

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE
UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS LITERÁRIOS**

ISABELLA PEREIRA OLIVEIRA

**ENTRE TELAS E PÁGINAS: TRANSPOSIÇÕES E
ADAPTAÇÃO EM *VERONIKA DECIDE MORRER*, DE
PAULO COELHO**

UBERLÂNDIA – MG
2024

ISABELLA PEREIRA OLIVEIRA

**Entre telas e páginas: transposição e intermidialidade em
Veronika Decide Morrer, de Paulo Coelho**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILLEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Linha 3 – Literatura, Artes e Outras Mídias

Orientador: Prof.^o Dr. Ivan Marcos Ribeiro

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

O48 Oliveira, Isabella Pereira, 1999-
2024 Entre Telas e Páginas: Transposições e Adaptação em
Veronika Decide Morrer de Paulo Coelho [recurso
eletrônico] / Isabella Pereira Oliveira. - 2024.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.698>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Ribeiro, Ivan Marcos,1975-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG,
CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br,
coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT			
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários			
Data:	14 de outubro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:
Matrícula do Discente:	12212TLT004			
Nome do Discente:	Isabella Pereira Oliveira			
Título do Trabalho:	<i>Entre telas e páginas: Transposições e Adaptação em Veronika decide morrer, de Paulo Coelho</i>			
Área de concentração:	Estudos Literários			
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O poeta artista, o artista poeta: representações do mundo natural na poesia de Wordsworth e em produções de artistas plásticos de sua época			

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos Professores Doutores: Ivan Marcos Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Márcio Araújo de Melo, da Universidade Federal do Norte do Tocantins / UFNT; Cynthia Beatrice Costa, da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Ivan Marcos Ribeiro, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Márcio Araújo de Melo, Usuário Externo**, em 17/10/2024, às 15:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ivan Marcos Ribeiro, Presidente**, em 18/10/2024, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/10/2024, às 17:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Isabella Pereira Oliveira, Usuário Externo**, em 23/10/2024, às 16:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5798974** e o código CRC **60030210**.

Referência: Processo nº 23117.070916/2024-09

SEI nº 5798974

A Deus e a quem sempre me inspirou, minha mãe, Elinalva Pereira

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à minha mãe, por sempre estar presente, me apoiar e me incentivar a percorrer os trilhos da educação. Às minhas irmãs, Mirela e Marta Aline, que acreditaram no meu potencial, me ouviram, e tanto se orgulharam de minha conquista acadêmica.

À minha família, em especial, minha tia Edna e minhas primas Raquel e Nicole, por também encorajar meus estudos desde pequena.

Às minhas amigas, Assíria e Giovanna, por compartilhar não apenas toda minha jornada acadêmica na UFU, mas também, experiências, conhecimento, amizade e afeto.

Ao meu namorado João, com qual pude partilhar boa parte das minhas teorias, descobertas literárias, estudos e ideias.

Ao meu orientador, Prof.^º Dr. Ivan Marcos Ribeiro, professor que me ajudou a ampliar minhas perspectivas, fomentou minhas ideias e me auxiliou a encontrar meu caminho enquanto pesquisadora e docente.

Ao Prof.^º Dr. Cynthia Beatrice costa e Prof.^º Dr. Fernanda Aquino Sylvestre, as quais participaram da minha banca de qualificação, pelas contribuições e correções que me ajudaram a seguir com o trabalho.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGELIT) e ao Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) pela oportunidade de percorrer essa caminhada.

À Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelos recursos necessários à realização deste estudo.

Viver é um rasgar-se e remendar-se

Guimarães Rosa, *Tutaméia: Terceiras estórias*, 1967

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo principal analisar a obra literária do escritor Paulo Coelho chamada *Veronika Decide Morrer* (1998) e sua adaptação cinematográfica, no qual possui o mesmo nome, dirigida por Emily Young (2009). Ambas as obras estudadas, narram a história de Veronika, uma jovem que, apesar de ter uma vida aparentemente perfeita, decide se suicidar por se sentir vazia. Após uma tentativa fracassada, ela acorda em uma clínica psiquiátrica, onde descobre que tem poucos dias de vida. Lá, Veronika começa a questionar suas crenças e a redescobrir o valor da vida ao conviver com outros pacientes. As tramas exploram temas como a busca pelo sentido da vida, a liberdade, e a linha tênue entre sanidade e loucura. A análise das obras concentra-se em como o processo de transposição do texto literário para o cinema envolve uma complexa reinterpretação e recriação do enrênado, dos personagens e das dinâmicas narrativas, transformando a essência da obra original para se adequar às exigências da linguagem cinematográfica e dando vida a obra em uma nova linguagem e perspectiva. A pesquisa se justifica pelo fato de não haver ainda um estudo que se dedique especificamente à relação e diálogo das duas obras. Quanto aos objetivos específicos, a análise foi realizada tomando como recorte temático de estudo (1) Analisar as transposições e intermidialidade entre as obras (2) observar elementos que reinterpretam e dêem vida a linguagem cinematográfica. Para fundamentar o embasamento teórico, temos vários estudos, em especial o estudo realizado por Julia Kristeva, *Introdução à semanálise* (1974), Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2011) e Robert Stam com seu trabalho *A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação* (2008). A fim de alcançar uma imersão na obra do autor e nos textos selecionados, será utilizado como metodologia de pesquisa o Método Monográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Veronika Decide Morrer. Intermidialidade. Suicídio.
Reinterpretação. Literatura.

ABSTRACT

The main objective of this study is to analyze the literary work of the writer Paulo Coelho called Veronika Decides to Die (1998) and its film adaptation, which has the same name, directed by Emily Young (2009). Both works studied tell the story of Veronika, a young woman who, despite having an apparently perfect life, decides to commit suicide because she feels empty. After a failed attempt, she wakes up in a psychiatric clinic, where she discovers that she has only a few days left to live. There, Veronika begins to question her beliefs and rediscover the value of life by living with other patients. The plots explore themes such as the search for the meaning of life, freedom, and the fine line between sanity and madness. The analysis of the works focuses on how the process of transposing literary texts into cinema involves a complex reinterpretation and recreation of the plot, characters and narrative dynamics, transforming the essence of the original work to adapt to the demands of cinematographic language and bringing the work to life in a new language and perspective. The research is justified by the fact that there is not yet a study that specifically focuses on the relationship and dialogue between the two works. As for the specific objectives, the analysis was carried out taking as a thematic study focus (1) Analyzing the transpositions and intermediality between the works (2) Observing elements that reinterpret and bring cinematographic language to life. To support the theoretical basis, we have several studies, in particular the study carried out by Julia Kristeva, called Introduction to Semanalysis (1974), Linda Hutcheon in A Theory of Adaptation (2011) and Robert Stam in Literature Through Cinema: Realism, Magic and the Art of Adaptation (2008). In order to achieve immersion in the author's work and the selected texts, the Monographic Method will be used as the research methodology.

KEYWORDS: Veronika Decides to Die. Intermediality. Suicide. Reinterpretation. Literature.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Livros de Paulo Coelho.....	16
Figura 2 “Onde é a Eslovênia?”	42
Figura 3 Verde é o novo preto?.....	43
Figura 4 Aceitação da morte	46
Figura 5 Luta pela vida	46
Figura 6 Mudança de perspectiva.....	47
Figura 7 Os personagens.....	49
Figura 8 As memórias de Eduard	52
Figura 9 Personagem Zedka em Villete.....	54
Figura 10 Homens de terno	62
Figura 11 Mulheres formais	62
Figura 12 Traje hospitalar	63
Figura 13 Vestindo a conformidade	64
Figura 14 Se vestindo de conformidade	64
Figura 15 Um vestido branco	64
Figura 16 Cenários de Villete – 1.....	67
Figura 17 Cenários de Villete – 2.....	68
Figura 18 A escuridão.....	70
Figura 19A distância – 1 A distância – 1	71
Figura 20 A distância – 2.....	72
Figura 21 O isolamento.....	72
Figura 22 O constrangimento.....	72
Figura 23 A proximidade entre personagens	73
Figura 24 O contato físico entre personagens	74
Figura 25 Ambientes a céu aberto	74
Figura 26 Em meio a multidão	75
Figura 27 Sorrisos esboçados em personagens	75
Figura 28 Enquadramento em Primeiro Plano	78
Figura 29 Enquadramento Close-up.....	79
Figura 30 Enquadramento Super Close-up.....	80
Figura 31 Enquadramento Plongée	81

Figura 32 Enquadramento Contra Plongée	81
Figura 33 Plano Detalhe	82
Figura 34 Enquadramentos Psicológicos	83
Figura 35 Flash-back	84
Figura 36 Confusão de pensamentos	88
Figura 37 Cena da piscina.....	89
Figura 38 Música cena da piscina	90
Figura 39 O tocar piano	91
Figura 40 Eduard observa Veronika	91
Figura 41 A nudez de Veronika	93
Figura 42 A angulação de Eduard	94
Figura 43 Momentos de silêncio	98

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	13
2.	RAÍZES ARTÍSTICAS: MEMÓRIAS DE UMA HISTÓRIA	14
2.1	Controvérsias De Um Mago	14
2.2	A Arte Da Literatura De Massa	17
2.3	Retrato de uma cineasta: uma biografia de Emily Young.....	23
3.	VER UM LIVRO, LER UM FILME	26
3.1	Desvendando um suicídio	26
3.2	Transposição: dialogismos e intertextualidade.....	28
3.3	Fechos e desfechos narrativos	36
3.4	Da escrita à atuação: metamorfoseando personagens	48
3.5	O Transpor do Eu: características de uma narrativa íntima	55
3.6	Vestindo histórias: uma análise sobre os figurinos.....	60
3.7	Palavras em movimento: a transposição dos cenários	66
3.8	Moldando narrativas: planos e enquadramento	76
3.9	Entrelaçadas: música e silêncio	84
	CONCLUSÃO	101
	REFERÊNCIAS	103

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo visa analisar a adaptação cinematográfica do livro *Veronika decide morrer*, publicado originalmente em 1998 pelo escritor Paulo Coelho, realizada sob a direção de Emily Young em 2009. Mais especificamente, busca-se estudar a adaptação e a transposição intersemiótica de uma obra da literatura brasileira para o cinema internacional, e também, observar as obras são retratadas e contrapostas no livro e no filme.

A obra de Coelho apresenta a história de uma jovem eslovena, que decide morrer, pois está farta de sua rotina previsível. Então, decide que vai se suicidar com uma grande dose de calmantes. Contudo, sua tentativa de suicídio é falha, e a personagem acaba recuperando seus sentidos dentro de um sanatório chamado Villete. A dose de calmantes que Veronika ingeriu não causou sua morte imediata, e sim, lentamente, pois seu coração deverá parar de bater dentro de alguns dias. Com esta nova condição, a personagem passa a repensar sua vida e o mundo à sua volta, enquanto os outros internos são afetados por sua presença, pois todos acompanham seus últimos dias de vida ao decorrer do tempo (COELHO, 2017). O autor, Paulo Coelho, teve inspiração em si mesmo para a criação de *Veronika Decide Morrer*. Entre os anos de 1965 e 1967, ele teve três passagens por um hospício no Rio de Janeiro, internado por seus pais, que na época duvidavam de sua sanidade mental (COELHO, 2017).

Para embasamento desse estudo, as produções mencionadas anteriormente foram lidas e assistidas no intuito de examinar as características gerais e peculiaridades de cada uma das obras, a fílmica e a literária. A pesquisa observou os seguintes elementos narrativos: enredo, personagens, figurinos, cenários, recursos sonoros, narrativa, dentre outros. A partir do estudo de tais aspectos, será evidenciado como a adaptação é um processo que envolve opções estéticas que estão relacionadas à dominância da linguagem audiovisual, diferente da literária, e que requer então um processo criativo. Dessa maneira, será pautada a ideia de que, a adaptação não precisa ser exata e idêntica ao texto original, mas, deve distinguir-se deste para que tenha sua própria identidade (Sotta, 2015).

2. RAÍZES ARTÍSTICAS: MEMÓRIAS DE UMA HISTÓRIA

2.1 Controvérsias De Um Mago

Antes de apresentar um relato sobre a vida do autor Paulo Coelho, consideramos necessário dizer o porquê deste momento biográfico, uma vez que a dissertação versa sobre uma de suas obras literárias e não sobre a sua vida. Contudo, Paulo Coelho traz momentos vivenciados durante a sua juventude, experiências, amizades, algumas reflexões existenciais, que foram transcritas de maneira leve e singela, peculiares à sua própria história e personalidade dentro do livro. Enquanto a obra era analisada, mais alto a sua vivência emergia entre os personagens do nosso material de estudo, deixando visível que o livro se trata de uma maneira pessoal de imortalizar suas memórias através da literatura.

Em *Veronika Decide Morrer*, é extremamente difícil descolar o nome do polêmico escritor Paulo Coelho de sua obra, dado que, a sua própria realidade e história foi a base para a escrita da história de Veronika. Então é interessante (e até necessário) compreender quem é esse sujeito para podermos enfim, descorrer sobre sua obra.

Claro que não será possível redigir toda a imensidão e complexidade desse indivíduo em apenas algumas páginas, mas será ressaltado o essencial para esse estudo. Paulo Coelho de Souza é brasileiro e nasceu na cidade do Rio de Janeiro (RJ), no dia 24 de agosto de 1947. Coelho nasceu em uma família abastada, oriunda de um pai engenheiro, Pedro Paulo Coelho e de Lígia Coelho. Devido a isso, teve a oportunidade de frequentar bons colégios tradicionais do Rio, como o *Colégio Santo Inácio*, o qual ingressou com apenas sete anos de idade. A habilidade para a arte da escrita floresceu logo cedo, nos anos iniciais de escola, o qual Coelho sempre participava de concursos de poesias, teatros e mantinha seu próprio diário para prática da caligrafia e escrita. Apesar de na época aspirar pela escrita, enfrentou diversas dificuldades para trilhar o caminho de escritor devido a contraposição de seus pais.

