tema, e interpretá-la de outra forma, mudando personagens, ressaltando uns e excluindo outros, assim como suprimindo informações e acrescentando outras que não estavam presentes no texto escrito. O autor cita as obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, ambas escritas por Machado de Assis, sendo a primeira adaptada por Júlio Bressane e André Klotzel, e a segunda por Paulo Cesar Saraceni, que a nomeou de *Capitu*, e usa o exemplo dos personagens que narram suas experiências em ambas as obras literárias, sendo que no cinema utilizou-se a voz *over*, na qual há um personagem contando sua história enquanto uma cena está sendo demonstrada. E em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* há uma conversa do ator com o espectador, assemelhando-se ao estilo machadiano de manter diálogo com o leitor, fazendo-o mais íntimo, próximo do personagem-narrador.

O autor comenta que há muito preconceito contra a adaptação ainda, e que vários cineastas tentam quebrá-lo por meio de técnicas modernas e diferenciadas, bem como recursos diversificados de som e imagem mostrados por *Bresson*, *Godard*, *Pasolini*. Por meio do ângulo que escolhe, das modalidades do olhar e da distância, da montagem, esses recursos permitem ao cineasta contar sua história, fazendo com que haja a narração de sua obra aos espectadores.

## 2.5 Robert Stam: adaptação como prática intertextual

Teórico mais contemporâneo, Robert Stam também contribui à teoria da adaptação, afirmando que esta nunca será considerada melhor que uma obra literária, pois a literatura encontra-se num lugar privilegiado. A prática da adaptação sempre será nomeada de infidelidade, traição, vulgarização, profanação, levando-se em conta tudo que foi perdido e ignorando-se o que se ganhou.

Para defender a adaptação, Stam se baseia na teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, com base no dialogismo de Bakhtin, e na teoria da “transtextualidade” de Genette, que para os modernistas brasileiros denominou-se antropofagia, sendo que

intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexa e sentido deste texto/imagem. (BARROS, 1999)

Portanto a adaptação não é um parasita do romance, como afirmou Virginia Woolf, mas é uma leitura crítica da obra literária, podendo ser uma releitura. E esses teóricos pregam a ideia de que existe somente um original e que todo o resto semelhante é cópia, baseado em textos antecedentes, sendo que um influenciou o outro e aquele que se diz “original” sempre terá algo em sua bagagem que já foi dito, pensado, ou escrito. “De maneira mais direta: qualquer texto que tenha dormido com outro texto, dormiu também, necessariamente, com todos os outros textos com os quais este tenha dormido (STAM, 2003, p. 226). Neste caso, não há cópias e originais, há interferências de vários textos, ideias, dentro de um só texto, sendo que um complementa o outro. Este é o caso da adaptação que complementa as lacunas de um texto literário (STAM, 2006, p. 25), pois o que não foi dito no livro poderá ser interpretado e mostrado pelo filme, criando assim mundos novos, sem trair os antigos.

Quanto ao termo “fidelidade” sugerido à adaptação, Stam propõe outros:

Poder-se-ia falar em um modelo PygmalionTeoria (N.T. Título de peça de Bernard Shaw), pelo qual a adaptação traz o romance “à vida”, ou de um modelo “ventriloqual”, onde o filme “empresta voz” aos personagens mudos do romance, ou de modelo “alquímico”, onde a adaptação se transforma em ouro. Ou, bebendo na fonte da tradição religiosa da África Ocidental, poder-se-ia falar em modelo de “possessão”, pelo qual o orixá (espírito) do texto literário desce até o corpo/cavaleiro da adaptação cinematográfica. O que alguns demonizaram como a incorporação grosseira do meio cinematográfico poderia ser “redimido” através do que Kamilla Elliott chama de “o modelo incarnacional”, isto é, a idéia cristã de que graças à adaptação a “Palavra” do romance é “feita Carne”, enquanto a Bíblia Judia (nos termos cristãos o “Velho Testamento”) é “realizada” pelo Novo Testamento do filme. (STAM, 2006, p. 27)

Mais uma vez, por meio de nomes criativos, Stam mostra as características positivas da adaptação, sendo esta responsável por dar vida ao romance, aos personagens, por se apossar do romance, unindo corpo e alma. E ele acrescenta que se pode classificar uma adaptação de mal feita ou de bem feita, mas não com base na fidelidade do filme à obra, mas sim na criatividade posta na adaptação, na forma como foi interpretada, elaborada e produzida. Corroborando com Stam, Linda Seger mostra que fidelidade à obra literária nem sempre é sinal de sucesso, pois não basta querer “filmar o livro”, sendo que “a adaptação é um processo de transição ou conversão de uma mídia para outra [...] a adaptação implica mudança” (SEGER, 2007, pp. 17-18).

O filme *Vida de Menina* traz a expressão “baseado no” livro *Minha Vida de Menina*, e este “baseado” mostra que houve certa fidelidade à obra literária, na qual a cineasta Helena Solberg utilizou a história de Helena contida no diário como pano de fundo, porém houve modificações de nomes, cortes de cenas. DocComparato afirma que o “baseado em” significa “que a história se manterá íntegra, embora se possa alterar o final. Podemos modificar o nome das personagens e algumas situações. A **fidelidade** que o adaptador guarda ao original é menor, mas o original deve ser reconhecido.” (COMPARATO, 2009, p. 315) E ele dá exemplos: “os diversos *Dráculas*, baseados em Stoker,

tão diferentes entre si e no entanto fiéis à obra original etc...” (COMPARATO, 2009, p. 315)

## 2.6 *Vida de Menina* em foco

Sabe-se que adaptar não é uma tarefa fácil, sendo que muitas vezes os adaptadores trabalham anos e tem esse esforço desmerecido, criticado, classificado de secundário, inferior. Com base nisso,

O uso desses termos pejorativos coloca, a meu ver, outra questão ainda mais importante: por que alguém adentraria voluntariamente essa briga moralista para se tornar um adaptador? O que motiva os adaptadores, sabendo que seus esforços não só serão comparados às versões imaginárias, numa competição que só existe na cabeça de algumas pessoas, como também serão vistos como faltosos? Por que correriam o risco da acusação de oportunismo financeiro? (HUTCHEON, 2011, p. 125)

Perguntas que só um adaptador conseguiria responder, portanto sabe-se que este tem uma função bastante importante numa adaptação, pois ele lê a obra literária, compreende-a, interpreta e recria sobre, sendo que os adaptadores são “primeiramente intérpretes, depois criadores” (HUTCHEON, 2011, p. 43). E foi este trabalho realizado por Helena Solberg e Elena Soárez em *Vida de Menina*, onde as adaptadoras entraram em contato com o livro *Minha Vida de Menina*, visto que Solberg só o conheceu por meio da tradução de Elizabeth Bishop, e ela afirma: “fiquei assombrada com a astúcia e a inteligência da menina. Foi o seu lado transgressor que mais me atraiu e me fez pensar na possibilidade de um filme.”<sup>6</sup> E ela conta o porquê de convidar Elena Soárez para lhe auxiliar, o motivo de terem feito doze versões<sup>7</sup> e como foram as gravações em Diamantina:

---

<sup>6</sup> Entrevista com Helena Solberg ao site: <http://revistabeta.com.br/new/edicao-online/os-castelos-de-helena-%E2%80%93-entrevista-com-helena-solberg/>.

<sup>7</sup> É importante enfatizar que não houve publicações de nenhuma dessas doze versões e apesar se de reconhecer a importância das modificações no roteiro, não é o objetivo desta dissertação abordar tal assunto.

O diário é muito denso e foi muito difícil pensar como traduzi-lo para outra linguagem. Foi importante trabalhar o roteiro com a Elena Soárez e tê-la como interlocutora. Acho que fomos fiéis ao espírito da menina e não fizemos uma mera “ilustração” dos seus relatos.

Conversei com muitos parentes da Alice, que foram muito generosos em responder todas as minhas perguntas. Sarita, filha de Alice, tornou-se uma amiga e organizou encontros com o resto da família. Ana Cristina Reis (neta) foi a Diamantina durante as filmagens.

Sobre a produção, a escolha de Ludmila Dayer como Helena foi perfeita. Rodamos em Diamantina mesmo, a cidade onde Helena nasceu e passou sua adolescência, assim que tínhamos o cenário ideal. O diário foi praticamente um guia para as locações. Beto Mainieri, nosso diretor de arte, “vestiu” a cidade quando necessário e com artesões locais construiu alguns lugares como o Empório do Motta [pequeno armazém onde Helena comprava de tudo] e a cabana no garimpo, onde Helena tinha nascido. Para a casa de Teodora [avó de Helena], conseguimos autorização da prefeitura para usar a antiga casa da Chica da Silva.

[...] pedi que Elena Soárez viesse a Diamantina no meio das filmagens porque algumas coisas do roteiro estavam me incomodando, e fizemos mudanças ali mesmo, com os atores em locação.<sup>8</sup>

Ao afirmar que foram “fiéis ao espírito da menina”, Solberg mostra que conseguiram repassar à adaptação o gênio forte de Helena Morley, demonstrando suas inquietudes, suas alegrias, suas invejas, suas revoltas, fazendo com que o espectador enxergasse tudo isso na narradora-personagem. Por isso a expressão “baseado em” aparece na capa do filme, sendo que o que se manteve íntegra não foi o enredo, mas sim a personalidade da narradora-personagem, que é ainda mais importante à obra literária que os relatos narrados. Neste caso aquele que assistir ao filme sem uma leitura prévia do livro, saberá que encontrará a mesma Helena em ambas as obras.

---

<sup>8</sup>:ibid

Percebe-se o cuidado na escolha do cenário, na escolha da atriz ideal, que representasse com propriedade a personagem Helena Morley, e todas essas preocupações fazem parte da adaptação, pois assim como qualquer filme, “as adaptações cinematográficas também acrescentam corpos, vozes, sons, música, *props*, trajes, arquitetura, e assim por diante”. (HUTCHEON, 2011, p. 65)

Outro fator interessante e que as roteiristas souberam abordar com exatidão foi o tempo, uma vez que Linda Hutcheon cita em *Teoria da Adaptação* a dificuldade encontrada em qualquer adaptação em manusear o tempo, em fazer com que inúmeras páginas de uma cena, caibam em minutos de um filme, pois

os leitores estão sempre em controle do processo da leitura solitária. Porém, os romances tomam tempo – geralmente muito tempo – para serem consumidos; já os filmes devem ser mais curtos, em parte por causa da incapacidade do público de interromper o processo, a menos que deixe a sala de cinema. (HUTCHEON, 2011, p. 181)

Dificuldades também em fazer com que uma cena de suspense em um romance, cause o mesmo impacto numa adaptação, e sabendo que o livro *Minha vida de menina* é relativamente extenso, pois fora escrito em três anos, onde vários relatos eram feitos e alguns comentários se repetiam no decorrer das páginas, em *Vida de Menina*, cenas foram retiradas, alguns relatos foram emendados em outros, dando uma sequência cronológica aos fatos, personagens, tais como, o irmão Nhonhô não aparecera na adaptação, a voz *over* da narradora mostra ao espectador o que ela está sentindo, adiantando muitas vezes os fatos ou simplesmente mostrando o que ela gostaria que acontecesse. Esse recurso foi utilizado pela primeira vez há mais de sessenta anos,

quando Robert Bresson utilizou uma voz em *off* para representar as entradas de um diário, em sua adaptação cinematográfica de 1950 do livro *Diário de um Pároco de Aldeia*, de George Bernanos, os críticos ficaram divididos em relação ao resultado. (HUTCHEON, 2011, p. 88)

A personagem Helena Morley faz uso desta voz *over*, que é diferente da voz *off*, como explicou Ismail Xavier:

sendo que a primeira (voz *off*) trata-se daquela voz que dialoga com os personagens, mas não está em cena. O que ela diz é para os personagens, está inserida no mundo ficcional. Mas não vemos o interlocutor. Já a voz *over* está fora do mundo das imagens, só existe pra falar com os espectadores. Quem está no filme não ouve essa voz, ela não está inserida na ficção. É o caso dos protagonistas que narram sua própria história. (XAVIER, 2010)

Sendo o caso da narradora-personagem Helena, que conta muitas de suas histórias por meio do recurso da voz *over*, um exemplo é quando a tia Madge dá um guarda-chuva à Luisinha e outro à Helena, enquanto a cena acontece, e a tia fala da importância de utilizá-los, de quão sofisticado é o uso na Inglaterra, a voz *over* da narradora-personagem entra em cena, falando que tem uma sorte triste por ter uma tia que se preocupa tanto consigo e que a faz sentir tanta vergonha das outras meninas, querendo que a tia a deixasse em paz.

Helena Solberg faz muitas alterações no texto original, e em um comentário feito ao *makingoff* de *Vida de Menina*, ela demonstra qual era sua verdadeiro objetivo com a adaptação:

Nós queríamos era recriar a atmosfera dessa adolescência da província, das relações familiares, as tensões dentro das relações familiares, e na verdade o dramático vem da personagem, de dentro da personagem, do crescimento dela, da compreensão dela de uma série de coisas e do amadurecimento.<sup>9</sup>

O cenário, o espaço, o tempo, tudo foi de suma importância à construção do filme, porém percebe-se pelo comentário de Solberg, que a ênfase foi dada à personagem Helena Morley, aos seus relatos, suas preocupações, anseios, alegrias e a tudo que se passava em seu interior.

Porém, segundo a figurinista MarjorieGueller, é muito difícil fazer filme de época, pois ela não viveu nesse tempo, não usou, nem viu usarem os figurinos da época, portanto fica mais complicado adaptar o filme ao espaço e ao tempo em que se passou a obra “original”. Para que houvesse semelhança, conta a figurinista, ela

---

<sup>9</sup> Comentário de Helena Solberg, *Makingoff*: *Vida de Menina*.

contou com o auxílio de uma costureira idosa de Diamantina, chamada Iolanda, esta deu todos os toques finais nos figurinos que foram confeccionados em São Paulo, colocando um bordado do século XIX, um laço, que deu um aspecto ainda mais real à adaptação, pois “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio.” (HUTCHEON, 2011, 192)

Outro fator essencial a uma boa adaptação é a música, em virtude disso

Lawrence Kramer afirmou que, nos filmes, é a música que “nos conecta ao espetáculo a que assistimos na tela, pois invoca uma dimensão de profundidade e interioridade emprestada das reações de nossos próprios corpos ao ouvirmos à insistente produção de ritmos, tonalidades de cores e mudanças na dinâmica” (KRAMER, 1991, p. 156 IN:HUTCHEON, 2011, p. 95)

E foi este o objetivo do músico Wagner Tiso envolver o espectador na história e fazê-lo senti-la por meio da música, e para tal, Tiso se inspirou em músicas de Minas Gerais, e por meio de uma orquestra, produziu as músicas à adaptação. Elas surgem sempre acompanhadas de imagens, quando não há fala de nenhum personagem, um exemplo, é quando Helena vai até a lavra encontrar-se com o pai, quem a acompanha, durante todo o trajeto, é a música de fundo, prendendo a atenção do espectador e transformando uma cena simples em uma cena emocionante.

A câmera também contribui muito para que cenas recebam certo suspense, como ocorre com a cena do pai Felipe, que todos diziam levar as crianças mal-educadas no saco. Então aparece Helena ainda criança escondendo-se do tal negro, nesse instante a câmera focaliza a sombra de pai Felipe, em seguida, foca na menina entrando em um baú e deixando os olhinhos de fora. Assim como na cena que o padre conta da menina que mentiu no confessionário e que morreu durante a eucaristia, nesse momento, Helena olha para o altar e vê o corpo sendo arrastado, no qual o foco é dado nas perninhas da morta sendo puxadas e em seguida no rosto assustado da protagonista. Stam (2005, p. 39) destaca que “numa mídia variada, tudo pode transmitir o ponto de vista: o ângulo da câmera, a distância focal, a música, a *mise-en-scène*, a



*performance* ou o figurino” (HUTCHEON, 2011, p. 89), e este, segundo Jinks (1971, p. 36-37),

na maioria dos casos, também pode criar análogos visuais e exteriorizados para elementos subjetivos – fantasia ou realismo mágico – através de técnicas como câmera lenta, corte rápido, lentes distorcidas (olho de peixe, telefoto), iluminação, ou utilizando vários tipos de películas cinematográficas. (HUTCHEON, 2011, p. 94)

E essa câmera, esses cortes rápidos, a iluminação mais escura nos exteriores e mais claras nos interiores, como declarou Pedro Farkas, o responsável pela fotografia da adaptação, que segundo ele quis retratar as contradições, as relações familiares, mostrando o exterior como agressivo, duro que castiga a menina e sua família, por isso menos luz, maior escuridão, enquanto que por dentro havia amor, havia uma personagem boa querendo mostrar seus sentimentos, sua intimidade, e devido a isso, mais iluminação nos ambientes interiores; tudo isso causando um melhor visual ao filme, deixando-o mais real.

Pode-se afirmar que Solberg teve grande faculdade adaptativa, e “o que podemos, por analogia, chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, de incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e Outro” (HUTCHEON, 2011, p.230). Pois ela conseguiu captar a essência da obra literária, que está no interior da personagem Helena Morley, e criar uma nova obra, esta cinematográfica, que traz a mesma personagem vista no livro, porém num novo enredo, onde ela se envolve amorosamente, fato este que no diário não há evidências, e o filme mostra o interesse de Helena ao ver o primo Leontino pela primeira vez após a volta do Rio de Janeiro, sendo que a voz *over* surge com o seguinte comentário: “e falando em peça fina”, sendo que ela acabara de comentar com as amigas que não tinha interesse em nenhum rapaz de Diamantina, e uma delas retrucou, falando que ela só casaria se fosse com “peça fina”, ou seja, homem bem sucedido e de boa situação financeira. A adaptação ainda mostra o primeiro beijo entre eles, dado após furtarem um caderno no Motta, outro após a morte da avó, sendo que mais uma vez Leontino aparece e a beija como forma de consolo. E no final da história, enquanto se despedem, Helena afirma que se encontrarão em breve. O jovem amor da protagonista também é o responsável por lhe

apresentar o sorvete, sendo que no livro, ela o experimenta na casa do Seu Guerra, homem de posses, que gostava de Helena e queria caçoar dela.

Outra modificação feita pelas roteiristas ocorreu na inserção da obra *Viagem ao centro da Terra*, de Julio Verne, que ganhou ênfase, sendo que apareceu destacada em três cenas, na primeira em que Helena lê e se coloca no lugar da personagem principal, na segunda em que o professor Teodomiro lhe tira o livro e depois é visto lendo-o, mostrando bastante interesse e na terceira cena, Helena escreve no livro e é repreendida pelo pai, que a manda comprar um caderno e transformá-lo em diário. Já na obra literária, *Minha Vida de Menina*, o livro *Viagem ao centro da Terra* não é citado, somente o autor, que é elogiado pelo irmão.

Mamãe gosta destas sovinices minhas e mandou pedir a tia Madge os livros para Renato ler. Ele começou e não acabou nem um capítulo. Mamãe insistiu: "Você tem que ler, ao menos para aprender a poupar as coisas como Helena". Renato disse: "Mamãe, os dedos da mão não são iguais. A senhora preste atenção se Helena não parece até filha desse tal Smiles. Ela leu o livro dele e até decorou porque parece com ela. Eu sou o contrário, não gosto de ler. Se gostasse, não ia perder meu tempo com Samuel Smiles, não; leria Júlio Verne, que é muito melhor e mais divertido". (MORLEY, 1998, p. 27)

Por meio da adaptação produzida, Solberg conseguiu enfatizar a obra literária, fazendo com que muitos apaixonados pelo filme lessem a história, um exemplo, foi a atriz Daniela Escobar, que interpretou a mãe Carolina, ela afirmou que ao fazer o teste para tal interpretação, encantou-se pelo enredo, e ao sair do estúdio, sua primeira atitude foi adquirir o livro e lê-lo, dizendo que a beleza tanto do livro quanto da adaptação está na sua essência brasileira com valores europeus.

Portanto, muitos foram os espectadores que assistiram à adaptação como filme, desconhecendo a obra original *Minha Vida de Menina*, sendo assim, para estes realmente *Vidade Meninapôde* ser classificado de filme, pois só é adaptação quando o espectador tem conhecimento da obra que deu origem. Infelizmente algumas adaptações dependem do conhecimento do espectador da obra que foi adaptada para que seja entendida, e segundo Linda Hutcheon, “para

que uma adaptação seja bem-sucedida em si mesma, ela deve satisfazer tanto o público conhecedor quanto o desconhecedor” (HUTCHEON, 2011, p. 166), não dependendo assim de conhecimentos prévios e isso ocorre na adaptação de Solberg, pois mesmo que assistido antes da leitura do livro, ele será entendido e admirado, pois houve todo um trabalho em explicar o contexto da obra por meio de legendas, no início do filme e no final, fornecendo toda a base necessária ao entendimento do espectador desconhecedor. Sendo muitas vezes mais fácil ao adaptador criar uma obra a um público que

não sente afeição ou nostalgia em excesso pelo texto adaptado. Sem conhecimento prévio, provavelmente receberemos a versão cinematográfica simplesmente como um filme novo qualquer, não como uma adaptação. O diretor, portanto, terá maior liberdade e controle. (HUTCHEON, 2011, p. 167)

E a esses desconhecedores, não se pode deixar de considerar uma perda o não conhecimento da obra que deu base a adaptação, porém estes devem “simplesmente experienciar a obra em si mesma, e todos concordamos que até mesmo as adaptações devem manter-se independentes” (HUTCHEON, 2011, p. 174). Independência esta que lhes concede o título de obra cinematográfica, mostrando mais uma vez que

a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue de sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida do que a obra adaptada. Ela pode, pelo contrário, manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira. [...] O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe – se fosse esse o caso, não teriam sobrevivido. (HUTCHEON, 2011, pp. 234-235)

Voltando-se ao filme *Vida de Menina*, o espectador consegue entender a adaptação, conhecendo a cidade de Diamantina pelos olhos de Helena Morley, e as peculiaridades da garota e dos personagens descritos por ela, sem um conhecimento prévio da obra literária. A obra fílmica por si só, já basta. Buscando algumas opiniões sobre leitores e espectadores da obra literária e fílmica, não houve críticas à adaptação

sobre não entendê-la sem o conhecimento da obra literária, porém alguns elogiaram mais a adaptação que o livro, outros estabeleceram igualdade de qualidade entre elas, houve aqueles que elencaram pontos positivos em ambas, houve críticas quanto ao número de páginas, tornando-se uma obra cansativa.

Lucas Salgado, leitor e espectador, teceu seu comentário no site *Confraria de Cinema*:

Confesso que não gostei nenhum pouco do livro “Minha Vida de Menina”, de Helena Morley, no qual este filme é baseado. O livro é extremamente cansativo e repetitivo, então minhas expectativas não eram as melhores a respeito desta adaptação. O fato do filme ter sido o grande vencedor do *Festival de Gramado 2004*, de onde saiu com os prêmios de melhor filme, roteiro, fotografia, direção de arte e júri popular, e de ainda ter levado o prêmio do júri popular no *Festival do Rio* colaborou um pouco para aumentar minha vontade de assistir o longa. Para minha grande surpresa, o filme é o contrário do livro. É um pouco cansativo, mas bem menos do que os costumeiros filmes de época nacionais, e a todo o momento temos novas situações na vida da jovem Helena, interpretada com primor pela bela Ludmila Dayer. Quem está acostumado a assistir a jovem nas novelas e séries da Rede Globo irá se surpreender com a qualidade do trabalho dela. Também estão bem: Daniela Escobar, que dá vida à mãe de Helena, Carolina; Dalton Vigh, que vive o pai, Alexandre; Camilo Bevilacqua, que interpreta o desagradável Geraldo; e Lolô Souza Pinto, que vive a tia Madge. Pouco após a abolição da escravatura e a proclamação da república no Brasil, Helena Morley (Ludmila Dayer) começa a escrever seu diário, que revela muito mais do que acontece no dia a dia da pacata Diamantina. O longa, que inicialmente teria o título “O Brilho das Coisas”, tem como grande qualidade sua sensibilidade, que ao lado de uma excelente fotografia e uma boa trilha sonora acaba gerando um ótimo projeto. (SALGADO, Lucas.