Paulo Coelho é dono de um vasto repertório de títulos. Suas escritas são marcadas por uma linguagem simples, descomplicada e acessível, que utiliza frases curtas e diretas, objetivando a leitura e sentido do leitor. Outro ponto, é a profundidade de suas narrativas, que por muitas vezes seguem uma estrutura de jornada ou busca, em que os personagens principais enfrentam desafios e passam por transformações pessoais ao longo do caminho. Na narrativa coelhana, em menor ou maior grau, parece sempre haver a procura pela verdade. O escritor aborda temas como autoconhecimento, superação pessoal, espiritualidade, destino e a busca por

um propósito de vida. Além disso também é incorporado elementos da mitologia e espiritualidade em suas histórias.

No início dos anos 70, Paulo Coelho viveu um momento Hippie de sua vida, Coelho exerceu a função de jornalista, escrevendo publicações alternativas para as revistas *A Pomba* e *2001*. Já por volta de 1972, Coelho conheceu ninguém menos que o músico Raul Seixas, e dessa amizade, surgiu frutos que influenciaram fortemente o rock brasileiro, dado que o nosso escritor aqui estudado, colaborou com a composição de canções de sucesso de Seixas como “Eu Nasci Há 10 Mil Anos Atrás” (1976), “Sociedade Alternativa” (1974), “Gita” (1974) , “Al Capone” (1973), entre outras 60 composições. Também em outras oportunidades, fez parcerias e corrobou para escrita de letras de música para alguns dos nomes mais famosos da musica brasileira, como Elis Regina, Fábio Junior, Vanusa e Rita Lee.

Já em 1982, após inúmeras internações contra sua própria vontade em clínicas psiquiátricas (mandado pelos seus pais), Coelho se envolveu de vez no mundo artístico, e lançou seu primeiro livro chamado *Arquivos do Inferno*. Contudo, esse livro não obteve a repercussão que almejava. Já em 1985, lançou o seu segundo livro, *O Manual Prático do Vampirismo*, que pouco tempo depois ordenou recolher por considerá-lo “de má qualidade”, conforme suas próprias palavras, confessa: "O mito é interessante, o livro é péssimo". Em 1986, mesmo não sendo católico praticante, fez a peregrinação pelo Caminho de Santiago, na Espanha. Na peregrinação, percorreu quase 800 quilômetros do sul da França até a cidade de Santiago de Compostela, na Galiza, e daí, a partir dessa experiência marcante, ele extraiu detalhes para a escrita do seu livro *O Diário de um Mago – O Peregrino*, editado em 1987. Coelho considera que com o lançamento desse livro, começou sua trajetória como escritor, em suas palavras:

A partir daí, o conforto da loucura jamais me seria oferecido de novo. Eu tinha que lamber minhas feridas sozinho, perder as batalhas, ganhar outras, desistir muitas vezes do meu sonho impossível, arranjar empregos burocráticos, até que um dia larguei tudo pela enésima vez, fiz a peregrinação a Santiago de Compostela e entendi que não poderia continuar negando sempre enfrentar-me com o meu destino: “ser artista”. No meu caso específico, ser escritor. Então aos trinta e oito anos, decidi escrever meu primeiro livro e arriscar-me no combate que inconscientemente sempre temera: a luta por um sonho. (Coelho, 2017, p. 238).

A partir de Diário, a carreira de Coelho começou a decolar e angariar prêmios e mais prêmios para o escritor. No ano seguinte, publicou *O Alquimista* (1988), que se transformaria no livro brasileiro mais vendido em todos os tempos. Outros títulos se

sucederam: *Brida* (1990), *As Valkírias* (1992), *Na Margem do Rio Piedra Eu Sentei e Chorei* (1994), *Maktub* (coletânea das melhores colunas publicadas na *Folha de S. Paulo*, 1994), uma compilação de textos seus em *Frases* (1995), *O Monte Cinco* (1996), *O Manual do Guerreiro da Luz* (1997), *Veronika Decide Morrer* (1998), e *O Demônio e a Srt. Prym* (2000), a coletânea de contos tradicionais em *Histórias para Pais, Filhos e Netos* (2001), *Onze Minutos* (2003), *O Gênio e as Rosas* – ilustrado por Mauricio de Souza (2004) *O Zahir* (2005), *A bruxa de Portobello* (2006), *Ser Como o Rio Que Flui* (2006), *O vencedor está só* (2008), *Aleph* (2010), *Fábulas* (2011), *Manuscrito encontrado em Accra* (2012), *Adultério* (2014), *A Espiã* (2016), *Hippie* (2018).

Figura 1: Livros de Paulo Coelho



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Nas obras mencionadas acima, o autor geralmente explora temas universais, buscando tocar a essência humana e despertar reflexões sobre a vida e o sentido da existência. Suas

histórias frequentemente apresentam diálogos introspectivos e filosóficos, nos quais os personagens debatem ideias e compartilham ensinamentos. O uso de metáforas e simbolismos também são frequentes em sua escrita, esses elementos são utilizados com o intuito de tentar transmitir mensagens para provocar reflexões profundas nos leitores. O escritor busca despertar de forma poética a imaginação e reflexão sobre a própria vida e aspirações dos leitores.

Essa forma de escrita acabou cativando milhares de leitores de literatura contemporânea ao redor do mundo, se tornando sucesso de vendas mundial com mais de 350 milhões de livros vendidos pelo globo, e sendo inclusive, traduzido para diversos idiomas, contabilizando mais de 80 idiomas conforme aponta a matéria escrita por Mário Fontana para site Estado de Minas intitulada como: *Traduzido para 81 idiomas, escritor brasileiro vendeu 350 milhões de livros. Ele é devoto da mineira Nhá Chica.*

Vale ressaltar que como resultado de sua ascensão na carreira, em 25 de julho de 2002, Coelho foi eleito para ocupar a cadeira de número 21 da Academia Brasileira de Letras, sendo o oitavo ocupante desta cadeira e o mais jovem integrante do quadro de membros efetivos da Academia. Já havia se candidatado outras vezes, mas não havia sido aceito. Além disso, Coelho é membro do Instituto *Shimon Peres para a Paz*, Conselheiro Especial da UNESCO para *Diálogos interculturais e convergências espirituais* e membro da diretoria da *Schwab Foundation for Social Entrepreneurship*.

Para conclusão, vale salientar que o amor pela escrita de seus romances está nos campos da ficção, da investigação policial, dos temas místicos e da autoajuda. Além disso, o escritor também teve muitas paixões na fase adulta: a socialite Vera Richter, a militante Adalgisa de Magalhães, a atriz Maria do Rosário Nascimento e Silva, a jornalista Cecília MacDowell e a artista plástica brasileira Christina Oiticica, com quem é casado desde 1980.

2.2 A Arte Da Literatura De Massa

A arte é uma expressão humana, que atravessa as fronteiras do tempo e do espaço, refletindo e moldando as sociedades em que emerge. A palavra “arte” vem do latim *ars*, que significa “técnica” ou “habilidade”. Essa habilidade, ou técnica, existe desde os primórdios da civilização, advindo da criatividade humana e sempre encontrando diferentes formas de se manifestar, seja através de pinturas rupestres, esculturas, música, literatura ou outras formas de expressão.

Vale desatacar que ao longo da história da humanidade, a arte se inovou e se modificou

de inúmeras maneiras, acompanhando tempos e sociedades distintas. Isso pois a noção de arte é ligada à subjetividade, sendo moldada por uma série de fatores contextuais, incluindo cultura, história, política e economia. Essa elasticidade permite que o campo artístico sempre desenvolva novas dinâmicas e mantenha-se desafiando ou redefinindo o já estabelecido como tradicional.

Neste estudo, vamos analisar a arte da Literatura, em especial, a de massa. Optamos por usar o termo "literatura de massa" em vez de outros como best-seller, texto-tagarelice ou literatura de entretenimento. A literatura de massa surge da cultura de massa, que se desenvolve quando uma parcela da população anteriormente ocupada com trabalho físico extenuante passa a ter tempo livre para lazer e cultura, antes reservados principalmente para a elite. Portanto, a literatura de massa surge como resposta às demandas da sociedade moderna. Literatura de massa, voltada para a massa da população. Conforme aponta Suzane K. Langer:

Outrora, as massas não tinham acesso a arte, a música, a pintura e, até mesmo, os livros, eram prazeres reservados às pessoas ricas. Seria possível supor que os pobres, o “vulgar”, poderiam igualmente usufruir dela se lhes tivesse sido dada essa oportunidade. Mas, atualmente, em que cada um tem a possibilidade de ler, visitar museus, escutar a grande música, pelo menos, no rádio, o julgamento das massas sobre estas coisas tornou-se uma realidade e, através dele, tornou-se evidente que a grande arte não é um prazer direto dos sentidos (a direct sensuous pleasure). Caso contrário, ela lisonjearia – a semelhança dos bolos ou dos coquetéis - tanto o gosto sem educação, quanta o gosto culto (Langer, 1968, p.183).

Além disso, a escolha desse termo também se justifica pois foge de termos depreciativos como “baixa literatura” ou “texto-tagarelice” (Barthes, 2015). Vale ressaltar que, chamar uma obra de best-seller também não é apropriado, já que uma obra literária considerada erudita também pode conquistar uma ampla aceitação popular.

A literatura de massa contemporânea é fruto da Indústria Cultural, portanto, sua produção e consumo seguem os princípios do mercado, baseados na demanda e na oferta, isto é, no que o público consumidor está inclinado a consumir. Para Sodré (1978, p.15-16):

A expressão literatura de massa designará a totalidade do discurso romanesco tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto, consagrado pela instituição escolar e suas expansões acadêmicas. Incluem-se, assim, no universo da literatura de massa, o romance policial, de ficção científica, de aventuras, sentimental, de terror, a história em quadrinhos, o teledrama, etc.

Seguindo esse pensamento, é possível afirmar que as famosas obras de Paulo Coelho (inclusive *Veronika Decide Morrer*) possuem características da Literatura de Massa. Devido a tais atributos, os livros de Coelho causam polêmica e divide opiniões entre os críticos literários por diversos anos. Vejamos alguns dos motivos da controvérsia de forma mais cirúrgica:

a) Estilo Literário:

Uma crítica comum ao estilo literário de Paulo Coelho é a sua simplicidade e acessibilidade de texto. Alguns críticos consideram sua escrita como superficial, carente de complexidade artística e desafiadora em termos de jogos com palavras e até mesmo senso de reflexão. A preferência por uma linguagem mais elaborada e técnica é comum entre muitos literários e acadêmicos.

b) Temáticas Espirituais e Autoajuda:

A narrativa Coelhana é conhecida por explorar temas espirituais e questões relacionadas à busca pessoal e ao auto aperfeiçoamento. Essas temáticas, associadas ao gênero de autoajuda, nem sempre são valorizadas pelos círculos literários pois, a academia literária tem uma tendência de desconsiderar tais temáticas e prezar mais pela tradição, que tende a privilegiar a experimentação estética e a reflexão filosófica.

c) Popularidade Comercial:

O escritor estudado nessa pesquisa é um dos autores mais vendidos do Brasil, e inclusive, do mundo, superando o número de vendas até mesmo do famoso livro *O Pequeno Príncipe* (1943) de Saint-Exupéry. Seus livros alcançam um amplo público e possui uma abordagem mais comercial. Para alguns críticos e acadêmicos, esse sucesso de vendas e popularidade comercial pode ser visto como um indicador de superficialidade e falta de originalidade, o que desvaloriza e acarreta críticas a respeito de sua obra no âmbito literário.

A seguir, observemos uma crítica de Gustavo Bernardo, Doutor em Literatura Comparada em uma coluna em 2010 o seguinte título: *Você também é contra Paulo Coelho?* Vejamos alguns comentários deferidos pelo doutor Literário a seguir:

Dei-me ao trabalho de ler alguns livros do nosso mago. Nessa leitura, à exceção de *O Alquimista* (que não é exatamente dele, como já expliquei), encontrei tramas superficiais, significados unívocos e frases pobres sem

contar os erros de português que ele não deixa os revisores corrigirem (porque a magia que faz o sucesso do livro pode se encontrar num desses erros!). Não há desafio na leitura porque não há qualquer enigma a desvendar nem qualquer ambiguidade que tire o leitor da sua perspectiva habitual. Nesse sentido, seus livros cabem perfeitamente na rubrica de auto-ajuda das livrarias: o leitor gosta porque escuta o eco da sua própria voz, a voz do senso comum e da moral vigente.

Janilto Andrade, doutor em Estética e Poética pela Universidade Federal de Pernambuco e professor de Literatura Brasileira e História das Artes escreve em seu livro *Por Que Não Ler Paulo Coelho*, lançado originalmente em 2004:

O Alquimista' provoca tédio, uma vez que naufraga em bobices, contradições e desrespeito ao vernáculo. Ademais, a trivialidade leva esse escrito de Paulo Coelho ao cumprimento de todas as etapas das edificações literárias pseudo-refinadas. É, entre as estruturas de mau gosto, um texto exemplar (...). Um escritor à Coelho dá ao leitor aquilo que o leitor espera encontrar no livro – um rodízio de pizza literária, uma vez que a esse leitor foi negado, lamentavelmente, apreciar as finas iguarias poéticas, não sendo, portanto, em termos de mesa literária, um gourmet, mas um gros mangeur de repastos culturais.

Em outro momento, para entrevista dada ao site UOL com o entrevistador Rodrigo Casarin em 2016, Janilto ressalta que: “Paulo Coelho é um escrevente de best-seller; assim, lido um título, dispensam-se os outros.”.

Ao observar tais críticas, é de extrema necessidade enfatizar que uma das características mais marcante da Literatura de Massa é a linguagem. Este tipo de literatura desempenha o papel fundamental de facilitar a comunicação, tornando-se indispensável que seja acessível para ampliar seu alcance. Isso não quer dizer que nesta forma de escrita haja uma falta de cuidado ou consideração com o leitor. Pelo contrário, nessa modalidade se busca usar palavras e estruturas gramaticais dos dias atuais e que facilitem a leitura para um grande número de pessoas. Dessa forma, é razoável notar o esforço do escritor Paulo Coelho em estabelecer uma relação autor/obra/público.

Além disso, é importante mencionar que os erros gramaticais citados pelos críticos realmente ocorrem na escrita Coelhana, e em o livro *O Alquimista* (1988) também. Contudo, tais imperfeições não chegam a ser graves ou extremas, e sim, superficiais. Isso acontece para gerar um nível de escrita coloquial, comum que não afeta em nada a fluidez, desenvolvimento do enredo ou até mesmo o entendimento do texto. Como exemplo, podemos citar que em 1922, houve a *Semana de Arte Moderna no Brasil*, no qual deixou marcado o período do Modernismo

na sociedade brasileira e defendia a estética que a linguagem produzida nas obras, naquele momento tinha o intuito de esboçar a linguagem autenticamente brasileira, sua oralidade e fluidez. E para que isso ocorresse, também foi necessário abrir mão da norma culta, de toda forma, esse movimento foi alvo de críticas. Vejamos:

Já tem sido repetido pela crítica que os jovens participantes da Semana “sabiam o que não queriam, mas não o que queriam”. O estabelecimento de diretrizes, a vertente construtiva, a aglutinação em torno dos princípios claramente determinados a priori não existiram. Traços gerais do que chamamos fase heróica podem ser agrupados em torno de metas e de princípios embutidos nas próprias produções do período e que giram em torno de vários núcleos: a renovação estética permanente, através do aproveitamento dos princípios da vanguarda, com “deglutição” pessoal e autônoma e adaptação ao panorama brasileiro; a revisão da “história pátria”, relida agora do ângulo do colonizado; a revitalização do falar brasileiro, o resgate do coloquial e regional, a “contribuição milionária de todos os erros” para conter o “mal da eloquência balofa e roçagante”; o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira, considerando-se a nossa formação fragmentada, fruto do nosso hibridismo sócio-cultural (Helena, 2003, p. 50-51).

É palpável ainda defender esse estilo de escrita através da arte verbal e o Concretismo, que representam abordagens inovadoras na exploração da linguagem. A arte verbal engloba diversas formas de expressão artística que utilizam a palavra como meio principal, enquanto o Concretismo, um movimento literário surgido no Brasil nos anos 1950, busca a objetividade e a visualidade na poesia. Por meio de recursos tipográficos e arranjos visuais, os concretistas desafiam as convenções literárias, ampliando as possibilidades estéticas da palavra escrita. Esses movimentos convidam os leitores a uma interação ativa com o texto, questionando as normas estabelecidas e promovendo uma apreciação mais ampla da linguagem poética.

Já em relação as temáticas, elementos como o clímax e a catarse também são cruciais para envolver o leitor, provocando suas emoções, e não devem ser vistos como recursos simplistas. Para isso, o escritor precisa compreender os interesses comuns do público-alvo e o que os atrai, caso contrário corre o risco de não alcançá-lo. Como aponta Sodré: “O que importa mesmo são os conteúdos fabulativos (e, portanto, a intriga com sua estrutura clássica de princípio-tensão, clímax, desfecho, catarse), destinados a mobilizar a consciência do leitor, exasperando sua sensibilidade”. (Sodré, 1985, p.15).

Essa demanda muitas vezes leva à criação de padrões. No contexto do mercado editorial, quando um determinado tipo de história se destaca e conquista as massas, frequentemente se estabelece como um padrão, resultando no surgimento de obras semelhantes. Entretanto, a

existência desses padrões não é uma garantia de sucesso para uma obra, uma vez que este depende principalmente das preferências populares e das tendências atuais.

Em resumo, o objetivo da Literatura de Massa é alcançar um público amplo, independentemente de sua classe social. Além disso, esse tipo de Literatura não se limita a escrever para o grande público, mas também busca explorar nichos de mercado específicos. Ao fazer isso, ela se adapta para se tornar roteiros de cinema ou outras mídias, ampliando seu alcance e criando novas formas de conexão com diferentes públicos. Para que esse objetivo seja atingido, a literatura de massa acaba apresentando características específicas destinadas a atrair seu público-alvo, tais como o uso de personagens distintivos e uma abundância de diálogos, facilitando a compreensão da trama pelo leitor, justificando assim, a popularidade comercial de Coelho.

Apesar da rejeição por parte da academia e dos críticos literários, Paulo Coelho possui uma sólida base de apoiadores e fãs leais em todo o mundo, e também, números recordes de venda mundial, demonstrando que sua escrita ressoa com muitos leitores. É necessário compreender que nem toda obra seguirá os padrões de um clássico, e que nem por isso deixa de ter valor literário. Os valores da obra de um autor, podem variar amplamente de acordo com diferentes perspectivas e expectativas literárias, então não deve ser pautada somente e unicamente comparada a cânones.

Conforme cita Maestri:

O Desqualificar a literatura coelhiana devido apenas a esses pecados e pecadilhos é esquecer que Lima Barreto incorria em alguns lapsos semelhantes e nem por isso deixou de produzir uma das mais significativas obras literárias nacionais. [...] Comumente, os reparos preciosistas e formalistas da literatura coelhista expressam os mesmos preconceitos elitistas que levaram ao desconhecimento da necessidade de um debate O Diário de um mago (1987); O Alquimista (1988); Brida (1990); As Valkírias (1992); Na margem do rio Piedra eu sentei e chorei (1994); O monte cinco 1996); Veronika decide morrer (1998). A recepção da obra de Paulo Coelho pela crítica literária e pelo leitor — 145 sobre essa obra, sobre as razões de seu sucesso multitudinário e suas consequências (Maestri, 1999, p. 30-31).

Encerra-se esse tópico com o pensamento de que é fundamental lembrar que as obras que fazem parte da Literatura de Massa não devem ser medidas ou cobradas com os mesmos moldes da Literatura culta, pois não são iguais. Além disso, cabe destacar que esse tipo de literatura possui outros benefícios, segundo Paes (1990), a literatura de massa, pode ser uma ferramenta eficaz para promover o prazer na leitura e desenvolver o hábito de ler. Isso ocorre,

pois, ao ler, leitor se capacita com habilidades interpretativas que podem ser aplicadas a textos mais complexos, ampliando sua compreensão das nuances presentes na literatura. Conforme cita Tavela (2010, p.4) sobre perspectiva do leitor nesse processo de reconhecimento literário "Para o leitor interessado, a distinção entre alta literatura e literatura de massa é completamente sem sentido. O que vale é o seu gosto, o seu prazer".

2.3 Retrato de uma cineasta: uma biografia de Emily Young

Emily Young, nascida no ano de 1970, é uma respeitada diretora e roteirista de cinema proveniente do Reino Unido. Seu lugar na fratria a situa como a terceira de quatro irmãos, tendo vindo ao mundo em Islington, um bairro de Londres. Seus pais, Helen Young e Hugo Young, merecem destaque, ambos enveredando pela profissão de jornalistas. Além disso, sua mãe desempenhava atividades altruístas como trabalhadora de caridade e também deixou sua marca no universo literário ao se aventurar como autora de livros infantis.

Na esfera acadêmica, Emily Young trilhou um percurso notável. Graduou-se em Literatura Inglesa na prestigiosa Universidade de Edimburgo, onde alcançou um diploma de Primeira Classe, atestando seu alto desempenho intelectual. Posteriormente, aprimorou seus horizontes linguísticos ao aprender o polonês, e, ampliou suas habilidades cinematográficas ao se formar na renomada Escola Nacional de Cinema em Lódz. Em 2000, foi agraciada com uma residência em Paris concedida pelo *Festival de Cannes*, oportunidade que lhe permitiu desenvolver um longa-metragem baseado na memória intitulada *Once in a House on Fire*, escrita por Andrea Ashworth.

Destacando-se desde o início, Young conquistou o prestigiado prêmio *Cinefondation* no Festival de Cinema de Cannes com seu filme de graduação, intitulado *Second Hand*. Logo em seguida, em 2004, lançou sua primeira obra completa, o longa-metragem *Kiss of Life*, que recebeu o cobiçado prêmio BAFTA, mais especificamente o prêmio Carl Forman destinado ao melhor filme de estreia. No ano de 2009, dirigiu o filme *Veronika Decide Morrer* na cidade de Nova York. Já também atuou como atriz no filme *God of Love* (2010) dirigido por Luke Matheny.

A carreira de Emily Young como cineasta é caracterizada por uma abordagem singular e sensível aos temas que aborda. Seu trabalho frequentemente mergulha profundamente nos aspectos psicológicos e emocionais dos personagens, explorando suas experiências e questionamentos de maneira minuciosa. Por exemplo, o filme *Second Hand* (1999) é uma

narrativa que trata, de maneira ampla, da luta de uma jovem contra o processo de amadurecimento. A história se desenrola em torno de Laura, uma garota que adquire uma saia escolar a crédito em uma venda de uniformes usados, porém, desprovida de fundos para efetuar o pagamento. Determinada a resolver o impasse por conta própria, no dia seguinte na escola, ela se vê imersa em um território desconhecido, enfrentando desafios até então inexplorados.

Já o filme *Kiss of Life* (2003) apresenta a história de Helen, uma mulher que vive em Londres com seu pai e filhos, enquanto seu marido, John, trabalha como humanitário na Europa Oriental, ausente há meses. Helen anseia pelo retorno de John. Contudo, em uma fatídica manhã, enquanto leva as crianças para a escola, ela encontra a morte em um acidente de carro, ficando presa em um limbo entre a vida e a morte. John, a quilômetros de distância, não sabe do falecimento de sua esposa, assim como Helen não tem consciência de seu próprio estado. Assim, tem início uma odisseia de quatro dias: o avô e as crianças precisam confrontar a morte de Helen; John enfrenta uma jornada por uma terra assolada pela guerra em sua busca por casa; e Helen observa impotente sua própria existência, que retorna para assombrá-la, até o momento em que finalmente se reconcilia com John, alcançando assim a libertação.

O aclamado filme *Veronika Decide Morrer* (2009), dirigido por Young, também aborda um contexto similar entre vida e morte, assim como *Kiss of Life* (2003). A trama acompanha a trajetória de uma jovem mulher que decide cometer suicídio, ingerindo medicamentos, mas sem sucesso, o que resulta em sua sobrevivência. Após um período inconsciente, ela acorda em um hospital psiquiátrico com a notícia de que possui apenas mais uma semana de vida. Nesse período, surge um sentimento de limbo entre vida e morte, proporcionando uma reflexão profunda e intensa.

Para além dessas obras, Emily Young também dirigiu o filme *Ziemia Na Górze* (1996) no qual não há muitas informações disponíveis sobre a trama. Vale lembrar que Young também ganhou reconhecimento na esfera fílmica através de indicações importantes, tais como o Prêmio Douglas Hiscox (2004) no British Independent Film Awards, pelo filme *Kiss of Life*, e o Prêmio Golden Swan (2003) no Copenhagen International Film Festival, novamente pelo filme *Kiss of Life*.

O filme *Veronika Decide Morrer*, foco de estudo desta pesquisa, foi um importante passo na sua carreira, ela afirma que eu primeiro contato com o livro e sua leitura foi por acaso, ao ganhá-lo de presente de um amigo, dois anos antes de ser convidada para o projeto. O filme se trata de uma adaptação do livro (que contém o mesmo título) do renomado escritor Paulo Coelho e foi estrelado por grandes atrizes, como exemplo, Sarah Michelle Gellar. Apesar de ter

sido lançado em 2009, as filmagens ocorreram em 2008 na cidade de Nova York. A obra foi inicialmente lançada no Brasil em 21 de agosto de 2009, seguido por um lançamento gradual ao redor do mundo. No entanto, apenas em 2015 foi lançada nos Estados Unidos, e ainda assim estava disponível apenas em cinemas selecionados.

Em uma entrevista através do telefone para o jornal *FOLHA DE S.PAULO* em 21 de agosto de 2009, Young em relação a trama afirma “Gosto dessa ideia do amor como uma salvação. É também uma questão de mágica. Quando tudo está perdido, você descobre coisas em você e no mundo que nunca pensou possível.”. Quando questionada se o filme então se trata de uma espécie de autoajuda cinematográfica ela ressalta que “Li recentemente *O Zahir* [mesmo autor] e acho que este sim me parece autoajuda, é sobre um homem numa jornada e tal, é muito óbvio. Mas em "Veronika" temos uma história de verdade.”

Em resumo, os filmes dirigidos por Emily Young, apresentam um enfoque marcante na exploração das complexidades da condição humana, abordando questões psicológicas e emocionais dos personagens e proporcionando uma experiência cinematográfica profundamente reflexiva. Embora a diretora tenha trabalhado com temas como a morte em dois filmes, afirma que não deseja dirigir um filme com essa temática mais, conforme aponta no site *MUBI*, Emily afirma que:

Acredito que cada filme deva ter sua própria atmosfera. É realmente curioso, até que você efetivamente faça o filme, **mesmo se o escreva você mesmo, você não sabe verdadeiramente qual será a atmosfera apresentada**. Mas nunca faça um filme sobre a morte, é o que eu digo. Nunca mais. (Young, grifo nosso)

Atualmente a diretora está voltada a produção de atuação e direção de peças teatrais juntamente a empresa de performance teatral *Fiasco Theater* localizada em Nova Iorque.

3. VER UM LIVRO, LER UM FILME

3.1 Desvendando um suicídio

Era uma vez Veronika, uma garota que desejava por um fim em sua própria vida. Para abrir alas deste tópico, é necessário narrar um breve resumo sobre a obra *Veronika Decide Morrer* escrita pelo autor Paulo Coelho e publicada em 1998, a fim de contextualizar e compreender a história principal do objeto de análise dessa pesquisa. Assim, através das páginas deste livro, somos convidados a conhecer a história de Veronika, uma jovem que mora na cidade de Liubliana, uma pequena cidade da Eslovênia, e que no auge dos seus 24 anos, se sentia dentro de tudo que queria e todos dentro da sociedade almejam: beleza, um brilhante histórico acadêmico, um emprego rentável, boa família e etc. Mas, eis que no dia 11 de novembro de 1997, a sensação de vazio e falta de propósito na vida a consome por completo, levando-a a questionar a sua própria existência e a sua razão de viver. Então, Veronika toma a decisão de tomar alguns comprimidos na tentativa de acabar com a sua própria vida.