Disponível em  
 <[http://www.confrariadecinema.com.br/links/filme/vida\\_de\\_menina/vida\\_de\\_menina/vida\\_de\\_menina.jsp](http://www.confrariadecinema.com.br/links/filme/vida_de_menina/vida_de_menina/vida_de_menina.jsp)> Acesso em: 10/04/2013 às 08h e 34 min.)

Inácio Araújo, crítico da Folha de São Paulo, já inicia seu texto com o seguinte subtítulo: “Diretora capta essência do diário e constrói obra exata e agradável”. Em seguida classifica a narradora-personagem Helena Morley de amadora, e explica: “Não escrevia para fazer carreira, fama ou dinheiro. Seu diário, recolhido em *Minha Vida de Menina*, é constituído de notações cujo objetivo principal é reter os acontecimentos recentes em sua vida de jovem provinciana. Não por acaso, seduziu gente como Guimarães Rosa e Georges Bernanos, Roberto Schwartz e Alexandre Eulálio.” Ao falar de Helena Solberg, atribui-lhe o mesmo adjetivo (amadora), porém com significado positivo, afirmando que

Numa época de profissionalismo triunfante, *Vida de Menina* parece fazer questão de manter certos traços de amador - ou seja, daquele que ama. Temos, por exemplo, uma penca de atores desconhecidos - alguns saudavelmente canastrões -, a garantir um tipo de interpretação bem distante daquele que, por força de vermos na Rede Globo, muitos têm na conta de universal. Ou ainda um roteiro que despreza a evolução, centrando-se em cada acontecimento (como se espera de um diário. (ARAUJO, Inácio, 2005, disponível em: <[http://www.radiantefilmes.com/vidademina\\_criticas\\_002.htm](http://www.radiantefilmes.com/vidademina_criticas_002.htm)> Acesso em 10/04/2013 às 10h e 20min.)

E Inácio explica o significado do termo amadorismo nesta situação:

Esse amadorismo não deve ser confundido com insuficiência. Ao contrário. Se o cinema brasileiro recente tem se esmerado em construir cuidadosas insignificâncias, Helena Solberg produziu uma peça tão descontraída quanto encantadora. Aspectos como fotografia, direção de arte e montagem completam-se suavemente,

no sentido de reconstituir a vida em Diamantina: a luz e o ritmo se harmonizam, enquanto os atores (por uma vez, num filme de época brasileiro) vestem trajes do fim do século 19 com a mesma naturalidade com que portariam um traje contemporâneo. (idem)

Em seguida, o crítico mostra toda sua admiração pelo filme e pelo trabalho de Helena Solberg:

Não que fosse essa a intenção do livro. E, se era a intenção do filme, Solberg conseguiu disfarçá-la com maestria. Pois a primeira questão que nos lança um diário é a do sentido. O que dá sentido a um diário? Ao contrário da narrativa romanesca, ninguém sabe onde ele vai dar, se vai formar um todo coerente ou não. Ele se constrói ao sabor do acaso. O significado nunca precede a escrita, portanto, e eventualmente pode nunca se revelar. *Vida de Menina* sabe não atropelar esse destino dos diários, intrometendo ali interpretações capazes de revelar a inteligência das roteiristas, mas capazes igualmente de arruinar um filme.

Não há sinal de inteligência neste filme - e isso é um baita elogio. Porque cabe a nós juntar as peças e encontrar um significado para essas imagens. Ao filme cabe mostrar as imagens, criando, na medida do possível, um correlato do fraseado ao mesmo tempo seco e colorido de Helena Morley.

Tarefa que Helena Solberg cumpre com folga, há que se dizer. *Vida de Menina* cria uma das narrativas mais exatas, agradáveis e agudas realizadas no Brasil nos últimos anos. (idem)

Por meio dos comentários apresentados, percebe-se que a adaptação é realmente digna de elogios, e consegue ser compreendida sem a leitura prévia da obra literária. Apropriando-se das classificações de Linda Hutcheon, *Vida de Menina* é uma adaptação bem-sucedida. E a autora mostra que há somente benefícios em adaptar qualquer obra,

principalmente na infância, pois “as adaptações de livros, entretanto, são muitas vezes consideradas educacionalmente importantes para as crianças, pois um filme (ou uma peça) divertido (a) pode incentivá-las a ler o livro que lhe serviu de base” (HUTCHEON, 2011, p. 163). É uma forma de estimular o aprendizado, sendo que a preferência infantil é normalmente por televisão, vídeo-game, e se houver uma obra literária que trate de um determinado filme que lhe agradou, a criança irá buscá-la, e isso só ocasiona fatores positivos, sabendo do quão essencial é a leitura à vida de qualquer pessoa. Muitas vezes, em uma determinada leitura, há alusão a outra, como ocorre na obra de Ziraldo, *Vovó delícia*, na qual a personagem comenta sobre um livro que ganhara da avó:

Sobre essa história de música para os olhos, acabei contando pra minha vó que os olhos dela não podiam mentir para mim, e ela disse que eu era danadinha; que isso não era coisa em que menina da minha idade prestasse atenção. No dia seguinte, ela me trouxe um presente. Era um livro, *Minha Vida de Menina*, de uma menina chamada Helena Morley, que viveu no fim do século passado em Minas Gerais. “olha aí”, ela disse. “uma menina igual a você. Vocês precisam se conhecer.” Foi o primeiro livro sem figuras que li na minha vida. Minha vó nem acreditou, poucos dias depois, quando falei pra ela que já tinha acabado de ler, queria saber se me achei parecida com a menina do livro, a que prestava atenção em tudo. Quis mostrar pra ela um trecho que tinha me agradado muito e não achava. Foi quando ela me explicou por que razão um livro é companheiro. Disse que eu devia ter anotado as coisas que mais me agradaram, no próprio livro. “margem da página é para isso”, ela me falou. “a gente não lê um livro, a gente conversa com um livro”. (ZIRALDO, 1997, p. 41)

Ziraldo faz um pequeno “merchandising” de *Minha Vida de Menina*, que tem o objetivo de chamar a atenção do leitor à obra citada, fazendo com que ele tenha vontade de conhecer o livro tão elogiado pela personagem/narradora de *Vovó Delícia*. Assim como em *Vida de*

*Menina*, Helena mostra intenso interesse por *Viagem ao Centro da Terra*, estimulando de alguma forma os seus leitores.

Portanto ao citar outras obras no decorrer da escrita, a narradora estaria adaptando-as? Buscou-se resposta em Linda, que afirmou não ser considerada adaptação, por se tratarem de “rápidas alusões intertextuais” (HUTCHEON, 2011, p. 226), nomeando esse processo então de intertextualidade.



### III

## O cinema na década de 90 e as relações de gênero

### 3.1 Feminismo

Durante muito tempo, as mulheres estiveram impedidas de produzir conhecimento científico/filosófico, impossibilitadas de fazer ciência e os responsáveis por tal opressão, foram primeiramente as religiões, e depois as próprias organizações científicas. Robin Schott, ao discutir o surgimento da universidade com base na religião, afirma:

Na Alemanha, por exemplo, erudição e pesquisa ocorreram inteiramente no seio do sistema universitário, que se achava profundamente enraizado na vida eclesiástica. Como as universidades surgiram literalmente da Igreja, as mulheres foram também excluídas dessas novas instituições, assim como haviam sido excluídas da pregação evangélica. A concepção leiga de razão pura e conhecimento desinteressado que surgiu nesse contexto reflete o compromisso ascético cristão em purificar a alma da poluição do corpo e excluir as mulheres do caminho da razão pura. (SCHOTT, 1996, p. 109.)

Essa conexão entre religião ascética e conhecimento universitário fez com que, tanto a filosofia quanto a ciência moderna, se empenhassem em excluir mulheres da busca pela verdade, já que as impediam sistematicamente de frequentar a universidade, conseqüentemente, de buscar o conhecimento, assim como as impediam de receber instrução profissional.

No entanto, há dois séculos as mulheres buscam direitos semelhantes aos dos homens, desde a Revolução Francesa com a publicação do texto *Déclaration des Droits de La Femme et de la Citoyenne*, escrito por Olímpia de Gouges, em 1791 e com a publicação em 1792, em Londres, da obra *A Vindication of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft, ambos dedicados à atribuição de direitos políticos ao sexo feminino, sendo que na França, por meio do código Napoleônico, as mulheres casadas eram tratadas como escravas, que deveriam prestar serviços gratuitamente ao

marido, cuidando dos filhos, executando os afazeres domésticos, em troca de moradia e alimento.

No século XIX, o movimento ganha forças na Inglaterra, quando a proposta de substituir a palavra “homem” pelo vocábulo “pessoa” na lei sobre o direito do voto é aceita. Na França esta mesma reivindicação é feita (por meio do jornal *La Citoyenne*), assim como nos Estados Unidos, sendo que ambos acrescentam direitos à proteção à maternidade para mulheres trabalhadoras e acesso à educação pública.

Entretanto houve uma cisão no grupo das feministas, sendo que se dividiram em pacifistas e apoiantes da I Guerra Mundial, havendo assim o fim do movimento. Este só se reergueu nas décadas de 60 e 70, com o acesso à educação das mulheres e insatisfação pelo recuo das feministas do século anterior. Essas mulheres, porém, veem com um elevado nível de instrução e em 1966 é fundada nos Estados Unidos a *National Organisation for Women*, presidida por Beth Friedan até 1970, e neste mesmo ano, surge na França o *Mouvement de Libération des Femmes*, regido por várias mulheres simultaneamente. Também nesta mesma época, os estudos feministas conquistam seu espaço nos meios acadêmicos como linha de pesquisa e investigação. Com isso surgiram políticas que defendiam os interesses das mulheres, assim como seu papel e espaço na sociedade.

Entre os anos 30 e 70, surgiram grupos de acadêmicas que problematizaram a produção do conhecimento a partir de um viés crítico, gerando os estudos feministas ou os estudos de mulheres, sendo que gênero como conceito

surgiu em meados dos anos 70 e disseminou-se instantaneamente nas ciências a partir dos anos 80. Tal reformulação surgiu com o intuito de distinguir e separar o sexo – categoria analítica marcada pela biologia e por uma abordagem essencializante da natureza ancorada no biológico – do gênero, dimensão esta que enfatiza traços de construção histórica, social e sobretudo política que implicaria análise relacional. Enquanto proposta de um sistema de classificação, a “categoria” gênero, em sua forma mais difusa e difundida, tem sido acionada quase sempre de forma binária (raramente em formato também tripartite) para se referir à lógica das diferenças entre: feminino e masculino, homens e mulheres e, também, entre a homo e a heterossexualidade,

penetrando já aí neste segundo eixo fundamental deste novo campo que é a fronteira da sexualidade. (MATOS, 2008)

Na década de 80 houve uma reação ao feminismo, que objetivava afastar as mulheres de tal movimento. Essa reação antifeminista classificava as mulheres de masculinas e alguns adeptos deste movimento praticaram crimes contra muitas feministas, como ocorreu em 1989 na Universidade de Montreal, onde um jovem disparou tiros contra várias mulheres, alegando ter ódio do feminismo. Alguns benefícios foram conquistados, entre eles, a facilitação do desenvolvimento de organizações não governamentais que contribuiu para que o direito das mulheres se estendesse a países diversos, além daqueles onde os movimentos se originaram.