Em seu desespero, a personagem principal decide ingerir uma quantidade fatal de comprimidos, acreditando que esse ato (de suicidar-se) lhe trará a libertação tão almejada. Entretanto, o destino reserva uma surpresa inesperada para Veronika. Ao invés de encontrar a morte, ela acorda em um hospital psiquiátrico, descobrindo que sua tentativa de suicídio não foi bem-sucedida, mas deixou sequelas graves e irreversíveis em seu organismo. Quando Veronika recobra sua consciência o médico responsável da clínica, Dr. Blake, a informa que seu coração ficou bastante fragilizado e debilitado em decorrer dos remédios tomados e que devido a isso, somente a resta apenas mais uma semana de vida. O que Veronika não sabe é o teor de veracidade desta informação, que na verdade, é falsa. A protagonista é cheia de vida e a mentira é sustentada apenas para fins de observação, experimento e pesquisa. Desejam saber se um paciente pode mudar sua perspectiva sobre a vida se souber que não vai a possuir mais possuirá em breve.

Agora, Veronika está diante de uma nova realidade, cercada por outros pacientes com transtornos mentais diversos. Enquanto Veronika se adapta à rotina hospitalar, ela conhece outras personagens peculiares que também estão em busca de uma fuga, de uma maneira ou de outra. Zedka, uma mulher que sofreu violência doméstica, Eduard, um esquizofrênico talentoso na pintura, e Mari, uma idosa que enfrenta o peso do tempo, são apenas alguns dos indivíduos que compartilham o mesmo espaço confinado. Personagens como Zedka e Mari estão no

hospital psiquiátrico em busca de fugir da turbulência de suas vidas ou das exaustivas demandas impostas pela sociedade, preferem estar em um local de certa paz que podem se expressar como querem, ou não devem atuar rigidamente para corroborar em um contexto social, dividindo a vida entre trabalho, obrigações, família e amigos, o qual para se cada grupo, se veste uma máscara e se esconde o verdadeiro eu.

Então, é nesse contexto peculiar e desafiador que a protagonista embarca em uma jornada de autodescoberta e confronto com suas próprias crenças e limitações. Aos poucos, Veronika começa a questionar o que é a sanidade e a loucura, entendendo que talvez os rótulos que a sociedade impõe não sejam tão definidos quanto se pensa, e que os loucos podem não ser tão insanos assim.

Ao longo do livro, Paulo Coelho nos presenteia com reflexões profundas e filosóficas sobre a vida e o sentido da existência. Veronika, cada vez mais envolvida com os demais pacientes, descobre que a liberdade pode ser encontrada nas pequenas coisas do cotidiano e nas relações humanas genuínas. Ela percebe que a verdadeira loucura pode residir na conformidade com uma vida vazia e sem propósito. Além do mais, ao decorrer da obra, a personagem Veronika se aproxima e se apaixona do personagem Eduard (que é diagnosticado com esquizofrênia). O contato sutil entre os dois surge através de um tocar de piano desesperado, que clamava por ajuda, por parte de Veronika. Eduard então, fica fascinado pelas canções tocadas, e também, pela pianista, surgindo assim inesperado romance. Tal paixão resulta em uma fuga dos dois pacientes do internato em busca de uma nova vida e verdadeira libertação e felicidade. Mesmo sem saber sobre sua verdadeira condição (de que é uma pessoa saudável, sem risco de vida), Veronika parte para jornada para viver seus “últimos dias” com seu amor, agora sem as amarras da sociedade, e sem as amarras e medicações clínicas também.

A obra cativa com sua prosa poética e tocante, Paulo Coelho nos conduz por uma jornada interior, levantando questões existenciais e abrindo espaço para reflexões sobre o significado da vida. *Veronika decide morrer* inclusive nos coloca a refletir em como as pessoas com transtorno mentais ou até mesmo, pessoas em episódios de depressão, histeria, ansiedade, entre outros, eram tratadas no passado e ainda são tratadas atualmente. Muitas vezes, são negligenciadas e o tratamento possui métodos retrógados, invasivos ao corpo humano que mais pioram o quadro do paciente do que de fato ajudam. Como maioria dessas pessoas não tem voz dentro da sociedade, pois são julgadas pela instabilidade mental, acabam não sendo levadas a sério quando apontam o tratamento incoerente ou desumano.

Dessa maneira, conclui-se que o livro nos leva a questionar as convenções e estruturas

sociais, nos permite fazer questionamentos profundos sobre a vida, a liberdade e a busca pelo sentido real humano.

3.2 Transposição: dialogismos e intertextualidade

Para estudar de forma profunda as duas obras, de Coelho e Young, é fundamental compreender alguns pontos como: transposição intersemiótica, dialogismo e intertextualidade. A palavra transposição vem do Latim como "*Transponere*", essa palavra é formada pela união do prefixo latino "trans", que denota movimento de um lado para o outro, com o verbo "ponere", que sugere a ação de colocar algo em um local específico. A combinação desses elementos confere à palavra o significado de transferir, mover ou posicionar algo em um contexto diferente, em uma nova posição ou localização. Ou seja, a transposição pode ser definida como o processo de transferência de um elemento, que pode ser uma concepção intelectual, uma entidade física, uma composição musical, uma obra literária ou qualquer outra entidade similar, de um contexto ou cenário para outro. Para Linda Hutcheon

A adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. Em alguns momentos, mas nem sempre, essa transcodificação implica uma mudança de mídia. (Hutcheon, 2011, p. 61).

Esta transferência é frequentemente realizada entre diferentes meios, localizações ou posições, frequentemente com a finalidade de efetuar adaptações, modificações ou reinterpretar o objeto em questão. A prática da transposição é amplamente empregada em diversos domínios, tais como as artes, a música, a literatura, a matemática e a linguística. Conforme aponta Linda Hutcheon “adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas de 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 mais próximos de você” (Hutcheon, 2013, p. 22). Isso ocorre pois as adaptação é utilizada com o intuito de explorar novos significados, ajustar conteúdos a formatos distintos ou encontrar soluções dentro de variados campos do conhecimento.

No caso desse estudo é pesquisado a relação da transposição intersemiótica (que se transpõe de um signo para outro) entre obra literária e fílmica, sendo a obra literária escrita por Paulo Coelho, intitulada *Veronika Decide Morrer* (1998), e a fílmica com o mesmo título, dirigido por Emily Young em 2009. A relação que se estabelece entre a literatura e o cinema é

complexa, isso pois representa uma exploração contínua das labirínticas complexidades inerentes à narrativa humana. Essas duas formas de manifestação artística, embora distintas em sua linguagem peculiar e modos de apresentação, mantêm entre si uma simbiose que transcende tanto as fronteiras temporais quanto os limites impostos pelas distintas esferas artísticas.

O diálogo entre Literatura e Cinema é uma interação que perdura ao longo de várias décadas, embora tenha sido inicialmente recebido com ceticismo e críticas desfavoráveis. A partir dos anos 1920, começou-se a observar essa interação, mas, em grande parte, ela era vista de maneira negativa. Isso ocorria devido à percepção de alguns críticos de que o cinema era uma forma de arte impura e não legítima, uma vez que incorporava elementos de formas artísticas mais antigas, como literatura, pintura, teatro e música.

Alguns teóricos na década de 1920, como Jean Epstein, mantinham a posição de que o cinema deveria ser independente das outras formas de arte, desejava-se que a arte fosse a única ideia em comum entre os diversos meios. No entanto, havia discordâncias nesse pensamento. Artistas como François Truffaut não compartilhavam da mesma visão que Epstein. Para Truffaut os renomados cineastas se tornariam apenas funcionários subordinados dos roteiristas, segundo ele “vítimas da ditadura da dramaturgia, verificando aí uma atitude protocolar e subserviente diante do potencial do estilo” (Manevy, 2009, p.236).

No ano de 2006, o autor Alfredo Manevy escreveu um artigo sobre a *nouvelle vague* francesa que aponta o posicionamento favorável de Bazin ao dizer que o cinema havia entrado na era dos roteiristas “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” (Manevy, 2009, p. 233).

É importante observar que André Bazin, um dos pioneiros da *nouvelle vague* francesa, defendia a ideia de um "cinema misto". Em sua perspectiva, Bazin acreditava que a relação intrínseca entre o cinema e outras formas artísticas não poderia ser evitada e desempenhava um papel fundamental na progressão e desenvolvimento da cinematografia. Robert Stam um pesquisador do cinema, resume a postura de Bazin ao salientar:

Bazin argumentou que a adaptação fílmica não era uma prática vergonhosa e parasítica, mas sim criativa e produtiva, um catalisador do progresso para o cinema (...) Bazin zomba dos que se sentem ultrajados com o abuso da literatura supostamente cometido pelas versões fílmicas, afirmando que a cultura em geral e a literatura em particular não têm nada a perder com a prática da adaptação. As adaptações fílmicas ajudam a democratizar a literatura e torna-la popular (...) Bazin sugere que a adaptação, longe de ser ilegítima, tem sido prática perene em todas as artes” (Stam, 2008, p.332)

Stam ainda ressalta que “o artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances, ou assistiu-se a filmes. A arte, neste sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas” (Stam, 2008, p.44). Seguindo esse pensamento, então é palpável afirmar que, a adaptação não se trata de uma cópia exata, e sim, é uma inspiração, pois tudo que criamos, nos baseamos em outro elemento da natureza.

Já Bazin aponta que "Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas" (Bazin, 1991, p.84). Ou seja, segundo ele:

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo e a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foi tão grande quando nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa tal evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado. (Bazin, 1991, p. 85).

Uma abordagem comparatista nos convida a mergulhar nas profundezas dessa relação, desvendando com meticulosidade as sutilezas com que cada modalidade expressiva interage, influencia e sofre transformações recíprocas. Tanto a literatura quanto o cinema compartilham a matriz primordial de comunicar histórias. No entanto, suas abordagens são manifestamente diversas e enriquecedoras. A literatura, mediada pela força das palavras, oferece ao leitor a possibilidade de adentrar os recônditos da psicologia dos personagens, penetrando em seus estados mentais e emocionais mais profundos. A riqueza das descrições minuciosas, monólogos internos e nuances linguísticas propicia ao leitor a liberdade de interpretar e visualizar o universo narrativo de maneira singular e pessoal.

Por outro lado, o cinema se vale da imagem em movimento, dos diálogos proferidos, da atuação dos intérpretes e da trilha sonora para criar uma experiência sensório-emocional que transcende o visual e atinge o íntimo do espectador. A magia da tela transforma-se em um portal que conduz o público a um universo visualmente impactante, onde a atmosfera e as emoções

são evocadas por meio da fusão entre elementos visuais e sonoros.

A transmutação de uma obra literária para o domínio cinematográfico constitui um processo de metamorfose criativa intrincadas. A tarefa de selecionar quais elementos manter, omitir ou reconfigurar desafia os cineastas a efetuar escolhas com o propósito de edificar uma adaptação visualmente coerente é permeada de desafios cruciais. Para Bazin "As diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a busca das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança" (Bazin, 1991, p. 95)

Tal empreendimento implica em determinações que reverberam diretamente na interpretação da narrativa. Personagens secundários podem ser consolidados ou ressaltados, diálogos podem ser condensados e cenas podem ser reestruturadas a fim de se adequar à estrutura própria do cinema. A narrativa interna dos personagens, que é acessível na literatura mediante monólogos internos e reflexões detalhadas, necessita ser transposta para a linguagem visual do cinema, frequentemente mediante matizes gestuais e expressões faciais.

Além disso, vale ressaltar que abordar a transposição de textos para um meio distinto requer, por sua natureza, uma análise da inter-relação entre os textos originais e a nova obra resultante, frequentemente identificada como uma manifestação de intertextualidade. Neste contexto, a fundamentação da perspectiva de estudo que desejamos explorar exige a apresentação dos dois conceitos-chave: dialogismo e intertextualidade. A compreensão desses conceitos é essencial para uma apreciação aprofundada da transposição intermidiática, reconhecendo-a como um fenômeno que intrinsecamente envolve diálogo e vínculos intertextuais entre distintas produções literárias ou artísticas.

A intertextualidade, como o próprio nome diz, diz respeito a relação que se estabelece entre textos, sendo geralmente um texto-fonte e a nova obra, onde uma obra faz referência, dialoga ou incorpora elementos de outras obras, estabelecendo conexões intertextuais que influenciam significados, contextos e interpretações. Essa prática transcende a literatura, estendendo-se a várias formas de arte, permitindo uma compreensão mais profunda das influências e contextos culturais em que as obras são produzidas. O termo intertextualidade se originou através dos estudos de Julia Kristeva sendo fortemente influenciada pelos estudos de dialogismo do filósofo Mikhail Bakhtin (1975).

Mikhail Bakhtin é reconhecido como um filósofo da linguagem, notadamente por suas contribuições ao adotar uma perspectiva dialógica. Nessa abordagem, ele argumenta que a linguagem possui duas características fundamentais: a alteridade e a interdiscursividade. No

contexto da alteridade, Bakhtin realoca o eu humano do centro, enfatizando a importância do contato com o outro. Esse deslocamento é baseado na premissa de que a compreensão de si mesmo não pode ocorrer sem a influência do olhar refletido do interlocutor. Essa imagem, projetada pelo outro, é o único meio pelo qual o indivíduo pode alcançar o auto reconhecimento, atribuir significados e construir identidade. Portanto, Bakhtin argumenta que o eu humano depende da colaboração do outro para se definir e alcançar a capacidade de ser "autor de si". Segundo Bakhtin não há consciências individuais; somos o resultado da soma de muitas vozes, já que uma "só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência." (Bakhtin, 1997, p. 257).

O segundo pilar elucidado por Bakhtin que atua como parte fundamental na compreensão da linguagem, quando considerada sob a perspectiva dialógica, é o conceito de interdiscursividade. Essa dimensão engloba a relação estabelecida por uma obra (discurso) com outras obras (discursos), onde o discurso em questão pode assumir uma postura de resposta ou referência em relação às demais criações textuais. Assim, defrontamo-nos com um contínuo e complexo diálogo que se manifesta entre as diversas instâncias discursivas presentes em nosso panorama comunicativo.

É imperativo ressaltar que este diálogo interdiscursivo ocorre em variadas perspectivas e com graus de interação distintos. Cada discurso, seja ele literário, acadêmico, artístico ou de outra natureza, não existe em isolamento, mas está interligado a um vasto tecido de expressões culturais, históricas e sociais. A interdiscursividade evidencia como as obras textuais entrelaçam-se, influenciam-se mutuamente e dialogam de maneira intrincada, enriquecendo e tornando mais complexo o cenário discursivo no qual estão inseridas. Isso implica, portanto, que a compreensão de um discurso é enriquecida por sua relação com outros discursos, enquanto simultaneamente contribui para a moldagem do significado e interpretação dessas outras obras. Em suma, a interdiscursividade é um fenômeno fundamental na análise do discurso que desvenda a interconexão vibrante entre as múltiplas vozes e perspectivas que compõem o cenário comunicativo humano.

Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin (1999, p.29) salientam que:

Bakhtin durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc.

Além disso, Bakhtin ressaltou que, nenhum ato discursivo pode ser considerado como original, porque:

O objeto do discurso do falante, seja esse objeto qual for, não se torna pela primeira vez objeto do discurso em um dado enunciado, e um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele. O objeto, por assim dizer, já está ressalvado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez. (Bakhtin, 2003, p. 299-300). (grifo nosso).

Como já mencionado, influenciada pelos estudos de dialogismo bakhtiniano, Julia Kristeva em sua obra *Semiotique* apresenta a ideia de que "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção e intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade" (Kristeva, 2005, p.68). Kristeva, apresenta ao mundo então o termo intertextualidade e apropria-se da obra de Bakhtin para os propósitos do presente, e insere-o no contexto teórico pós-estruturalista, afirmando que:

Porque este termo [de ‘intertextualidade’] foi frequentemente entendido no sentido banal de ‘crítica das fontes’ de um texto, preferimos aquele de transposição, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a outro exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa (Kristeva, 1974, p.60).

Outro ponto, é que é necessário salientar que por mais que uma obra seja intertextual e dialogue com outra elas não precisam necessariamente ser idênticas. Isso pois, quando se realiza um processo de transição de uma obra literária para a linguagem cinematográfica envolve uma interação complexa entre fidelidade à fonte original e expressão criativa. Para Stam:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (Stam, 2008, p. 20).

Já Linda Hutecheon em sua obra *Teorias da Adaptação* (2013), ressalta que adaptar histórias não é apenas mudar a forma. É entender como as pessoas percebem e entendem as

histórias de acordo com o jeito como são contadas e as regras que as cercam. Isso depende de quando e onde a história é compartilhada. Em resumo, adaptar histórias é saber como as pessoas entendem essas histórias no lugar e momento certo. Vejamos:

[...] não consistem somente dos meios materiais para sua transmissão (mídias) ou das regras que as estruturam (gêneros). Esses meios e regras viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunicam significado narrativo a alguém em algum contexto, e são criados por alguém com esse intuito. Há, em poucas palavras, um contexto comunicativo mais amplo a ser considerado por qualquer teoria da adaptação(Hutcheon, 2013, p. 51-52).

Então, é imperativo compreender que uma adaptação não pode ser uma reprodução idêntica, pois as peculiaridades da linguagem cinematográfica exigem ajustes que moldam a narrativa de maneira única. André Bazin considera que adaptar um livro página por página é plágio pois não há um processo criativo, ele diz que "o cineasta já não se contenta em plagiar (...) propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori" (Bazin, 1991, p.83).

A natureza intrínseca do cinema, que inclui aspectos visuais, sonoros e temporais, frequentemente demanda alterações estruturais para criar um impacto visualmente envolvente e coerente. Para o sociólogo Roland Barthes:

[O Texto é] tecido, inteiramente, com citações, referências, ecos, linguagens culturais (qual linguagem não o é?), anteriores ou contemporâneas, que o atravessam em uma vasta estereofonia. A intertextualidade em que cada texto é organizado, sendo, ele mesmo, o entre-texto de outro texto, não deve ser confundida com alguma origem do texto: tentar encontrar as fontes', as 'influências' de uma obra, é cair no mito da filiação; as citações que organizam o texto são anônimas, não podem ser seguidas, e, ainda assim, são já lidas: são citações sem aspas (Barthes, 1977, p. 60, grifo do autor, colchetes nossos).

Barthes então a partir de seu trecho, dá vazão a *lembrança circular* e abre espaço para criatividade dos cineastas que desempenham um papel crucial nesse processo. Cada adaptação carrega consigo a interpretação única e a visão artística do diretor, moldada por sua experiência e perspectiva. Tais escolhas afetam a direção, o elenco, a ambientação e a estilização visual, resultando em uma interpretação única da história original. Para Bazin "O romance requeria uma certa margem de criação para passar da escritura à imagem" (Bazin, 1991, p.83).

A busca por fidelidade completa pode ser contraproducente, pois a essência da obra literária deve ser traduzida de forma apropriada para o novo meio, considerando suas

características e restrições. O reconhecido diretor Orson Welles acreditava em adaptações infieis e questionava “Por que adaptar uma obra, dizia ele, se você não pretende modificar nada nela? ” (Stam, 2008, p.72).

Além disso, vale lembrar que nem mesmo uma obra literária será exatamente a mesma, fiel, para todos os leitores. Isso pois, quando se lê um texto, cada pessoa tem suas próprias perspectivas, inferências e referências de leitura. Então consequentemente, uma obra filmica não conseguirá abordar as percepções de todos, e irá então, de maneira criativa, eleger elementos visuais (ou não) que possam se aproximar da história. De acordo com SCHLÖGL:

Mesmo porque, em um livro, apesar das descrições e características apontadas pelo narrador da história, o leitor tem a possibilidade de imaginar a cena da maneira que desejar. Por outro lado, o filme não oferece esta margem de criação para o espectador. Além disto, o cinema tem a possibilidade de intensificar outros sentidos além da visão”. (Schlögl, 2011, p.4)

Stam (2008) também discorre sobre esse aspecto, sugerindo que existe a possibilidade de diferentes leituras de um texto, da mesma forma que um romance pode motivar diversas formas de adaptações.

A exigência de uma transcrição exata ignora a complexidade da adaptação. A natureza concisa do filme frequentemente requer condensação e síntese da narrativa, o que pode resultar em ajustes na estrutura e nas tramas. Para Schrögl “Torna-se relevante uma nova leitura, caso contrário não haveria necessidade de uma adaptação. ” (Schrögl, 2011, p.4). Então, tais alterações não buscam descartar a essência da obra original, mas sim adaptá-la ao formato cinematográfico. Isso pois, as diferenças entre as mídias requerem decisões criativas para preservar o cerne da história e, simultaneamente, aprimorar a experiência visual e emocional.

A relação entre fidelidade e criatividade é um ato delicado. Embora as expectativas muitas vezes favoreçam uma abordagem fiel, é crucial reconhecer que a interpretação artística e a exploração criativa são inerentes ao processo de adaptação. Ao permitir a interpretação individual, a adaptação cinematográfica contribui com uma perspectiva enriquecida e multifacetada da narrativa original. A apreciação por esse enriquecimento e pela interpretação singular é fundamental para a compreensão completa da dinâmica entre a literatura e o cinema.

Dessa forma, após explicitar tais informações, podemos então concluir que as obras que serão analisadas no corpo dessa pesquisa são intersemióticas, pois se transpõe de um signo para outro, e intertextuais, porque dialogam entre si, contudo não são e nem necessitam ser necessariamente fiéis uma a outra pois cada uma respeita a sua esfera do discurso e meio de

comunicação.

Trata-se de achar um equivalente criativo. Uma imagem visível, equivalente à imagem, escrita pelo autor em uma maneira não visível (...). Importante é a imagem do pensamento do autor, sua “imaginidade”. Essa é a coisa mais importante (Eisenstein, 1993, p.119-120).

3.3 Fechos e desfechos narrativos

Como abre-alas deste tópico, é de extrema importância mencionar os títulos das obras aqui estudadas. O escritor Paulo Coelho elabora um título muito direto para sua obra, o título já de imediato nos conta um dos principais pontos do enredo. A obra intitulada *Veronika Decide Morrer* (1998) se assemelha com a história, porque de fato é isso que a personagem principal deseja e decide para si na trama. Já a diretora Emily Young, acaba mantendo o mesmo título para sua adaptação cinematográfica. Thais Flores Nogueira Diniz em seu texto *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem* discorre:

O fato do filme ter o mesmo título do conto indica que esse pode ser considerado uma adaptação, isto é, a narrativa de uma história pré-existente através dos recursos do cinema (Catrysse), a tradução intersemiótica, de uma obra concebida no sistema verbal para um outro sistema de signos, o cinematográfico (Diniz, 2005, p.34).

Ou seja, trata-se de uma estratégia para que as obras se atrelem e notifique os espectadores (principalmente os que já leram a obra) que se trata de uma transposição.

O segundo aspecto a se destacar é sobre como a história é narrada. O narrador desempenha um papel vital em uma obra literária. Ele estabelece o ponto de vista, molda o estilo e a atmosfera da história, e controla a revelação de informações.

De acordo com Kayser (1955, p. 5046 *apud* Carvalho, 1981, p. 26) “na arte da narrativa o narrador nunca é o autor – conhecido ou não – mas um papel inventado e adotado pelo autor”. Então, ao discorrer a respeito do foco narrativo, Leite (2002) acompanha a tipologia proposta por Friedman(2002), um renomado teórico nesse campo. De acordo com Leite, Friedman introduziu perguntas orientadoras para a consideração e definição do foco narrativo ou do tipo de narrador em uma história. Essas perguntas são:

Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) ek relação

à estória ele conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente alternado?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem, ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem [...]?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternado?) (Friedman, 2002, p.171).

Ao responder essas perguntas, então se torna possível responder o tipo de narrador presente em uma narrativa.

Para essa definição dos tipos de narrador, Gérard Genette (1995), em *O Discurso da Narrativa* estabelece conceitos relacionados a narrativa e ao discurso. Genette em sua obra, cria uma divisão geral do foco narrativo, usando o termo *diegese* para indicar a história narrada.

Em sua divisão afirma que é possível haver em uma obra diferentes tipos de narrador. Inicia ressaltando sobre o narrador *intradiegético*, isto é, um narrador que faz parte da história, em que um personagem desempenha o papel de narrador. Alternativamente, pode-se ter um narrador *extradiegético*, que está fora da história, e, portanto, a narrativa não é conduzida por nenhum dos personagens.

Da mesma forma que na classificação de Genette, os tipos de narradores são frequentemente categorizados em duas categorias principais: 1) narrador pressuposto ou onisciente, que geralmente narra em terceira pessoa e é extradiegético, de acordo com Genette; 2) narrador personagem, que normalmente narra em primeira pessoa e é intradiegético. A distinção essencial entre esses dois tipos, como o próprio nome sugere no segundo caso, é que o narrador também é um personagem na história. Vejamos como o autor define:

Se definir, em qualquer narrativa, o estudo do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra –ou intradiegético e pela sua relação à história (hetero –ou homodiegético), pode se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) extradiegético–heterodiegético, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético–homodiegético, paradigma: Gil Blas, um narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) intradiegético–heterodiegético, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; intradiegético–homodiegético, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história. (Genette, 1995, p. 247)

A partir das informações mencionadas acima e detalhes da obra de Coelho, é paupável dizer que na narrativa de *Veronika Decide Morrer* (2017) se trata de um narrador extradiegético-heterodiegético, e também, pressuposto/onsicente. Além disso, se debruçando

sobre os trabalhos de Carvalho (1981), D'Onofrio (2007) e Friedman (2002), também podemos identificar que a obra literária estudada nessa pesquisa possui um narrador onisciente neutro (externo ou interno). Este tipo de narrador possui um conhecimento abrangente de todos os eventos na história, incluindo informações tanto externas como internas sobre os personagens. No entanto, sua narração é objetiva e imparcial, sem a inclusão de julgamentos de valor ou comentários pessoais. O ponto de vista da narrativa pode variar, indo desde uma visão periférica dos acontecimentos até uma perspectiva central, ou até mesmo de fora da história.

Em relação a narrativa, também é necessário destacar a presença do uso do recurso metalingüísticos no romance de Coelho. A metalinguagem é um conceito fundamental na linguística e na teoria da comunicação, pois refere-se à capacidade de uma linguagem descrever, analisar ou referir-se a si mesma. Em termos simples, é a linguagem usada para falar sobre a própria linguagem. A pesquisadora Michele Giacomet enfatiza que “A função metalingüística, então, é aquela que enfatiza o código, isto é, estão no próprio código os elementos que serão evidenciados. A mensagem metalingüística seleciona no próprio código elementos que retornem a ele mesmo” (Giacomet, 2022, p.379). Já Isabel Solé (1998) determina a consciência metalingüística como a "capacidade de manipular e refletir intencionalmente sobre a linguagem" (Solé, 1998, p.50). Já a

Paulo Coelho logo no início do livro, de maneira sutil e perspicaz, faz o uso metalingüístico pois o autor se inclui no livro. Além de se auto mencionar na própria obra, também coloca a personagem principal, Veronika, para ler um artigo ficcionalmente escrito por ele mesmo dentro do livro. Vejamos como é descrito o momento:

Embora não tivesse nenhum interesse especial por informática, ao folhear a revista descobrira um artigo sobre um jogo de computador em CD-ROM criado por Paulo Coelho, um escritor brasileiro que tivera a oportunidade de conhecer numa conferência no café hotel Grand Union. Os dois haviam trocado algumas palavras, e ela, terminara sendo convidada por seu editor para jantar. Mas o grupo era grande e não houve a possibilidade de aprofundar nenhum assunto. O fato de haver conhecido o autor, porém levava-a a pensar que ele era parte do seu mundo, e ler uma matéria sobre seu trabalho podia ajudar a passar o tempo. Enquanto esperava a morte, Veronika começou a ler sobre informática, assunto pelo qual não tinha o mínimo de interesse, e isso combinava com tudo o que fizera a vida inteira, sempre procurando o que era mais fácil, ou o que estava ao alcance da mão. Como aquela revista, por exemplo. (Coelho, 2017, p.10).