Já o feminismo pós-moderno, dos anos 90, surge mais amadurecido, à medida que as teorias feministas foram refletidas e consolidadas e estendeu-se ao cinema, onde surgiram cineastas e roteiristas que partilhavam das ideias do movimento feminista.

A teoria feminista surge como forma de reagir ao poder centralizador do homem, de questionar os valores atribuídos à mulher, e com base nisso Robert Stam revela seu pensamento sobre qual seria a real intenção feminista:

A intenção feminista era investigar as articulações de poder e os mecanismos psicossociais na base da sociedade patriarcal, com objetivo último de transformar não apenas a teoria e crítica do cinema, mas também as relações sociais genericamente hierarquizadas em geral. (STAM, 2003, p.193)

A mulher procurava buscar seu espaço na sociedade em geral, sendo que no cinema a figura feminina está presente como um objeto, uma imagem criada pelo homem para ser apreciada pelo espectador. Este está acostumado aos filmes hollywoodianos, onde o poder patriarcal prevalece, onde a trama se desenrola aos poucos, sendo que desafios são estabelecidos ao protagonista, herói da história, que resolve todos até o final do filme. A mulher aparece como um ser dependente, que tem o papel de admirar o herói, este enfrenta desafios para se mostrar valente à figura feminina. Laura Mulvey defende que a heroína existe para despertar sentimentos no herói, pois

O que importa é o que a heroína provoca, ou melhor, o que ela representa. É ela que, ou melhor, é o amor ou o medo que ela desperta no herói, ou então a preocupação que ele sente por ela, que o faz agir assim dessa maneira. Em si mesma, a mulher não tem a menor importância. (MULVEY, 1991, p. 444).

Outras surgem como vilãs, que tem características diferenciadas da mãe de família, ou mocinha da história, e essa personagem má geralmente têm um final infeliz. Segundo Simone de Beauvoir

As mulheres de nossos dias estão prestes a destruir o mito do "eterno feminino": a donzela ingênua, a virgem profissional, a mulher que valoriza o preço do coquetismo, a caçadora de maridos, a mãe absorvente, a fragilidade erguida como escudo contra a agressão masculina. Elas começam a afirmar sua independência ante o homem; não sem dificuldades e angústias porque, educadas por mulheres num gineceu socialmente admitido, seu destino normal seria o casamento que as transformaria em objeto da supremacia masculina. (BEAUVOIR, 1967, prefácio)

Enfim, a teoria feminista do cinema busca superar essa trama pré-estabelecida por muitos filmes, apresentando mulheres cineastas que criam obras cinematográficas compostas por mulheres que opinam, que buscam autonomia. Não deixando de se voltar ao espectador e simultaneamente à recepção do filme, pois

Um filme que se distancie do processo tradicional de narrativa fílmica visa dar maior liberdade aos olhares específicos do cinema, ainda que para isso sacrifique o prazer do espectador de ser o “convidado invisível” e direcione o olhar da plateia a uma postura dialética, de confronto em relação às convenções. (KAMITA, 2010, p. 4)

A própria Helena Solberg foi influenciada pelo movimento feminista, e em obras como *Simplesmente Jenny*, 1977; *The Emerging Woman*, 1974; *Carmen Miranda, Bananas Is My Business*, 1994; e *A Entrevista*, 1966, ela mostra sua insatisfação com a imagem

da mulher feita para ser dependente, “escrava do lar”, deixando sua ideia de liberdade feminina explícita.

Outro exemplo é a cineasta Ana Carolina,

que com sua trilogia composta pelos filmes *Mar de rosas* (1977), *Das tripas coração* (1982) e *Sonho de valsa* (1987), deu voz às mulheres e utilizou sua arte para repensar a postura feminina a partir da própria contribuição como cineasta e pela criação de várias personagens que representam as mulheres, suas perspectivas e questionamentos. (KAMITA, 2010, p.168)

### 3.2 Teoria feminista do cinema no Brasil e suas influências

A teoria feminista do cinema é um trabalho emergente no Brasil, sendo que começou a se desenvolver no fim da década de 80 por meio de influências norte-americanas que pesquisavam sobre a representação da mulher no cinema. A partir desse momento, verifica-se um incremento de eventos, entre eles, seminários, mostras, grupos de discussão, todos dedicados à reflexão sobre o cinema praticado por mulheres. Em 1982, foi publicado o resultado da primeira pesquisa sobre a participação feminina na direção de filmes de longa-metragem no Brasil e na década de 60 já havia sinais de tal teoria, porém em curta-metragem, pois

O novo prestígio alcançado pela atividade cinematográfica na década de 60, aliado a uma série de ações governamentais efetivadas pelo Instituto Nacional de Cinema e a organização de clubes de cinema, revistas especializadas e festivais para amadores, estimulou a produção de filmes de curta-metragem e a estreia de algumas diretoras. É neste período que Helena Solberg inicia sua carreira, posteriormente desenvolvida nos Estados Unidos, de documentarista comprometida com a ótica feminista. Seu primeiro filme, *A entrevista* (1966), é um questionamento dos valores burgueses presentes na educação das mulheres. (SANTOS, 2006, p. 10)

E como país de terceiro mundo, regido por um sistema capitalista e por uma sociedade patriarcal, a mulher tinha um único papel:

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1977, s/p.)

Durante anos a mulher brasileira foi reprimida pela família com o apoio do Estado e da Igreja, e essa repressão ocorria por meio de baixo grau de instrução, ideologias machistas que causavam o constrangimento físico e moral da mulher que se autodefinia inferior ao homem. E com isso aceitavam os estereótipos patriarcais de si mesmas que encaravam seus pensamentos, sexualidade, vontades, com olhos masculinos, criando assim uma representação feminina que refletia diretamente na forma da mulher ser, comportar-se e pensar.

Já na contemporaneidade, a mulher busca se ver por meio de uma visão feminista, através de uma representação criada por um olhar feminino e o cinema está focando neste aspecto, sendo que a teoria feminista do cinema busca quebrar com esses estereótipos impostos à mulher, que funcionam como forma de opressão, anulando-a como sujeito, aniquilando seu papel social e transformando-a em objeto endereçado aos olhares masculinos. Esse rebaixamento da figura feminina é frequentemente encontrado no cinema americano, conhecido como clássico, onde predomina a economia patriarcal capitalista e conseqüentemente há a procura da retratação da mulher ideal, ou seja, boa mãe, esposa fiel e dedicado à família, honesta.

O cinema americano clássico serviu e serve de modelo às cinematografias de todo o mundo, sendo exemplo não só na sua forma de produção e realização, como também em sua forma de representação, o que transcendeu suas fronteiras e povoa o imaginário ocidental. Tudo numa produção cinematográfica, iluminação, montagem, movimento da câmera, enquadramento fotográfico, tem o objetivo de criar significado. Assim como o trabalho com a câmera, a decupagem, a escolha e representação dos personagens, os sons têm a finalidade de transmitir realidade, ser verossímil, pois

o cinema foi estudado como um aparato de representação, uma máquina de imagem desenvolvida para construir imagens ou visões da realidade social e o lugar do espectador nele. Mas, [...] como o cinema está diretamente implicado à produção e reprodução de significados, de valores e ideologia, tanto na sociabilidade quanto na subjetividade, é melhor entendê-lo como uma prática significativa, um trabalho de simbiose: um trabalho que produz efeitos de significação e de percepção, autoimagem e posições subjetivas, para todos aqueles envolvidos, realizadores e espectadores; é, portanto, um processo semiótico no qual o sujeito é continuamente engajado, representado e inscrito na ideologia. (Lauretis, 1978, p. 37).

Com base nisso, afirma-se que o cinema clássico americano utilizou-se de recursos para transmitir uma realidade de mulher submissa, sendo conivente com as ideologias patriarcalistas, partindo da teoria de Lévi-Strauss que representa a mulher como mercadoria, objeto de troca, indispensável à estabilidade social, na qual deve permanecer como infraestrutura irreconhecível, tanto cultural quanto socialmente, eliminando assim a subjetividade feminina em detrimento da comercialização da sua imagem, sendo mais um elemento dentro de uma narrativa cinematográfica.

### 3.3 A desconstrução do sujeito masculino

Com base na teoria psicanalítica de Freud, o *voyeurismo*, que prega a ideia de olhar e não ser observado, o cinema clássico se consolidou, sendo que a mulher é sempre vista, é um objeto para ser observado por uma câmera, esta na maioria das vezes, dirigida por um olhar masculino, pois o ponto de vista masculino é sempre colocado como principal dentro das tramas, e em *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, Laura Mulvey corrobora

Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando

uma sensação satisfatória de onipotência.  
(MULVEY, 1983, pp. 445-446)

Isso decorre da teoria de Lacan sobre criar imagens a partir de desejos, e sendo o homem personagem ativo de uma narrativa cinematográfica, o agente ativo que desenvolve o enredo, o personagem que merece destaque em relação a todos os outros, ele se torna alvo da projeção dos desejos do espectador, não importando o sexo deste. Já à mulher, cabe o papel de objeto de desejo fetichista, mostrando a alienação feminina.

Porém, desde o fim da década de 60, essa imagem masculina vem sofrendo transformações negativas, pois este que era valente, forte, sem defeitos, é substituído pela imagem de um homem em crise, que procura identificar-se como pessoa, como pai de família, profissional respeitado e de sucesso, e em muitos casos, como em *Minha Vida de Menina*, tanto na obra literária (1942) quanto na cinematográfica (2004), o pai Alexandre é visto por todos como um fracassado, um homem que é amado pela esposa, mulher de família rica, porém ele não consegue sustentá-la e nem aos filhos que vivem passando por necessidades básicas. Este personagem, contudo, não é visto como o agente ativo da narrativa, muito menos admirado pelo espectador, que vê na filha Helena as qualidades que não foram encontradas na figura masculina representada pelo pai.

### 3.4 As representações femininas em uma sociedade androcêntrica

Laura Mulvey por meio da psicanálise e impressões pessoais afirma que o sujeito feminino é representado dentro de uma cultura extremamente machista, onde a mulher é vista como uma vítima e

é sua carência que produz o falo como presença simbólica; seu desejo é compensar a falta que ele significa. (...) A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p.439)



Todo esse desprezo pela figura feminina surge de uma suposta superioridade dada ao homem pela presença do falo, na qual a ausência do falo criaria características negativas à mulher, tais como, submissa, dependente, frágil, devido à dissociação com a figura paterna e identificação com a imagem da mãe.

No cinema, a figura do homem é predominante dentro do olhar subjetivo criado pela câmera e pelas personagens, mesmo assim a presença feminina é “indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento da história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica” (MULVEY, 1983, p.444).

Em *Vida de Menina*, há uma personagem chamada Bela, uma negra de beleza admirável e amada por dois homens, Marciano e Honório. Aquele é escolhido pela moça como marido, (até aqui a cineasta mostra ao espectador a mulher como alvo, causadora de conflitos masculinos), porém após o casamento, Bela adocece e morre, e em momento de desespero Marciano afirma não ser merecedor do amor de tão linda mulher e que tudo ocorrera devido ao “olho gordo” do rival Honório. Nesta cena percebe-se que a figura feminina foi utilizada como causadora da discórdia entre o sexo oposto, contudo foi “punida” com a morte. Em filmes hollywoodianos, há essa presença do castigo à mulher pecadora, mas em tais filmes, geralmente essa mulher é punida por destruir a harmonia entre o casal composto por um homem herói e uma mulher que segue os preceitos exigidos pela sociedade. Laura Mulvey critica esses filmes, afirmando que

Não Importa o quanto irônico e autoconsciente seja o cinema de Hollywood, pois sempre se restringirá a uma *mise-en-scène* formal que reflete uma concepção ideológica dominante do cinema. O cinema alternativo por outro lado cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os preconceitos básicos do cinema dominante. (MULVEY, 1983, p.439)

Como no caso do filme brasileiro em questão, baseado na obra literária de Helena Morley (menina/mulher), dirigido por Helena Solberg (mulher) e roteiro escrito por ela com o auxílio de outra mulher, Elena Soárez. Essas mulheres cumprem o papel de um cinema autêntico,

distante do padrão hollywoodiano, que traz como alternativa uma personagem feminina como protagonista, que é complexa, composta de profundidade e particularidades. Isso pode ser observado durante todo o enredo, no qual seus desejos são representados e por ela ser uma personagem única, tem o poder de produzir crises e ações de relevâncias ao desenrolar do enredo, sendo que em cada briga familiar ou escolar ela estava envolvida, em cada desgosto da mãe havia sua interferência. É importante salientar que Helena não é colocada como objeto de desejo sexual, diferente da maioria das protagonistas dos filmes clássicos.

### 3.5 Cinema da retomada e sua recepção

O filme *Vida de Menina* estreou em 2004, porém no ano 2000 a cineasta Helena Solberg já falava sobre tal projeto

Meu projeto atual é um longa-metragem inspirado em um diário brasileiro da virada do século, do qual adquiri os direitos. Trata-se de *Minha vida de menina*, o diário de Helena Morley. Estou na fase de captação através da Lei do Audiovisual. Se tudo der certo filmaremos em 2001. (NAGIB, 2002, p. 464)

Sendo assim, a cineasta está inserida no livro de Lúcia Nagib, *O cinema da retomada*, na qual 90 cineastas da década de 90 foram entrevistadas e puderam contar sobre seus trabalhos, seus planos, sua carreira no cinema. O livro foca no período de 1994 a 1998, na qual o Brasil estava se recuperando de traumas políticos:

Vinte anos de ditadura militar; a doença e morte de Tancredo Neves antes de ser empossado presidente; os anos inflacionários do governo Sarney; e, afinal, o desastre obscurantista de Fernando Collor de Melo, primeiro presidente democraticamente eleito após a ditadura militar em 1990 e logo deposto por impeachment em 1992. Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. Logo após sua posse, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, dentre eles, a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que já claudicava, mas permanecia como o

principal sustentáculo do cinema brasileiro. Em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil. (NAGIB, 2002, p. 13)

A autora apresenta estatística, na qual demonstra que 20% das mulheres já assumem as direções em produções cinematográficas, e para Helena Solberg tal número é satisfatório, quando afirma que “o número de mulheres produtoras e diretoras de longa-metragem é [hoje] um fenômeno inusitado e maravilhoso” (NAGIB, 2002, p. 14).

Em virtude dessa conquista num espaço que era essencialmente masculino, a maioria das mulheres cineastas buscou quebrar com paradigmas masculinos, pois

quando a mulher se posiciona atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é justamente essa, imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros ainda muito próximos à tradição patriarcal. O que muitas propõem é estabelecer a construção de um olhar cinematográfico em bases diversas, originadas de uma nova forma de pensar as relações de gênero. Isso equivale a dizer que muitas cineastas optam por um contracinema, subsidiado por linhas teóricas que apoiem essa nova perspectiva. (KAMITA, 2009, p. 175)

E essas linhas teóricas baseiam-se no feminismo, que quebra com os preceitos abordados no cinema clássico, que mostra uma cineasta que se impõe, que mostra ao espectador a imagem de uma mulher que pensa e age, sem seguir padrões pré-estabelecidos por uma sociedade machista. “Muitas cineastas optam pela não-linearidade do relato, propõem alternativas como finais abertos e maneiras diferentes de manipular imagem e som” (KAMITA, 2009, p. 178). Em *Vida de Menina*, a cineasta apresenta um final considerado “final feliz”, no qual o pai consegue um bom emprego e melhoram financeiramente, porém não há linearidade nos fatos contados, assim como no livro que os fatos são narrados quando lembrados, no filme há essa mistura de histórias contadas, sendo que num determinado momento, Helena aparece dividindo os biscoitos que ganhara no aniversário com a irmã, em seguida, outra cena é mostrada, a de Helena tendo aulas de inglês e

etiqueta com a tia Madge. Não havendo assim relação entre uma cena e outra.

Observa-se que a teoria feminista ocupa-se com a mulher dos dois lados da câmera, e ainda com uma terceira, sendo esta a espectadora. Laura Mulvey abordou essas três figuras em seus discursos sobre o cinema feminista:

Robert Stam (2003, p. 196) destaca que, para Mulvey, “o cinema coreografa três tipos de ‘olhar’: o da câmera, o das personagens olhando-se umas às outras e o do espectador [...]”. O olhar da câmera é aquele que registra o pró-fílmico, ou seja, tudo o que existe à sua frente e é por ela registrado, o dos personagens “dentro” da narrativa fílmica e o da plateia que acompanha o filme. A autora pondera que o filme narrativo convencional tende a rejeitar o olhar do processo de registro e o dos espectadores, estabelecendo uma relação de dependência em relação àqueles que assistem aos filmes “com o objetivo consciente de eliminar sempre a presença da câmera intrusa e impedir uma consciência distanciada da plateia”. (KAMITA, 2009, p. 185)

Fica claro que tanto a cineasta, quanto personagens e espectadoras exercem funções importantes dentro de uma produção cinematográfica, e diferentemente dos espectadores do cinema tradicional, que ao assistir um filme já sabem que haverá um final feliz, que esperam para conhecer os personagens masculinos que serão corajosos, e as personagens femininas dependentes, e têm conhecimento de que os que não cumprem com as leis estabelecidas pelo homem serão punidos, a espectadora de um trabalho baseado na teoria feminista faz parte da produção, ela não sabe o que ocorrerá no decorrer da história e é convocada a fazer parte, refletir, interagir com a narrativa assistida. Claire Johnston defende que “os verdadeiros leitores são antes sujeitos na história que meros sujeitos de um único texto” (JOHNSTON, 1980, p. 30) e Teresa de Lauretis complementa: “os espectadores não estão, por assim dizer, ou no texto fílmico ou simplesmente fora do texto fílmico; poderíamos dizer que, de preferência, eles tanto atravessam o filme quanto são atravessados pelo cinema” (LAURETIS, p. 21). Ou seja, o espectador faz parte da obra cinematográfica, na qual influencia e é influenciado pelo cinema.

Observa-se que no cinema contemporâneo, o espectador passa a ser valorizado, tornando-se alvo de estudos.

[...] aquilo que bate na tela também é analisado do ponto de vista teórico, porém, o processo de fruição estética de quem assiste aos filmes constitui-se em objeto privilegiado de reflexão. Isso significa dizer que tal procedimento assume como problemática primária a espetatorialidade cinematográfica, ignorada ao longo de praticamente três décadas pelos estudos de cinema no Brasil, e que agora emerge como o eixo central a partir do qual as discussões são travadas e os artigos são articulados uns aos outros. (MORAIS; NEVES, 2010, p.4)

E quanto ao espectador reflexivo, cabe a ele a consciência de que está assistindo algo irreal, fictício, que está interagindo com um mundo que foi criado para lhe trazer sentimentos diversos, e que não existe.

### 3.6 A adaptação e as relações de gênero

O espectador contemporâneo que reflete sobre a obra a que assiste e participa da mesma, muitas vezes não percebe que o filme em questão foi adaptado, e neste caso, de acordo com Hutcheon, ele deve “experienciar a adaptação como uma adaptação” (HUTCHEON, 2011, p. 229). Para a teórica, quando não há a percepção da obra cinematográfica como adaptação, esta deixa de ser, pois para que possa ser concebida como adaptação, deve haver o conhecimento prévio do receptor, este deve conhecer a obra original, relacionando ambas. Bakhtin chama esse processo de dialógico contínuo, na qual se compara a obra que já se conhece àquela que está sendo experienciada. Caso não haja esse conhecimento, para esse espectador, o filme será somente um “filme” e não uma adaptação.

Helena Solberg ao adaptar *Minha Vida de Menina*, opta por excluir cenas, acrescentar outras que na obra original não havia, portanto o seu foco não é na história, mas sim na personagem Helena Morley, nos seus conflitos interiores, nas questões que permeiam o universo feminino da personagem, na qual muitas espectadoras se assemelham. Há nessa adaptação uma mistura “de repetição com diferença, de familiaridade com novidade. [...], porém, a adaptação como repetição

certamente não é um adiantamento do prazer; é um prazer em si”. (HUTCHEON, 2011, p.158)

Na teoria feminista do cinema, busca-se uma recepção reflexiva, um espectador que interaja, e percebe-se que isso ocorre com a espectadora de *Vida de Menina*, pois mesmo não coincidindo tempo nem espaço, porque a história real aconteceu no século XIX, em uma cidade que hoje está modificada, a espectadora consegue dialogar com os pensamentos, angústias, vontades da menina e até mesmo se identificar. O tempo pode mudar, o espaço também pode sofrer modificações, mas os sentimentos sempre serão os mesmos.

A história se passa nos anos de 1893 a 1895, na qual uma menina de 13 e posteriormente 15 anos relata suas histórias, que se resumem aos seus acontecimentos cotidianos, familiares e de pessoas conhecidas. A sociedade patriarcal era a que predominava, e isso se pode perceber nitidamente quando as irmãs de Carolina (mãe de Helena) têm seus noivos escolhidos pelo pai. E Helena ainda cita em alguns trechos que a mãe vivia para os filhos e marido, e que ela só comia algum alimento se sobrasse. A imagem da mulher submissa é recorrente em toda a obra, tanto na literária quanto na cinematográfica. “várias questões que envolvem o universo feminino são transportadas para o filme, como matrimônio, maternidade, busca por autonomia, além de alegrias e frustrações que permeiam esses assuntos” (KAMITA, 2009, p. 189). A mulher, segundo Mulvey,

[...] existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado. (MULVEY, 1991, p. 438)

E isso ocorria frequentemente na adaptação em questão, sendo que a mulher era sempre vista quando solteira por “a filha do fulano” e quando casada como “a esposa do cicrano”, tendo sua identidade perdida, pois sempre vivia à sombra de alguma figura masculina.

Quanto ao casamento, que era tão desejado pela mulher, ele apresenta significados distintos ao homem e a figura feminina, pois para o primeiro o casamento funciona como um título de dignidade, provando que após o matrimônio, ele torna-se um pai de família,

responsável. Há também pontos negativos, ressaltados por Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*,

Os ritos do casamento destinam-se primitivamente a defender o homem contra a mulher; ela torna-se sua propriedade; mas tudo o que possuímos nos possui; o casamento é também uma servidão para o homem; é então que ele se vê preso na armadilhada Natureza. (BEAUVOIR, 1967, p. 230).

Já a mulher, passa a integrar uma nova família, onde terá papel secundário, será mãe, cuidará dos afazeres domésticos, porém ela trará uma ameaça ao homem, sendo que

A função da mulher na formação do inconsciente patriarcal é dupla: ela simboliza a ameaça da castração pela ausência real de um pênis e, em consequência, introduz seu filho na ordem simbólica. Uma vez que tal função é satisfeita, termina aí o seu significado no processo, não permanecendo no mundo da lei e da linguagem exceto enquanto memória que oscila entre a plenitude maternal e a falta. (MULVEY, 1991, p. 438).

Em *Vida de Menina* há essa demonstração de papel secundário até mesmo em relação aos filhos, na qual Helena, ao vender o broche no armazém do Motta, é repreendida pela mãe que fica muitoaborrecida, mas não a castiga, mandando-a ir falar com o pai na lavra, objetivando que este a castigue. Essa mesma autoridade masculina está presente na imagem do tio Geraldo, irmão de Carolina, que controla o dinheiro da mãe Teodora, já viúva, não deixando que ela auxilie financeiramente a família de Helena, que passava por muitas dificuldades.