Ou seja, através da escrita e linguagem do código fonte (que é o livro), Coelho escreve o código-objeto (o artigo na revista) para evidenciar a si mesmo como escritor e inserir sua

própria participação. É a escrita do autor falando sobre a própria escrita. Para Andrade (1999, p.37) “Muitas vezes o código é explicitado revelando a utilização da metalinguagem como estratégia eficiente na elaboração de sua narrativa.”

Dessa forma, para conclusão da eficiência metalinguística na obra, podemos fechar com a afirmação de BALDI que destaca que:

A função da metalinguagem é, portanto, colocar o leitor em estado de alerta diante da linguagem, como em um jogo, por meio do qual, de forma lúdica, praticam-se vários exercícios, tais como, o uso da palavra, o movimento de entrar e sair do mundo ficcional e a tomada de consciência dos elementos internos e externos do texto literário. Esse estado de alerta diante da linguagem provoca o distanciamento do leitor em relação ao texto que lê, despertando-lhe a consciência de que a obra não é realidade, ela é produto do trabalho com a linguagem, realizado racionalmente com uma intenção, a fim de transmitir algum sentido simbólico. Nesse jogo, a literatura explica a si mesma. (Baldi, 2019, p. 36)

Vale ainda destacar que esse movimento não apenas usa a metalinguagem como também uma estratégia de *merchandising*: estratégia de marketing utilizada para promover produtos, marcas ou figuras públicas, buscando aumentar sua visibilidade e apelo comercial. Segundo Blessa (2003, p.18), o merchandising destina-se “a identificar, controlar, ambientar e promover marcas, produtos e serviços nos pontos-de-venda”. Já Para Ferracciù (1997), o *merchandising* refere-se a um conjunto de estratégias voltadas para as vendas, com foco na exposição do produto e no momento final do processo de compra.

Tradicionalmente associado à promoção de produtos físicos, o conceito de merchandising também pode ser expandido para o campo literário, gerando o que se conhece como merchandising literário. Nesse contexto, a obra literária funciona como veículo para a divulgação da imagem do autor ou de outros produtos culturais, criando uma relação simbiótica entre o texto, o autor e o público.

Em *Veronika Decide Morrer*, de Paulo Coelho, a inserção de uma revista sobre o próprio autor na narrativa exemplifica o uso do merchandising literário. Ao fazer referência a si mesmo dentro do enredo, Coelho utiliza a obra como uma ferramenta de auto-promoção, reforçando sua presença no cenário literário e ampliando a visibilidade de sua marca pessoal. Essa abordagem vai além da simples menção do autor, estabelecendo uma conexão com o leitor, especialmente com aqueles que já conhecem sua produção.

É fundamental salientar que enquanto no livro há esse jogo com a linguagem nas primeiras páginas, isso já não ocorre no filme. O filme dirigido por Young se inicia

demonstrando de maneira rápida e objetiva a rotina diária da personagem principal da trama, Veronika. Os primeiros cinco minutos discorrem como os dias de Veronika são vividos, demonstrando primeiramente uma vista da cidade com vários arranha-céus espelhados em movimento, como se estivesse dentro de um veículo. Na sequência, vemos algumas pessoas dentro do que aparenta ser um metrô, e também dentro dele, nossa personagem principal, Veronika, com uma expressão séria.

Em seguida, já surge um outro cenário, pessoas caminhando em direções opostas em uma faixa de pedestre, depois, novamente vemos os altos prédios. A câmera que filma para cima, em rumo ao topo deles, vem lentamente descendo, mudando a direção de foco, que agora será as pessoas na rua que estão os prédios. Nesta rua, Veronika caminha apressada segurando um guarda-chuva vermelho em meio à multidão também com passos ligeiros. Posteriormente, Veronika parece estar em um novo cenário, aparentemente em uma festa, bebendo e interagindo com outras pessoas, em especial, um homem que se aproxima para um provável flerte.

Mais uma vez, de maneira súbita, o ambiente é alterado e vemos a personagem em seu ambiente de trabalho durante uma reunião com seus colegas, discutindo algo em uma mesa. O foco sempre é demonstrando a interatividade dos colegas a partir dos sinais gestuais com as mãos e expressões faciais, no qual falam entre si, enquanto Veronika, se mantém com um olhar distante e quieta. Ainda no seu trabalho, Veronika digita em seu computador, é demonstrado de forma explícita uma planilha complexa, cheia de valores numéricos relacionados a montantes financeiros. Dando a entender que talvez ela trabalhe com finanças.

Por fim, a personagem caminha sozinha pela rua a noite de costas para câmera, dando a ideia de que está indo embora. Chega em algum local, abre uma caixa enumerada 502, pega sua correspondência e chega em seu lar, que pelo contexto, se trata de um apartamento. Após sua chegada, Veronika abre uma garrafa de bebida alcoólica, se serve, vai até ao banheiro e seleciona alguns potes de remédios os organizando em cima de uma mesa, posteriormente troca de roupa, e começa a ingerir os remédios em sequência ao mesmo tempo em que ingere também a bebida.

Como aponta Andrade (1999, p.35): “A sequência inicial é misteriosa e subjetiva dando margem a ambiguidades”, isso pois o espectador pode se questionar o motivo de uma súbita decisão de suicídio ao fim de um dia comum, ou pode ainda, compreender que o suicídio seria pela mesmice de uma rotina ordinária que maioria das pessoas levam. O espectador entremeia-se entre a certeza e a dúvida, mesmo que as informações estejam conforme salienta Andrade (1999, p.35) “no sentido da linearidade, da ordenação das informações de forma lógica e

objetiva” no início do filme.

Falando sobre lineariedade, no livro são gastos cerca de 11 páginas para detalhar esse momento de tomada de decisão e suicídio, mas no filme são só 5 minutos. Isso ocorre, pois, a obra literária segue uma linearidade do discurso e não pode mostrar vários eventos ocorrendo de forma simultânea assim como ocorre no cinema. Portanto, as onze páginas gastos no livro, são demonstradas um curto espaço de tempo no filme. Segundo Pellegrini:

A narrativa literária está irremediavelmente presa a linearidade do discurso ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo. Assim, o que ela cria é uma série de artifícios e convenções (recursos de composição e modos narrativos que a teoria da literatura procura mapear), destina a criar a ilusão do simultâneo, buscando fazer com palavras o que o cinema faz com imagens (Pellegrini, 2003, p.23)

Para mais, esse momento da narrativa no livro é bem detalhado e deixa claro para o leitor a razão da insatisfação da personagem em relação a sua vida, padrões e rotinas sociais, é possível ter acesso aos pensamentos íntimos de Veronika, já no filme se permeiam as dúvidas.

Isso ocorre, pois, o livro, por sua natureza literária, permite uma exploração profunda dos monólogos internos de Veronika, e também de outros personagens, mergulhando nas complexidades de seus pensamentos e emoções. Paulo Coelho utiliza uma narrativa em terceira pessoa que focaliza os pensamentos e sentimentos de Veronika, pois deseja levar os leitores a um mundo interior repleto de reflexões e dilemas pessoais, é como se fizéssemos parte dos pensamentos e consciente de Veronika. Esse movimento intimista resulta em uma conexão íntima entre o leitor e a protagonista, proporcionando uma compreensão profunda de suas motivações e desenvolvimento emocional.

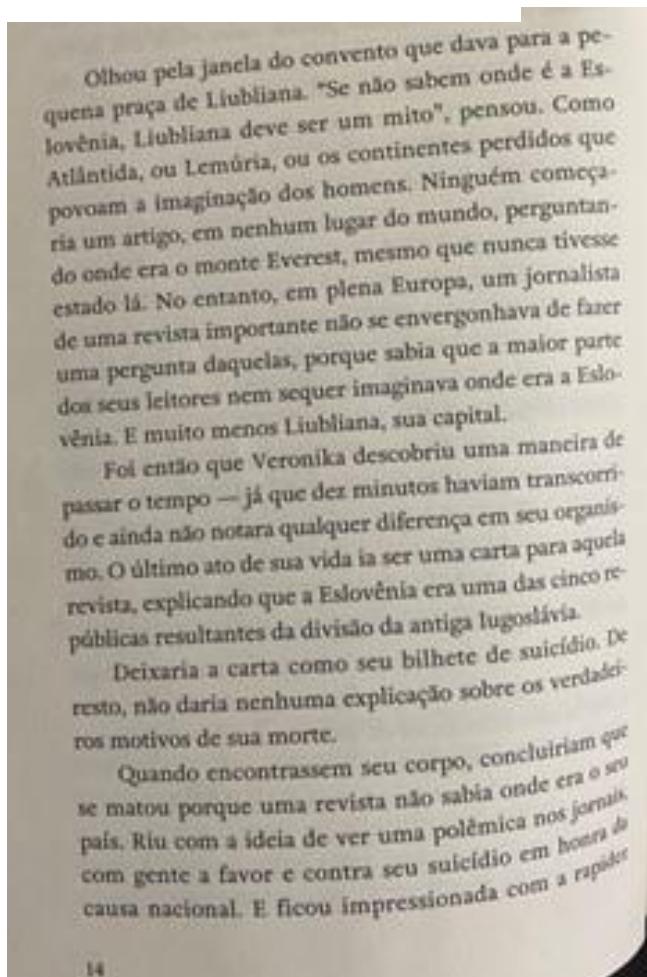
Já no filme, é enfrentado o desafio de transmitir esses pensamentos internos de maneira visual e auditiva de maneira concisa e clara, de forma que o espectador não se perca entre o que é pensamento e o que é real. Esse fenômeno ocorrerá em várias cenas pois o livro é permeado pelo pensamento dos personagens.

Dessa forma, a adaptação cinematográfica não pode, ou consegue, replicar diretamente a experiência da narrativa do livro, e em vez disso, precisa recorrer a expressões faciais da atriz, diálogos e ações para revelar os conflitos internos dos personagens. Como resultado, a profundidade dos pensamentos e emoções presentes no livro acaba sendo simplificada no filme, resultando em uma experiência mais externa em comparação com a imersão interna proporcionada pelo livro.

Contudo, a fidelidade entre alguns detalhes entre livro e filme se perdem para se ajustar a nova forma de comunicação. Conforme Stam “Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação” (Stam, 2008, p. 20).

A relação entre livro e filme aqui estudados é bem similar. O filme segue de maneira quase idêntica a história do livro, alterando e ajustando apenas alguns pequenos detalhes. Um exemplo de um desses ajustes ocorre ainda no início do filme, quando é demonstrado que Veronika lê uma revista com uma matéria intitulada: “Verde é o novo preto”, enquanto que no livro o título da revista é outro, sendo: “Onde é a Eslovênia?”. Vejamos:

Figura 2 “Onde é a Eslovênia?”



E ainda:

Figura 3 Verde é o novo preto?



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Essa mudança ocorre para se ajustar a realidade do filme pois, enquanto no livro Veronika reside em mosteiro de freiras em Liubliana, capital da Eslovênia, a resposta de onde é a Eslovênia é clara para a personagem. Mas talvez, não seria tão óbvia assim no filme, no qual a personagem reside em um apartamento em Nova York e sequer fala o idioma esloveno. Então a afirmação “Verde é o novo preto” seria tão absurda quanto o questionamento feito no livro, pois sabemos que o preto é uma cor sólida, clássica e atemporal não sendo substituída com facilidade pelo verde. Ainda é interessante analisar a escolha de cores da revista e título. Isso pois a cor preta pode representar o luto e o verde a esperança, o que dialoga com o enredo da história no qual a partir da suposta morte de Veronika, surge então uma nova vida.

Vale ressaltar que Emily Young lançou um filme, no qual a realidade fílmica se passa no seu país e cidade de residência e nascimento. Ou seja, ela o adaptou para uma realidade e comunicação mais próxima ao seu meio e até mesmo podendo ser mais comercial devido a universalidade do idioma inglês.

Um ponto suplementar a se examinar em relação as diferenças entre as narrativas fílmica e literária aqui estudadas é a respeito das menções sobre Deus. Enquanto no livro há várias citações sobre a figura divina (a palavra é dita cerca de 50 vezes no livro) inclusive nos pensamentos de Veronika e dos outros personagens, no filme, isso deixa de existir. É muito provável esse tópico tenha sido cortado para buscar uma imparcialidade em relação a uma temática polêmica que divide opiniões.

A sensibilidade religiosa desempenha um papel fundamental ao abordar a representação

de Deus em filmes. Isso ocorre porque as crenças religiosas são altamente pessoais e espirituais para muitos indivíduos, e qualquer tentativa de retratar Deus em um filme pode ser vista como uma simplificação inadequada de uma entidade transcendental. Além do mais, algumas falas proferidas no livro podem aguçar essa sensibilidade, isso, dado a forma que a divindade é descrita em alguns momentos, podendo ser encarada como desrespeitosa e incoerente para algumas religiões. Observemos um dos pensamentos de Veronika:

Se Deus existe, o que eu sinceramente não acredito, entenderá que há um limite para a compreensão humana. Foi ele quem criou esta confusão, onde há miséria, injustiça, ganância, solidão. Sua intenção deve ter sido ótima, mas os resultados são nulos; se Deus existe, Ele será generoso com as criaturas que desejaram ir embora mais cedo desta Terra, e pode até mesmo pedir desculpas por nos ter obrigado a passar por aqui. (Coelho, 2017, p. 16)

Além disso, é importante considerar a diversidade religiosa global. A inclusão de Deus em um filme pode ser percebida como uma preferência por uma visão específica de Deus, o que pode ser interpretado como excludente em um mundo caracterizado pela pluralidade de crenças religiosas. No livro, há uma tentativa de inserir essa pluralidade em um trecho que diz “Pena que Allah, Jeovah, Deus - não importa que nome lhe dessem – não tivesse vivido no mundo de hoje” (Coelho, 2017, p. 117).

Ainda, elucidamos a conexão entre a referência a Deus e a mensagem geral do filme também é um fator crítico a ser abordado. A inclusão de Deus deve estar alinhada com a narrativa e a mensagem do filme, evitando que pareça inserida de forma forçada ou descontextualizada, o que poderia prejudicar a coesão geral do filme e sua credibilidade. Vale lembrar que trazer a figura de um Deus para um filme, tem o potencial de gerar controvérsias, especialmente se a representação de Deus for vista como crítica, satírica ou negativa.