Em vários momentos, Helena questiona essa submissão das mulheres da família aos seus patriarcas, e vê em tia Madge a figura da mulher autônoma, que por não ter casado, sustenta-se e consegue ganhar seu dinheiro por meio de aulas que leciona. A personagem Helena não confessa, porém através de comentários, percebe-se que prefere a vida de mulher casada a de solteira, e mostra que se for para casar, realizará seu matrimônio com um homem rico, que lhe dê o que precisa, pois sua

vontade de lecionar havia terminado quando substituíra a tia Madge em algumas aulas.

Diferentemente da obra literária, no filme há esse interesse pelo primo rico, que morava na capital e de lá trazia novidades constantemente, e que em duas cenas beija Helena e há também o irmão de uma das colegas que se interessava por Helena e demonstrava isso por meio de uma carta que a menina criticou. Repara-se que a mulher sempre foi objeto de desejo, tanto do primo, que tinha esse interesse retribuído, mas que foi ele o responsável pela aproximação física, e do irmão da colega que fora desprezado, sendo o homem o sujeito ativo e a mulher passiva, segundo Mulvey

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer do olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que se conota a sua condição de “para-ser-olhada.” (MULVEY, 1991, p. 444).

Entretanto, por ser uma obra escrita, adaptada e dirigida por mulheres, percebe-se uma busca por uma identidade feminina, visto na personagem/narradora, uma mulher à frente de seu tempo, com desejos e atitudes diferenciadas de todas as outras desse período. Talvez na adaptação haja uma influência da teoria feminista do cinema que “permite que se lance um novo olhar em direção à participação da mulher no cinema, abrangendo questões como as nuances da representação feminina e a postura adotada pelas cineastas ao levar às telas a imagem da mulher” (KAMITA, 2010, pp. 171-172).



## IV

### Contribuições da Literatura e do Cinema

#### 4.1 O gênero confessional na Literatura e no Cinema

Helena Morley ao escrever *Minha Vida de Menina*, objetivava registrar os acontecimentos da cidade de Diamantina, focando nas pessoas que viviam ao seu redor, e este diário funcionava como forma de desabafo, onde a menina expunha seus sentimentos, revelava sua personalidade, seus defeitos, demonstrava suas qualidades, criava seus castelos (sonhos). Ao revelar-se às páginas do seu caderno, Helena encontrava-se com um confidente, deixando de contar suas histórias às colegas de escola, evitando assim exposição da sua vida e de sua família. E nessas páginas ela se via e a cada relato uma nova autoimagem era construída. “Os críticos têm afirmado que o diário é o lugar de eleição para as mulheres, que teriam predileção por gêneros *menores*, mais intimistas, como cartas e diários. “Como diz Irma Garcia: No diário, a mulher se joga por inteiro e vê pouco a pouco surgir sua imagem” (MIGNOT, *et al*, 2000, p. 182).

Estes relatos, muitas vezes, eram lidos à avó, que adorava ouvir suas histórias, e compartilhados em sala de aula, nas aulas de Língua Portuguesa do professor Teodomiro. Porém nesta época, estes relatos confessionais eram considerados inferiores à Literatura, considerados “menores e intimistas” como destacam as autoras de *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*, e eram sempre vistas separadamente de outros gêneros literários. No entanto, não se pode negar que a literatura confessional, é, antes de tudo, Literatura e esta separação deveria ser fruto apenas de implicações teóricas relativas ao uso da primeira pessoa na instância narrativa, já que é perceptivelmente infrutífero tentar separar, por meio de qualquer critério textual, a Literatura, reconhecida como tal, das formas autobiográficas. E na atualidade esse gênero ganha espaço ainda maior, pois são as autobiografias, as memórias, os diários e tudo que se refere ao universo confessional que ganha destaque nas livrarias e nas listas de livros mais vendidos de “ficção” e “não ficção”, uma vez que interessa ao leitor conhecer a vida de outrem, sendo que o ser humano sente curiosidade na vida do outro, por isso o sucesso das narrativas confessionais.

Estes relatos autobiográficos interessam aos leitores e também aos historiadores, sendo que

para os historiadores, os diários têm funcionado como preciosa fonte para certo conhecimento das maneiras de viver, das ideias circulantes, dos signos e códigos comportamentais de determinada época, um dispositivo textual que permite também entrever os imaginários de seus a(u)tores sociais. Expondo dúvidas, mil nadas, fragmentos da memória pessoal, familiar e grupal de seu tempo, o trabalho com esse material torna possível dar visibilidade ao que estava destinado ao silêncio e ao esquecimento. Trata-se aqui de utilizar-se desse gênero, que pretende contar a verdade, mas rompendo, ao mesmo tempo, com a ideia de que um diário meramente pessoal, ou seja, transformando-o, pelo trabalho histórico, em algo com uma amplitude social maior: enquanto relatos ou representações de vida, os diários não se atêm a meros detalhes de intimidade, mas a ultrapassam ao incluir reflexões sobre a história pública. (idem, p. 160)

Reflexões estas encontradas em *Minha Vida de Menina*, pois Helena não narra somente seus sentimentos e vontades, ela conta sobre casos que ocorriam em Diamantina, critica a política que agia somente por interesse financeiro, critica a forma de viver das mulheres que “escondidas sob as vestes vultosas e subjugadas ao poder patriarcal, as mulheres do século XIX passaram à história como damas conformadas com o papel subalterno que lhes cabia” (idem, p. 23). Entretanto, ao mesmo tempo em que critica muitas mulheres que viviam em função do marido e dos filhos, Helena discorre sobre as mulheres que viviam sozinhas e se sustentavam, pois poucas obras literárias do século XIX mostram a mulher que trabalha, que busca seu sustento.

[...] nas Minas Gerais, por exemplo, no século XIX, eram muitas as mulheres que mantinham a família com o dinheiro recebido pela venda de quitandas (quitutes), pela oferta de aulas particulares, ou pelos lucros obtidos da venda de terras, casas e mesmo de minas de ouro. (idem, p. 24)

Nas páginas de *Minha Vida de Menina*, o leitor encontrará a figura da tia Madge, professora, que não dependia de homem algum para sobreviver financeiramente. Encontrará a mãe Carolina que tentava ajudar nas despesas por meio da sua venda de quitandas, que inúmeras vezes fracassou, por falta de administração.

Como já foi citado, esse gênero confessional era considerado inferior, principalmente depois que se tornou um hábito das mulheres registrarem os acontecimentos cotidianos e como afirma Perrot:

Considerado um texto sem destinatário, o diário íntimo aparece na confluência dos séculos XVIII e XIX, coincidindo com a agitação política, a profusão literária e o aumento da alfabetização, principalmente a feminina. De início condenado ao segredo, à reclusão e ao privado, ele foi pouco a pouco circulando timidamente pelo meio familiar sob a forma de textos vivos, mas lacunares, frutos de uma memória familiar, semi-oficial. Essas práticas de escrita, resultados de uma Crônica da vida provada, afirmam-se no século XIX, que faz do privado um lugar de felicidade imóvel, cujo palco é a casa, os atores, os membros da família, e as mulheres, testemunhas e cronistas... na rememoração, as mulheres são, em suma, os porta-vozes da vida privada. (PERROT, 1989, apud MIGNOT, 2000, p. 161)

O século XX apresenta grande número de publicações autobiográficas, século no qual houve a publicação de *Minha Vida de Menina*. Houve também aqueles que nunca foram publicados, que se sabe sobre a escrita, mas que “esconde-se em gavetas ou já se perdeu para sempre, como por exemplo, as memórias de Inês Sabido, intituladas *Através de meus dias*, manuscrito desaparecido.” (MIGNOT, *et al*, 2000, p. 182). O manuscrito de Helena Morley também se encontra em algum baú, ou gaveta, sob o domínio dos familiares, porém, felizmente houve a publicação.

Estas escritas autobiográficas despertam não só a curiosidade dos leitores, como dos cineastas, que buscam adaptar (auto) biografias, diários.

Em geral, os assuntos abordados pelas histórias reais nos comovem por sua coragem. Muitas vezes eles nos mostram um caminho a seguir, ou nos colocam em contato com carreiras, relacionamentos e realidades bem diferentes da nossa. Podem também nos ensinar valores ou nos alertar sobre os riscos e as conseqüências de um determinado comportamento. (SEGER, 2007, p. 68)

Em se tratando de um fato que ocorreu com alguém na realidade, o espectador perceberá que o filme não é uma simples ficção, pois este enredo foi vivenciado por alguém, houve realmente o sofrimento em questão, e muitos espectadores conseguem tirar algum aprendizado da obra assistida, pois se veem como personagem da história.

É raro termos o privilégio de saber como é ser uma outra pessoa, ou podermos ver o mundo através de outros olhos – como, por exemplo, saber o que significa pertencer a uma raça diferente (como podemos saber ao ler os livros *Black Like Me*, de John Giffin, ou a *Autobiografia de Malcom X*), ou seguir uma outra religião (*O Diário de Anne Frank*), ou o que significa ter uma deficiência física (*Meu Pé Esquerdo*). (SEGER, 2007, p. 68)

Em *Meu Pé Esquerdo* (1989), Daniel Day Lewis também teve dificuldade em adaptar o livro com o mesmo nome, pois a história se tratava de uma biografia baseada nos conflitos interiores de um personagem com deficiência física. Entretanto,

certamente perceberam o problema e, ao trabalhar com esse material tão subjetivo, resolveram não seguir fielmente o livro. E assim, baseando-se em coisas que não estavam no livro, combinando e alterando personagens e situações, eles acabaram conseguindo criar um bom filme. (SEGER, 2007, p. 69)

O roteirista que percebe a dificuldade em transformar texto biográfico em filme, devido à complexidade interior dos personagens que a maioria apresenta, e consegue criar uma boa adaptação, merece créditos. Helena

Solberg e Elena Soárez perceberam a complexidade presente em *Minha Vida de Menina*, justamente por apresentar uma narradora-personagem que dialogava consigo mesma, que buscava em seu interior respostas às suas indagações, e decidiram utilizar essa mesma subjetividade em sua adaptação, que é justamente onde se encontra a riqueza de *Vida de Menina*.

Para muitos teóricos como Maurice Blanchot e Rousseau, uma verdadeira autobiografia consiste no voltar-se ao seu interior, na busca por sentimentos que foram sentidos no momento narrado, não sendo relevante a trama narrativa. Rousseau ainda comenta em *Les Confessions* (1959, p.278): “Posso cometer omissões nos fatos, transposições, erros de datas; mas não posso me enganar sobre o que senti, nem sobre aquilo que meus sentimentos me levaram a fazer; e é principalmente deles que aqui se trata” (apud DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 18). Duque-Estrada ainda na tentativa de classificar autobiografia, não consegue defini-la, afirmando que “aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando a sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa, é apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (2009, p. 17). Percebe-se a ênfase no interior da personagem, sendo o enredo fator secundário numa obra autobiográfica.

#### 4.2 Relações entre Literatura e Cinema

Relacionar literatura e cinema é levantar discussões diversas, pois há sempre os que defendem o elo entre eles e os que criticam. Os que criticam afirmam que o cinema não precisa se basear em histórias já prontas, criadas pela literatura para construir uma boa obra fílmica. E ainda:

Os literatos alegam a falta de fidelidade ao original ou à distância semiótica entre as duas linguagens. Os cinéfilos, por sua vez, argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação, pois a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de respeito na liberdade da interpretação, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambiguidades e da linguagem e da vida (Eco, 2003, p. 12).

Entretanto, como “o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se

para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003, p. 43). Ou, então, apropria-se da literatura, porque ela faz parte de um sistema cultural bastante amplo e tem a facilidade de se relacionar com outras mídias e artes.

Para Stam, nesta comparação entre cinema e literatura, esta é sempre vista como superior.