Um bom exemplo disso é que no livro é citado o Sufismo, uma linha mística do islamismo, uma religião que procuram desenvolver uma relação íntima, direta e contínua com Deus. Vejamos:

O que era meditação sufi? O que era Deus? O que era a salvação, se é que o mundo precisava ser salvo? Nada. Se todos ali – e lá fora - vivessem suas vidas e deixassem que os outros fizessem o mesmo, Deus estaria em cada instante, em cada grão de mostarda, no pedaço de nuvem que se mostra e se desfaz no momento seguinte. Deus estava ali, e mesmo assim as pessoas acreditavam que era preciso continuar procurando, porque parecia simples demais aceitar que a vida era um ato de fé. (Coelho, 2017, p. 162)

Na narrativa de Coelho, um mestre Sufi vai até Villete para dar uma palestra, e também, guiar uma meditação. Durante sua palestra, o mestre Sufi encoraja os personagens a fazerem várias reflexões sobre suas atuais condições psicológicas e de existência, e além disso, explica o que é o Sufismo. Veronika, participa da reunião ativamente.

Já no filme, esse momento é simplificado. Apenas é mostrado Mari sentada meditando e tendo alguns insights durante a palestra. Não é especificado sobre o que se trata essa palestra e Veronika não participa desse momento. Os questionamentos que o mestre sufi faz não são demonstrados no filme, na verdade, o único que é, se trata de uma fala que foi proferida pela personagem Zedka no livro que é: “insanidade é a incapacidade de comunicar ideias”. Ou seja, novamente podemos perceber um movimento de desvio da temática que foi simplificada a ponto de evitar mencionar que se tratava de uma palestra e culto religioso.

Apesar dos desvios em relação a temática religiosa, o filme se manteve rente as metáforas proferidas na obra literária. Uma escolha muito inteligente, foi o uso da história contada pela personagem Zedka entre 22:15 à 23:10 minutos transcorridos de filme, para explicar a Veronika o que é um louco. A história foi proferida no longa-metragem de maneira idêntica à do livro, conservando assim, um dos momentos mais icônicos da história e seu teor metafórico e filosófico.

Vejamos um trecho da história no livro:

Vou lhe contar uma história – disse Zedka. - Um poderoso feiticeiro, querendo destruir um reino, colocou uma poção mágica no poço onde todos os seus habitantes bebiam. Quem tomasse aquela água, ficaria louco. “Na manhã seguinte, a população inteira bebeu, e todos enlouqueceram, menos o rei – que tinha um poço só para si e sua família, onde o feiticeiro não conseguira entrar. Preocupado, ele tentou controlar a população, baixando uma série de medidas de segurança e saúde pública: mas os policiais e inspetores haviam bebido a água envenenada, e acharam um absurdo as decisões do rei, resolvendo não respeita-las de jeito nenhum. “Quando os habitantes daquele reino tomaram conhecimento dos decretos, ficaram convencidos de que o soberano enlouquecera, e agora estava escrevendo coisas sem sentido. Aos gritos, foram até o castelo e exigiram que renunciasse. Desesperado, o rei prontificou-se a deixar o trono, mas a rainha o impediu, dizendo: "vamos agora até a fonte, e beberemos também. Assim, ficaremos iguais a eles.” “E assim foi feito: o rei e a rainha beberam a agua da loucura, e começaram imediatamente a dizer coisas sem sentido. Na mesma hora, os seus súditos se arrependeram: agora que o rei estava mostrando tanta sabedoria, por que não deixa-lo governando o país? “O pais continuou em calma, embora seus habitantes se comportassem de maneira muito diferente de seus vizinhos. E o rei pode governar até o final dos seus dias.” (Coelho, 2017, p. 44)

Em adicional, é fundamental observar como a obra cinematográfica também cria suas

próprias inferências e metáforas também. Como demonstração desse aspecto, podemos citar o momento em que após a personagem beber os remédios para suicidar-se, desmaiada, e no mesmo momento em que está desmaiada, ela se vê em pé sobre uma barra olhando para baixo (plano plongée) para uma espécie de rio. Quando a personagem pula na água, se deixa afundar, sem se debater ou tentar se salvar. Esta cena ocorre entre os 08:11 até 8:45 minutos percorridos de filme, vejamos na figura 4:

Figura 4 Aceitação da morte



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Já no meio do filme, Veronika vê a personagem Zedka sendo induzida ao coma, e perdendo lentamente alguns sinais vitais como a pressão arterial. Veronika então rapidamente tem um flashback sobre a situação de estar emergida no rio, mas dessa vez, revivendo todo aquele momento novamente, ela reluta. A personagem se desespera e tenta sair debaixo d'água. Esse movimento, nos transmite a mensagem que a personagem não possui uma aceitação e nem está tão confortável com a ideia de morte mais, podemos perceber a ocorrência desse momento nos 52:28 minutos descorridos de filme até 52:40. Observemos a figura 19 abaixo:

Figura 5 Luta pela vida



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Já em um outro momento do filme, enquanto Veronika está em um período de recriação com os outros internos na piscina, quando ela conversa com a personagem Mari, que aconselha Veronika: “não deveria deixar esta vida sem saber até onde pode chegar”. Veronika então aos 58:40 minutos transcorridos, se submerge dentro das águas da piscina, de forma proposital. Desta vez, a personagem não aparenta estar em desespero ou indiferente dentro d’água, mas sim reflexiva.

Embaixo d’água ela observa como as pessoas nadam, de diferentes formas e em diferentes sentidos. Este momento pode ser compreendido como uma metáfora por Veronika, uma metáfora de como as pessoas na vida não precisam fazer tudo exatamente em um mesmo padrão. As pessoas vivem com técnicas e em direções diversas. Isso pois, logo após vivenciar essa cena, a protagonista logo em sequência começa a realizar seus próprios desejos. Analisemos na figura 20:

Figura 6 Mudança de perspectiva



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

3.4 Da escrita à atuação: metamorfoseando personagens

Nem é preciso dizer que toda história existe um personagem, afinal, são a alma de uma narrativa, fundamentais para qualquer trama. Para Maciel (2003) não há personagem sem história, assim como não existe história sem personagem, já Field (2001) afirma que “O personagem é o fundamento essencial de seu roteiro. E o coração, alma e sistema nervoso de sua história. Antes de colocar uma palavra no papel, você tem que conhecer o seu personagem” (Field, 2001, p. 27).

Então, seguindo essa linha de raciocínio, é viável dizer que o estudo dos personagens possui uma grande significação em uma obra. Para Field (2001), para melhor compreensão um personagem, deve-se iniciar uma análise de sua construção, olhar através do seu interior, ou seja, o contexto em que está inserido, como por exemplo:

Quem são eles e o que fazem? São felizes ou infelizes com suas vidas ou estilos de vida? Desejariam que suas vidas fossem diferentes, com outro emprego, outra esposa, ou possivelmente desejariam ser outra pessoa? (Field, 2001, p. 28)

Dessa forma, segundo a perspectiva de Aumont e Marie (2009), a caracterização do personagem se realiza por intermédio da análise da sua essência e das ações por ele empreendidas, implicando, assim, um significado que “a atribuição de traços físicos, os do ator, do seu traje, da sua maquiagem, dos seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, dos seus gestos e do seu comportamento” (Aumont; Marie, 2009, p. 226). As considerações de Maciel (2003) acerca das características atribuídas ao personagem sugerem a concepção deste como um ser tridimensional, em que a composição incorpora elementos físicos, sociais e psicológicos.

Embora a obra cinematográfica mantenha uma narrativa muito similar à do livro de Coelho, um dos principais aspectos de mudança são em relação a construção dos personagens. Isso pois suas histórias além de se modificarem um pouco, também sofrem uma redução drástica no filme. Na verdade, a história de Veronika não é reduzida, mas de outros personagens como Zedka, Eduard, Mari ou Dr. Igor, sim. Para Stam (2008) esse processo deve ocorrer pois:

A arte da adaptação filmica consiste, em parte, na escolha de quais convenções

de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas (Stam, 2008, p. 23).

Vejamos então os personagens e suas diferenças de narrativa entre livro e filme:

Figura 7 Os personagens



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

1) Veronika Deklava:

Veronika é a protagonista da história, ela é uma jovem de vinte e quatro anos que trabalha na biblioteca pública da cidade, e vive na cidade de Liubliana na Eslovênia. Veronika é retratada como uma mulher inquieta e insatisfeita com a monotonia de sua própria vida. A protagonista inicia sua narrativa no livro com uma tentativa de suicídio, ingerindo uma grande quantidade de diversos remédios. A protagonista conseguiu os remédios a partir de queixas de falta de sono para seus amigos, que se sensibilizaram com a situação e arranjaram, cada um, duas caixas de uma droga poderosa.

Sua tentativa de suicídio é um ato desesperado de rompimento com a superficialidade que ela percebe em sua existência. Contudo, seu objetivo não é atingido pois, ela é encontrada pelas freiras do convento onde mora e levada a um hospital psiquiátrico para recuperação. Sua jornada começa no hospital psiquiátrico de Villete, local escolhido pois é informado a ela, que ela somente possui alguns dias de vida restante, quando na verdade está saudável. Tudo trata-se de um experimento psicológico do Dr.Igor para averiguar se a paciente mudaria sua perspectiva sobre a vida.

Veronika é uma personagem que anseia por significado e autenticidade, almeja a quebra do padrão de uma vida com destinos já pré-estabelecidos. No hospital, sua perspectiva começa a gradualmente alterar-se à medida que ela vai conhecendo outros pacientes, as suas histórias e

perspectivas de vida. A protagonista gradualmente começou a encontrar interesse em sua vida, a sorrir, e, especialmente, encontrou o amor em outro paciente, Eduard. Ela se quer ver o oceano e o nascer do sol antes de morrer e acaba fugindo, sem saber que sua vida está segura e não corre o risco de morrer. Ela se recuperou.

No filme, interpretada por Sarah Michelle Gellar, a história de Veronika segue-se quase que intacta mudando apenas pequenos detalhes como sua profissão que não se trata de uma bibliotecária pública, mas sim, de uma mulher de negócios que trabalha com números, provavelmente na contabilidade. Outro ponto é que sua cidade natal muda de Liubliana para Nova York. Vive em um apartamento e não com as freiras. E também bebe Whisky com seus remédios, no qual esse movimento não é mencionado no livro (no livro é com água).

2) Eduard / Edward:

Eduard é um coprotagonista, possui 28 anos e é filho de uma família afortunada, filho de um embaixador. O primeiro posto de seu pai como embaixador foi no Brasil, onde pode conhecer um pouco de Brasília. O garoto detestava morar ali, pois não gostava da parte burocrática do país, ele desejava conhecer as praias, carnaval, música, entre outros.

A família tentava guiar Eduard para seguir os passos da carreira do pai, mas Eduard, tinha muita dificuldade para realizar e estabelecer contato com outras pessoas, achava tudo entediante e supérfluo. Essa situação mudou quando o personagem conheceu uma garota chamada Maria, que começou a relacionar-se. A interação do personagem com Maria o mudou completamente, agora ele usava maconha, passava horas distraído com artes e desenhos na parede, acreditava em energias, mantras, se interessava pelo ocultismo e tinha baixo rendimento escolar. Seu pai começou a preocupar-se com essa postura, afinal, como um futuro embaixador teria credibilidade abordando tais assuntos em festas de negócios?

Um belo dia, Eduard buscando entrar em contato com a natureza e cansado de carros, ganhou uma bicicleta. Sua felicidade durou pouco pois, quando estava se dirigindo para casa de Maria quando sofreu um grave acidente. Após o acidente, ficou internado em um hospital e Maria o visitava sempre cada vez menos. Apesar disso, no hospital recebeu um livro de um dos enfermeiros, que o fez questionar sobre sua vida e aspirações, e acabou decidindo que não seguiria os passos do pai mais, seria um pintor. Eduard desejava pintar as visões do paraíso, essas visões ele aprendeu com o livro que recebera que se trata de visões que diferentes pessoas podem ter em relação ao que é paraíso para si.

Eduard então se matricula em um curso de pintura e começa a conviver com artistas,

sua família começa a acreditar que ele está louco. Cada vez mais o interesse pela arte aumenta, e de um garoto solitário, passa a encher a sua casa com outros artistas bebendo, fumando e festejando, sem protocolos de bom comportamento. Embora as notas no curso de arte aumentavam, as de seu colégio americano baixavam, assim, acabou sendo expulso. Após uma conversa severa com seu pai, Eduard para agradar a ele e também a sua mãe, desistiu da pintura e destruiu seus quadros, mas acabou ficando estagnado, não conseguindo seguir em frente, e nem continuar o que antes fazia. Desenvolveu um próprio mundo para si e foi diagnosticado então com esquizofrenia, parando no hospital de Villete.

Já no filme, Eduard se torna Edward, e é interpretado pelo ator Jonathan Tucker. Seu nome é americanizado, e, sua história do personagem é contada de outra forma. Ele também é um dos pacientes internados no hospital psiquiátrico. Ele possui 28 anos, e apesar de ser um homem jovem e forte, acabou parando no hospital de Villete após um trágico acidente de carro com sua ex-namorada, devido ao acidente, a namorada veio à óbito na hora e Eduard acreditava que ele era o culpado de sua morte. Devido essa culpa, Eduard parou de falar. Essa história é contada no filme pela personagem Zedka e dura cerca de um minuto (entre 25:45 a 26:50), sendo assim bastante simplificada em comparação a narrativa original. Contudo, a obra cinematográfica ainda seguiu fiel a alguns detalhes como por exemplo: o acidente e a existência da ex-namorada.

Eduard ao final do filme, depois que volta a falar, também conta a Veronika o motivo de parar em Villete a partir de desenhos e fotos. Vejamos:

Figura 8 As memórias de Eduard



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Em Villete Eduard recebeu diversos diagnósticos, e inclusive, de esquizofrenia o qual o imobilizava de falar e interagir com outras pessoas. O seu enredo é marcado pela luta contra a depressão, isolamento, autodescoberta. Vale ressaltar que Veronika é uma peça fundamental para o desenvolvimento do personagem Eduard, isso pois ela o influencia no seu processo de autodescoberta e recuperação, através do elo desenvolvido pelos dois.