A literatura em particular, com frequência tem sido vista como um meio mais distinto, mais venerável, essencialmente mais “nobre” que o cinema. Os frutos de milhares de anos de produção literária são comparados às produções medianas de um século de história do cinema, e declara-se a literatura superior. (STAM, 2003, p. 26)

Portanto, o cinema não pode ser classificado de inferior à literatura, visto que se baseia na história, transformando-a, colaborando com a existência da literatura. Diniz afirma que as adaptações ajudam na sobrevivência da obra original, neste caso, na obra literária.

Somos assim lembrados de que o filme é uma forma de escrita que bebe em outras formas de escrita. Durante o processo, se modifica, muda, sofre mutação. E se mutação é um processo evolutivo, as adaptações fílmicas podem ser vistas como mutações que ajudam suas fontes a sobreviver. (DINIZ, 2005, p. 91)

Mesmo que a literatura e o cinema constituam campos de produções diferenciados, é possível estabelecer uma relação entre eles, pois a literatura serve de motivo à criação de outros signos, e evidencia não somente a linguagem dos meios, mas também os valores culturais, políticos, subjetivos. Além disso, a linguagem deve ser respeitada e “apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo” (JOHNSON, 2003, p. 42).

Por isso, ao verificar as relações entre um texto cinematográfico e um literário, ambos merecem atenção e respeito quanto às suas características individuais, sendo que ao escrever um romance, o autor cria seu universo ficcional e o transfere ao papel, sem levar em consideração que este mesmo texto pode se transformar em um roteiro cinematográfico, utilizando-se assim, somente da linguagem e das

características literárias. Caso este romance se transforme em um filme, haverá uma interação entre mídias, abrindo espaço às interpretações, apropriações. Assim, o filme passará de uma linguagem a outra, pois tanto o escritor quanto o cineasta apresentam propósitos diversificados. Por isso, “a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos” (XAVIER, 2003, p. 62).

Grande parte dos filmes do século XX são adaptações de obras literárias consagradas e escritas por autores de prestígio. Para muitos cineastas, isto já é garantia de sucesso à adaptação, como ocorreu com os filmes brasileiros: *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, na qual o cineasta se baseou no texto homônimo de Mário de Andrade; *A hora de estrela* (1985), de Suzana Amaral, pautada na obra homônima de Clarice Lispector; *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001), de André Klotzel, baseada em Machado de Assis; *Lavoura arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, baseada na obra de Raduan Nassar; *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, pautada no romance de Paulo Lins.

Há literatos que adaptam sua própria produção literária, como Earl Hammer que “começou a carreira adaptando seu próprio romance para uma série de televisão, *Os Waltons*, que veio a se tornar uma série exibida durante muitos anos” (SEGER, 2007, p. 12). Os escritores, que apresentam boa relação com o cinema, fazem deste um reforço a sua produção literária. Muitos encontram no cinema a oportunidade de atrair mais leitores para suas histórias.

Negociações de milhões de dólares não são incomuns entre os escritores mais bem-sucedidos. Novos escritores também esperam ver suas obras transformadas em filmes, e às vezes escrevem especificamente com um olho voltado para os personagens e a estrutura do filme. (idem, p. 12)

Suzana Amaral, que adaptou *A hora da estrela*, mostrou sua preferência em adaptar obras literárias, e confessa que busca no romance sua essência e o utiliza como “pano de fundo”, adequando-o ao cinema, de acordo com a linguagem exigida do meio cinematográfico. Neste caso, Suzana corrobora com a ideia de André Bazin, que acredita que o cinema possa buscar referências na literatura, contanto que se adequa aos padrões cinematográficos. Defende que os textos literários não

devem ser tratados como “sinopses bem desenvolvidas”, porque “seguir o livro página por página é algo diferente e outros valores estão em jogo e que o objetivo do cineasta não deve ser o de transcrever para a tela uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori” (BAZIN, 1999, pp. 82-83). Vários estudiosos insistem na especificidade das linguagens, na arte pura. Bazin (1999, p. 88), entretanto, salienta que tal conceito “se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contestar”, porque, quando uma linguagem tem outras como referência, “há cruzamentos fecundos, há sedutores híbridos, mas estéreis, há acasalamentos monstruosos” (1999, p. 88). Diante disso, Bazin acredita que as afinidades com o cinema e a literatura acontecem em virtude da convergência estética existente entre esses meios de expressão. Para o crítico, por mais absurdas que sejam as adaptações, “elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer o modelo, e isso é um ganho para a literatura” (BAZIN, 1999, p.93).

Diante da transformação do texto literário para o cinematográfico, Bazin aponta que tanto a literatura quanto o cinema têm diferenças de “estruturas estéticas” e tais diferenças “tornam mais delicadas a procura e equivalências do cinema com o texto literário, requerendo mais invenção e imaginação por parte do cineasta” (BAZIN, 1999, p. 95). O teórico observa que “há cineastas que se esforçam por uma equivalência integral do texto literário e tentam não se inspirar no livro, mas adaptá-lo ou traduzi-lo para a tela” (BAZIN, 1999, p. 93). Em *Vida de Menina* o espectador encontra a essência da menina Helena Morley, porém perceberá que cenas que não constam no livro, aparecem no filme, como o beijo entre Helena e Leontino, por exemplo. Havendo assim a tradução, a adaptação da cineasta Helena Solberg.

A literatura atinge ao público de maneira diferenciada do cinema, enquanto o primeiro se manifesta por meio de uma linguagem escrita, o segundo busca nas imagens tal interpretação. Sendo que o filme apresenta dificuldade em fazer certas coisas que o livro faz, e vice-versa, pois numa história de terror, por exemplo, o leitor demorará muitos minutos para conseguir visualizar a cena descrita, passando por muitas páginas com descrições de objetos e pessoas que causem medo. Já no filme, este processo ocorre mais rapidamente e geralmente assusta mais. Seger apresenta diferenças entre literatura e cinema:

Livros e filmes constituem formas diferentes de expressão. Um livro utiliza palavras para contar uma história, descrever personagens e construir



ideias. O filme usa para isso imagens e ação. Portanto, são duas mídias essencialmente diferentes, que em geral oferecem resistência uma a outra tanto quanto cooperam entre si. (SEGER, 2007, p. 44)

A transformação de um texto literário a um cinematográfico apresenta várias dimensões, sendo uma delas a fidelidade à obra original. Para Xavier, a fidelidade é algo sem fundamento, uma vez que “o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 62). Para Mitry fica impossível ter uma verdadeira adaptação, pois se o cinema e a literatura procuram criar mundos humanos, “temos de sentir o cerne de cada criação [...] porque “a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso”, ao passo que o cinema “é um processo de percepção bruta”.

Mitry (2002) ainda afirma que o cinema é contrário à literatura, pois enquanto a literatura se organiza no mundo, o cinema é o mundo que se organiza em uma narrativa. Ou seja, para que haja a composição cinematográfica, há um redimensionamento de palavras a imagens. André Bazin (1991) defende que o fato do cinema beber em várias fontes, por ser uma arte mais jovem, o faz impuro, havendo assim dentro de uma obra cinematográfica, outras artes, tais como, teatro, música, literatura.

Em *Minha Vida de Menina* a narradora-personagem conta ao leitor sobre o broche de sua mãe que um dia seria seu:

Mamã tem na gaveta um broche de ouro que sempre meu pai diz que é para mim. Eu não faço mais caso do broche depois que meu pai vendeu o brilhante. Não gosto de pedra falsa e mesmo pedra falsa ele não tem. Já lhe disse que o desse a Luisinha. Como se explica que ontem, justamente na hora em que eu acabava de rezar, me veio à cabeça a tal ideia? Mamão diz que este mês não tem dinheiro para me dar uniforme para o exame. No outro entrarei nas férias e não preciso mais. Se eu lhe falar em vender o broche a um ourives eu sei que ela não concordará e o esconderá de mim. Já refleti muito desde ontem e vi que o único meio

de ter vestido é vendendo o broche. Vou dormir ainda esta noite com isto na cabeça e vou conversar com Nossa Senhora tudo direitinho. Se ela não me tirar da cabeça a ideia, está certo que terei o vestido para o exame. (MORLEY, 1998, p. 206)

No filme a mesma cena ocorre, porém de maneira fragmentada, sendo que primeiramente numa reunião familiar, Helena vê seu pai vendendo o brilhante do broche ao tio Geraldo, porque necessitava de dinheiro e seu trabalho não lhe rendia. Depois aparece Helena na escola comparando seu uniforme com os das amigas. Ao chegar a sua casa, no quarto da mãe, olha o broche sem o brilhante e o pega, após ter conversado com Nossa Senhora. Em seguida, vai até o armazém e negocia com o Motta a troca por um pedaço de tecido.

Houve uma transcrição de um meio literário a um meio cinematográfico, na qual palavras/descrições foram substituídas por palavras/imagens, sendo que uma mesma cena foi contada, porém utilizando-se de diferentes recursos. Segundo Diniz, houve

um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma linguagem e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora (DINIZ, 1999, pp 32-33).

Neste caso, “não se poderá jamais filmar um romance ou uma peça de teatro ao pé da letra, seguindo exatamente o original. O cinema mostra. O escritor, pelas palavras, invoca ou descreve” (Sadoul, 1956, p. 82). E é isso que Solberg faz em *Vida de Menina*, ela nos mostra a narradora-personagem por inteiro, captando o espírito de Helena Morley. Solberg parece de certa forma se apropriar da ideia de André Bazin (1991) de que a tradução literal não vale nada, a tradução livre demais parece ser condenável e de que a boa adaptação deve ser capaz de “restituir o essencial do texto e do espírito”.

### 4.3 A narradora

Helena Morley é a alma de *Minha Vida de Menina*, não somente por narrar histórias em seu diário das Minas Gerais do século XIX, histórias da sociedade diamantinense, demonstrando as minas de ouro falidas, a sociedade patriarcal e machista, a abolição dos escravos que acabara de ocorrer, mas por ser uma garota crítica que escrevia o que acontecia e apresentava seu parecer crítico sobre os assuntos abordados. E este hábito de escrever em seu diário prevaleceu por três anos. Segundo Lejeune, antes de ser um texto, um diário “é uma prática, pois seu texto não é senão um subproduto, um resíduo. Manter um diário é antes de mais nada uma maneira de viver.” (LEJEUNE *apud* MIGNOT, 2000, p. 183), que fazia com que a menina deixasse de contar seus segredos às amigas, porque tinha o diário como forma de se desvelar, “confessar”.

Neste diário, Helena é a narradora-personagem, que vivencia e conta ao leitor suas histórias e segundo Walter Benjamim são poucas as pessoas que têm este dom de narrar suas vivências, sendo poucas que apresentem “a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIM, 1994, P. 198).

Para o teórico, as melhores histórias são aquelas que ao serem escritas se assemelham às narrativas orais. E os melhores narradores são aqueles que viajaram muito e que voltam recheados de histórias para contar e aqueles que nunca deixaram sua terra, e que conhecem todas as tradições e as histórias. E o que falar de Helena Morley? Nunca viajou, era uma adolescente que conhecia as tradições e as histórias, porém poucas, por ser jovem. Entretanto a menina vivia em meio a uma família grande, onde os adultos gostavam de contar suas vivências, de relatar o que acontecera com um conhecido, enfim, Morley estava sempre em contato com novas histórias.

O processo de narração consiste em alguém que conte a história e alguém que a leia, este leitor entrará no mundo ficcional do narrador, conhecerá suas histórias, suas vivências, seus desejos, e até recriará sobre os fatos lidos. Pois uma narrativa sempre deixa lacunas para interpretações diversas, e cabe ao leitor interpretar o que se encontra nas entrelinhas da obra literária lida.

O narrador age como uma espécie de muro da narrativa, mostrando aquilo que lhe interessa, por isso deixa espaço às interpretações diferenciadas dos leitores. O papel do narrador é selecionar as cenas a serem contadas, as informações a serem fornecidas

para tornar a obra literária ainda mais interessante. Principalmente em uma narrativa autobiográfica, na qual presume-se que tudo que está sendo contado aconteceu com a narradora-personagem em questão. Para a professora Vera Lúcia Albuquerque de Moraes:

Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma forma: a simples escolha dos pormenores a serem narrados, a ordenação dos fatos e o ângulo a partir do qual eles são encarados, tudo isso cria a possibilidade de várias histórias, das quais nenhuma será a “real”. O horizonte da literatura é sempre o real que se pretende representar em sua dolorosa condição de falta. (MORAES, 2003, p. 05)

Fica claro que mesmo numa narrativa autobiográfica, nunca se terá a verdade absoluta, ter-se-á a verdade que a narradora nos apresentar.

Numa adaptação, o espectador terá uma segunda versão da história já contada em uma obra literária. Uma vez que “o texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia” (HUTCHEON, 2011, p. 123), por isso a característica de intérprete foi atribuída ao adaptador.

A narradora de *Vida de Menina* é a personagem Helena Morley, que por meio da voz *over* conta suas histórias. Esta voz dialoga somente com os espectadores, por isso em várias situações percebe-se a cena ocorrendo e comentários da menina sendo tecidos paralelamente. Adaptar uma história da vida real é considerado bastante difícil por Linda Seger (2007), pois segundo ela, para que aconteça uma boa adaptação é necessário que se considere apenas um momento da vida do personagem, pois seria impossível abordar toda a sua história em tão pouco tempo de filme. No caso de *Minha Vida de Menina* a cineasta Helena Solberg não precisou fazer tal recorte, pois a história se baseia em somente três anos de vida da narradora-personagem, porém Solberg optou por personagens e histórias que iria abordar, pois se fosse contar toda a obra literária não haveria tempo, além de ser tornar um processo bastante caro.

## Conclusão

Talvez o objetivo não declarado de toda a dissertação tenha sido mostrar que o valor da obra de Helena Morley reside em ser muito mais do que o registro do cotidiano em forma de diário. A obra apresenta um valor cultural e histórico inimaginável, pois mostra a história de Minas Gerais durante a falência das jazidas de diamantes, o papel que a mulher exercia socialmente, o de ser mãe, e zelar pela família e pelos bons costumes. Mostra também a mulher que se sustentava, não dependendo de homem algum. Por meio de vários relatos, Helena mostra ao seu leitor, ex-escravos que tinham mais dinheiro que seus antigos “donos”, relata sobre homens que eram surrados pelas esposas, fatos que a História não revela.

E quanto à dúvida se a obra fora mesmo escrita por Helena Morley, esta não existe, visto que várias especulações quanto à autoria surgiram, e tudo isso fez com que seu valor aumentasse ainda mais, pois tudo que gera polêmica, ganha relevância, ou seja, quanto mais se questiona a respeito de quem realmente escreveu *Minha Vida de Menina*, mais curiosidades surgem em torno da obra, fazendo com que o número de leitores aumente.

Por ser de tão boa qualidade, a obra foi adaptada por Helena Solberg e Elena Soárez, e esta adaptação focou na narradora-personagem, demonstrando suas características, seu gênio forte, que se diferenciava das outras meninas da mesma idade. Buscou-se em teóricos como Ismail Xavier, André Bazin, Robert Stam, Linda Hutcheon, Haroldo de Campos, mostrar a adaptação como forma de arte, e não como um parasita da Literatura como afirmava Virginia Woolf. Stam afirma que a adaptação é uma forma de intertextualidade, onde uma obra bebe em outra fonte, pois nada se cria, tudo é transformado, não deixando esta segunda de ter seu valor. Haroldo de Campos, com sua teoria da transcrição, apresenta o adaptador como um criador, que traduz a obra original, transformando-a. Ou seja, há a comprovação de que uma adaptação nunca será inferior ao seu original, por ser considerada “infidel”, porque o conceito de “infidelidade” não deve ser atribuído como forma de classificação da qualidade da obra cinematográfica.

Buscou-se durante o terceiro capítulo mostrar Helena Morley como uma narradora-personagem, que se difere das outras mulheres de sua época, por ter opinião, ser crítica, fazendo com que a narrativa fílmica se distinguisse das tradicionais, as quais Stam chama de hollywoodianas e ele acrescenta:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos psicologicamente definidos como seus principais agentes causais. Estes lutam para dar solução a problemas claros ou alcançar objetivos específicos, a história finalizando-se ou com a resolução do problema ou com um claro alcance ou não alcance dos objetivos. (STAM, 2003, p. 167)

Percebe-se que em *Vida de Menina* não há problemas que Helena Morley buscasse resolver, fazendo com que o final dependesse desta resolução, pois Helena busca contar suas histórias, o que vê e sente em relação aos acontecimentos consigo e com seus próximos, diferenciando-se de uma narrativa tradicional.

Reconhece-se a importância tanto da Literatura quanto do Cinema na vida cultural de qualquer indivíduo, mesmo que este consiga entender a obra cinematográfica sem uma leitura prévia do livro, seria uma perda não lê-la. E mesmo que já tenha lido o livro, assistir ao filme também seria de grande valia, pois *Vida de Menina* foi uma leitura pessoal que Helena Solberg fez de *Minha Vida de Menina* e conhecê-la só acrescentaria ao leitor/espectador.

## Referências

ALBERTI, Verena. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 66-81.

ARAUJO, Inácio, 2005, disponível em: <[http://www.radiantefilmes.com/vidademenina\\_criticas\\_002.htm](http://www.radiantefilmes.com/vidademenina_criticas_002.htm)> Acesso em 10/04/2013 às 10h e 20min.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; In: FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARROS, Maria N. A. de. *As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2004.

BAZIN, André. *O Cinema — Ensaaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão europeia de livro, 1967, 2ª edição.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43 ed. – São Paulo: Cultrix, 2006.

BRAGA, Elizabeth dos Santos. *O trabalho com a literatura: Memórias e histórias*. In: Cadernos Cedes, ano XX, nº 50, Abril/00

BRANCO, Lúcia Castello In: OLIVEIRA, Nelson de. Literatura feminina ou poética feminina? Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1836>, acesso em 28 de dezembro de 2010, às 17h25min.

CAMPOS, Fernando Coni (2003) *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas: ensaio de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CHAGAS, Jurema. *A representação do eu na vida cibernética*. Florianópolis: 2007.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Diários íntimos de professoras: letras que duram*. In: *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica* / Ana Chrystina Venancio Mignot, Maria Helena Camara Bastos, Maria Teresa Santos Cunha [organizadoras]. Florianópolis: Mulheres, 2000.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. (org.). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Nº 7 (2001/1). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EULÁLIO, Alexandre. In: MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do Romance*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FIGUEIREDO, Luciano. *Mulheres nas Minas Gerais*. In: PRIORE, M.D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.



FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia et al. (2003) *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

JOHNSTON, Claire. *O sujeito da teoria/prática fílmica feminista*. Screen 21, 1980.

KAMITA, Rosana C. *Literatura e cinema: memórias e histórias*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.16, 2010.

KAMITA, Rosana C. *Luz e Sombra: Relações de Gênero no Cinema*. Gênero e publicações ST. 13

KAMITA, Rosana C. O cinema e as relações de gênero pelas lentes de Ana Carolina. In: TORNQUIST, Carmen S.; COELHO, Clair C.; LAGO, Mara C. de Souza; LISBOA, Teresa K. *Leituras de resistência: corpo, violência e poder*. Ilha de Santa Catarina, 2009.

LAURETIS, Tereza de. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema: an introduction*. London: the mainillan press, 1978.

LAURETIS, Teresa de. *Imagemação*. In: ADELMAN, Miriam; LOPES, Sabrina B. *Caderno de pesquisa e debate do núcleo de estudos de gênero/UFPR*. Número 2/dezembro 2003.

LEJEUNE, Philippe (1993). *Le moi desdemoiselles. Enquête sur Le journal de jeunefille*. Paris: Seuil.

MACHADO, M. T. *Para inglês ler: o diário de Helena Morley traduzido por Elizabeth Bishop*. 2000. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MACIEL, Scheila Dias. *A Literatura e os gêneros confessionais*. In: <http://www.cptl.ufms.br/pgletras/docentes/sheila/A%20Literatura%20e>

%20os%20g%EAneros%20confessionais.pdf, acesso em 10 de julho de 2012, às 21h10min.

MALCOLM, Janet. *A mulher calada : Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*; tradução Sergio Flaksman. — 1a Ed: São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e gênero? Se e como os estudos de gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, 16(2): 440, maio-agosto/2008

MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio; BASTOS, Maria Helena Câmara; CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs). *Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

MITRY, Jean. In: ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

MORAES, Vera Lúcia Albuquerque. *Entre o real e o irreal: o narrador e as dimensões da intersubjetividade*. Rev. de Letras – Nº. 25 - Vol. 1/2 - jan/dez. 2003.

MORAIS, Julierme; NEVES, Anderson R. *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica, uma atualização teórica necessária*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Maio/ Junho/ Julho/ Agosto de 2011. Vol. 8. Ano VIII, nº 2.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 435-453.

MUZART, ZahidéLupinacci. *Do navegar e de navegantes*. In: Diários íntimos de professoras: letras que duram. In: Refúgios do eu: educação, história e escrita autobiográfica / Ana ChrystinaVenancioMignot, Maria

Helena Camara Bastos, Maria Teresa Santos Cunha [organizadoras]. Florianópolis: Mulheres, 2000.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

PROCHASSON, C. (1998). *Estudos históricos*, v. 11, n. 21. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.

SALGADO, Lucas. Disponível em <[http://www.confrariadecinema.com.br/links/filme/vida\\_de\\_menina/vida\\_de\\_menina/vida\\_de\\_menina.jsp](http://www.confrariadecinema.com.br/links/filme/vida_de_menina/vida_de_menina/vida_de_menina.jsp)> Acesso em: 10/04/2013 às 08h e 34 min.

SANTOS, MARIANA OLÍVIA SANTANA DOS. *O OLHAR FEMININO NOS FILMES “EU TU ELES” E “THELMA E LOUISE”*. Universidade Federal do Pernambuco, 2006, pp. 1-34. Disponível em: [http://serv01.informacao.andi.org.br/b6d71ce\\_114f59a64cd\\_-7fac.pdf](http://serv01.informacao.andi.org.br/b6d71ce_114f59a64cd_-7fac.pdf), acesso em 10 de agosto de 2012, às 14h e 26min.

SCHOTT, Robin. *Eros e os processos cognitivos: uma crítica da objetividade em filosofia*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na Literatura Brasileira*. In: A velha pobre e o retratista. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 47.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SONTAG, Susan. O artista como sofredor exemplar. In: \_\_\_\_\_. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Copovilla. Porto Alegre: LP&M, 1987.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro: Florianópolis, nº 51, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 4ª Ed. Campinas, Papirus, 2003.

TAVARES, Mariana Ribeiro da Silva. Poesia e reflexividade na produção de três documentaristas brasileiros contemporâneos: Helena Solberg, Eduardo Coutinho e Walter Carvalho. Tese de mestrado: Universidade Federal de Minas Gerais: Escola de Belas Artes: Belo Horizonte, 2007

TELLES, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: PRIORE, M. D. (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

XAVIER Ismail. O texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

Xavier, Ismail. *Ismail Xavier, dia 01*: depoiment. [14 de dezembro de 2010]. Publicado em: <http://www.priscilaarmani.com.br/296-296/>. Entrevista concedida a Priscila Armani.

ZIRALDO. *Vovó delícia*. São Paulo: Melhoramentos, 1997.

### Referências de sites

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3009200508.html>, acesso em 05 de agosto de 2012, às 16h10min.

<http://bregacc.blogspot.com.br/2010/11/entrevista-eduardo-almeida-reis.html>, acesso em 05 de agosto de 2012, às 12h35 min.

<http://revistabeta.com.br/new/edicao-online/os-castelos-de-helena-%E2%80%93-entrevista-com-helena-solberg/>, acesso em 10 de setembro, às 12h 35min.