Eduard passa todo o filme em silêncio e distante, apenas esboçando seus sentimentos através de olhares e desenhos que faz sobre suas memórias relevantes. Após perceber seu afeto por Veronika, volta a se comunicar verbalmente e ver a vida com outros olhos, fugindo do hospital com Veronika. O relacionamento entre os dois é um dos fatores que constrói o romance. Por fim, a história de Eduard revela uma luta interna entre sua genialidade e seus demônios pessoais.

3) Dr. Igor / Dr. Blake

Dr. Igor é um personagem muito intrigante e relevante na narrativa. Esse personagem trata-se de um médico psiquiatra que trabalha no Instituto Clínico Villete, um hospital psiquiátrico situado na cidade de Liubliana, na Eslovênia. Dr. Igor é um psiquiatra que deseja revolucionar a área da medicina e psicologia provando a sociedade que existe cura para a

insanidade, a cura para o Vitríolo, o veneno responsável pela loucura. O personagem possui uma oportunidade de colocar sua tese para cura em prática com a chegada da paciente Veronika ao hospital.

Quando ela chega, Igor diz para ela e a todos que ela que está preste a morrer e simula a aplicação de injeções para tratamento, quando na verdade, a paciente está totalmente saudável e as injeções não passam de placebo. Ao decorrer da trama, Veronika começa a rever seus conceitos sobre a vida e conclui que ainda deseja viver mesmo que a informação sobre seu estado nunca fora revelada a ela. Após a fuga de Veronika com Eduard, Dr. Igor chega à conclusão que a cura para o Vitríolo é a consciência da vida / morte. O psiquiatra após a fuga continua trabalhando no hospital e cuidando dos pacientes.

A participação desse personagem é essencial a trama já que ele traz muitas reflexões sobre sanidade e loucura e como a sociedade vê esses aspectos. Seus diálogos reflexivos e questionamentos aos pacientes são essenciais para o desenvolvimento da trama.

No filme, com nome de Dr. Alex Blake e interpretado pelo ator David Thewlis, o psiquiatra de Villete segue sua narrativa bem similar a história literária. Contudo, é acrescentado ao final um final diferente para ele. Ao invés do personagem continuar a tocar sua vida normalmente no hospital como aponta o livro, o filme, traz a proposta de que após encontrar sua cura para o Vitríolo, o Dr. Igor ou Blake, também é contagiado pela cura. Através de uma carta, deixa os cuidados psiquiátricos e direção da clínica para uma outra pessoa e segue sua vida de uma maneira mais simples, inclusive, se encontra com a personagem Mari em um parque para lanchar.

4) Zedka / Claire

Essa personagem é uma mulher que sofre de depressão severa. O livro narra que ainda moça, em sua juventude, se apaixonou por um homem casado que morava em outro país. Para tentar conquista-lo viajou até a cidade dele para tentar conquistá-lo e torná-lo seu marido, mas chegando lá, ele não a respondeu mais. Após a decepção a personagem retorna a Liubliana, conhece um novo homem, se casa com ele e tem filhos, levando uma vida comum. Mas um belo dia, Zedka se senta ao pé de uma estátua na praça central de Liubliana e começa a questionar a vida da pessoa representada na estátua, que tentou conquistar um amor.

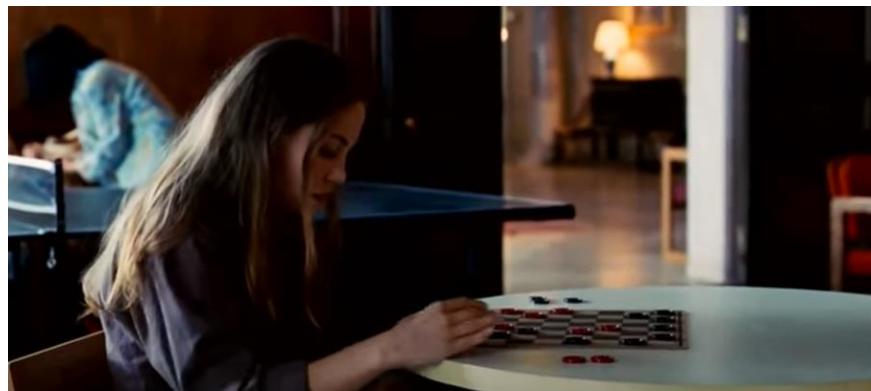
Zedka então se recorda do seu amor proibido da juventude e começa a se questionar se não deveria ter tentado mais. Em decorrer a isso, a personagem tenta procurar e entrar em

contato com o antigo amor, mas não obtém sucesso. Após essa adversidade, Zedka então não sente mais apetite, não sai mais do quarto, não se levanta e até passa a realizar suas necessidades fisiológicas na cama. O seu marido, tenta cuidar dela o tempo todo, sendo bondoso e gentil, mas após tantas tentativas e cuidados, acabou chamando um médico e a internando em Villete. Em Villete, Zedka é a colega de quarto de Veronika e tem várias falas que inspiram os leitores a se questionarem o que é loucura.

Além disso, passa por tratamentos específicos com remédios e induções de coma. A personagem se sente bem, nas nuvens e consegue assim, fugir do seu quadro depressivo. No fim do livro é salientado que após um longo tratamento Zedka foi liberada da clínica.

A personagem Zedka tem seu nome alterado no filme para Claire no filme. A personagem é interpretada pela atriz Erika Christensen e sua história não é nem contada no filme, e não é possível saber o que a levou para ali. Na narrativa, vemos enfermeiros aplicando injeções em seu braço, a induzindo a um coma. E ao final da narrativa, vemos que Claire continua a residir no hospital.

Figura 9 Personagem Zedka em Villete



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

5) Mari

Mari é uma mulher mais velha, cerca de 60 anos, advogada, casada e com filhos adultos. Após passar mais de 40 anos advogando se desiludiu com os padrões sociais. Percebeu que a justiça é falha e almejava se aposentar, viajar e trabalhar em serviços sociais, humanitários auxiliando as pessoas. Contudo, esses planos foram interrompidos quando desenvolveu síndrome do pânico, suas crises a levaram a se afastar-se do seu trabalho por 30 dias e internar-se na clínica de Villete. Sua internação foi voluntária já que, o Dr.Igor deixa claro na trama que

ela poderia cuidar da síndrome do pânico apenas com remédios, mesmo assim, Mari se recusa a voltar.

Após 30 dias repensa sua situação e recebe uma visita do seu sócio no hospital, ela deseja voltar a advogar, mas ele não aceita pois agora toda a cidade sabe sobre a internação de Mari. Além disso, Mari recebe um pedido de divórcio do seu marido, então ela vai até o Dr. Igor e informa que suas crises de pânico voltaram, e mesmo sabendo que não era verdade, prolongou sua internação por tempo indeterminado. No fim do livro, Mari solicita para do Dr. Igor que libere sua saída pois irá viver sua nova vida.

Na obra cinematográfica, a história de Mari é interpretada por Melissa Leo e é bem simplificada, sendo contada pela paciente Zedka, em menos de um minuto, entre os 24:55 até 25:25 de duração do filme. Zedka resume que Mari é a paciente que está há mais tempo no hospital, era advogada e seu marido também, mas depois que perdeu seu emprego, teve uma crise nervosa, foi para Villete e seu casamento foi descontinuado. Além disso, o final de Mari se mantém o mesmo, ela solicita alta da clínica para poder viver sua nova vida sob uma nova perspectiva. É demonstrado esse momento ao final do filme, quando ela após solicitar sua saída, lancha em um parque livremente e feliz.

3.5 O Transpor do Eu: características de uma narrativa íntima

A autoficção é um gênero literário que combina elementos da autobiografia e da ficção. Nesse estilo de escrita, o autor utiliza sua própria vida, experiências e memórias como ponto de partida, mas não se limita a um relato estritamente factual. Em vez disso, o autor incorpora elementos fictícios, artísticos e narrativos para criar uma narrativa que transcende a pura realidade. A autoficção permite ao autor explorar sua própria identidade, questionar a fronteira entre o eu e o outro, e muitas vezes desafia as noções convencionais de verdade na literatura. É uma forma de expressão literária que se caracteriza pela ambiguidade entre o real e o imaginário, permitindo ao escritor a liberdade de abordar questões pessoais e emocionais de maneira criativa, ao mesmo tempo em que reflete sobre a complexidade da experiência humana.

Esse gênero literário, foi concebida por Serge Doubrovsky em 1977 em resposta a um questionamento formulado por Philippe Lejeune. Lejeune se indagou se seria viável a existência de um romance que ostentasse o nome do próprio autor, dada a dificuldade de encontrar um nome apropriado. Em virtude deste desafio, Doubrovsky decidiu redigir uma obra que explorasse sua própria vida, cunhando assim o termo "autoficção" para descrever seu livro *Fils*.

Inicialmente, essa terminologia foi apresentada na quarta capa do livro, embora em edições posteriores, esse texto tenha sido incorporado como parte de um prefácio. Doubrovsky declara:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer (Doubrovsky, 1977, p.10)

Doubrovsky destaca uma distinção fundamental entre a escrita de autobiografia e a prática da autoficção. Enquanto na autobiografia, o autor se esforça para relatar sua história completa, desde suas origens, na autoficção, é possível fragmentar a narrativa em diferentes fases, conferindo-lhe uma intensidade narrativa típica do gênero romanesco. Vincent Colonna argumenta que a utilização do termo "autoficção" deve ser reservada para autores que deliberadamente criam uma personalidade e uma existência literária fictícia. (Colonna, 2004, p. 198).

Ao observar os personagens com maior proximidade, e de uma forma mais cautelosa, podemos perceber que todos eles têm uma coisa em comum: estão aprisionadas as amarras de uma expectativa social. Cansados de serem obrigados a cumprir um papel social, buscam refúgio em Villete, para então, fugir dessa realidade. Com a fuga, consequentemente e automaticamente, silenciam suas verdadeiras aspirações e sonhos. Veronika por exemplo na verdade deseja ser pianista, Eduard pintor, Zedka busca seu verdadeiro amor, Mari deseja exercer trabalhos humanitários e o Dr. Igor encontrar a cura para a depressão, contudo, todos os próprios sonhos reprimidos por inúmeros fatores peculiares da narrativa de cada um.

É imprescindível recordar que Paulo Coelho escreve, e deixa claro que, a história do livro aqui estudado é baseada em suas próprias experiências, suas internações contra sua vontade em sanatórios, a expectativa de familiares para que trilhassem um caminho que não era parte de sua aspiração. Ou seja, através desse relato, podemos ver claramente um recorte de como o autor escreve partes de sua história pessoal, em especial, na narrativa de Eduard.

Paulo Coelho em sua juventude, apesar da facilidade financeira e boas escolas, o sonho de ser escritor de Coelho enfrentou grandes barreiras no ínicio de sua jornada de vida isso pois, sua mãe e colegas do colégio desestimulavam a carreira de escritor, e em casa seu pai se opunha ao sonho pois queria que Coelho seguisse seus passos em relação a profissão, queria que ele

fosse um engenheiro também. Na época, período em que o Brasil começa a viver a ditadura, ser artista não era visto com bons olhos, assim como Paulo Coelho relata no livro *Veronika Decide Morrer*:

Para tanto, era inadmissível que as boas famílias de classe média aceitassem que seus filhos ou netos fossem “artistas”. No Brasil daquela época, essa palavra era sinônimo de homossexual, comunista, drogado e vagabundo. (Coelho, 2017, p.234).

No livro, Eduard é filho de um diplomata e também vai contra os pais, o pai alega: “Meu filho, isso não pode continuar assim - disse o pai. -Tenho amigos no Ministério de Relações Exteriores da Jugoslávia. você será um brilhante diplomata, e é preciso aprender a encarar o mundo.” (Coelho, 2017, p. 196), mas em um dado momento, Eduard responde “Papai, eu não quero ser diplomata. Eu quero ser pintor.” (Coelho, 2017, p. 204).

As frequentes oposições e embates entre Coelho e os pais, acarretaram em brigas acaloradas e constantes, que impactaram o escritor de uma maneira muito negativa, o fazendo desencadear crises intensas de depressão e raiva durante sua adolescência. Devido a tais crises, as visitas aos psicólogos, clínicas psiquiátricas e internações se tornaram parte da vida de Coelho, que chegou a ser internado por três vezes durante sua juventude. E assim narra o autor o início de sua trajetória nos asilos psiquiátricos:

Infelizmente, meus pais não pensavam que dois mundos extremos pudessem conviver juntos. E um belo dia, depois de uma noite em que cheguei bêbado em casa, fui acordado por dois enfermeiros musculosos me olhando. (Coelho, 2017, p.234).

Vemos aqui outra similaridade com a narrativa de Eduard. O personagem também é internado por sua família, e também para fugir dos padrões impostos pelos pais, acaba preferindo se isolar, cessar comunicação, ser diagnosticado como esquizofrênico e ser internado em Villete.

As internações de Coelho sempre eram seguidas de fugas, e posteriormente, extensas viagens como forma de escapar do meio em que vivia. Quando retornava para casa, experienciava um período de lua de mel com seus pais, mas voltava a se entrosar com as “máximas companhias” (que eram parte do meio artístico, como por exemplo, o Raul Seixas) e era internado mais uma vez. No livro, a mãe de Eduard, fica insatisfeita com a relação de Eduard com amigos do meio da arte, ela afirma: “Ele está convivendo com artistas! – dizia a mãe,

chorosa, ao embaixador.” (Coelho, 2017, p. 203)

No livro, Eduard também tem o mesmo tipo de amigos, vejamos:

Eduard, o antigo rapaz solitário que em dois anos de Brasília nunca aparecera em casa com amigos, agora enchia sua casa com pessoas estranhas, todos eles mal-vestidos, com cabelos desarrumados, escutando discos horríveis em volume máximo, bebendo e fumando sem qualquer limite, demonstrando total ignorância dos protocolos de bom comportamento (Coelho, 2017, p.203).

Entre as idas e vindas e todos os contratempos da juventude, Paulo Coelho conseguiu seguir em frente com seus objetivos, finalizou o ensino médio, escrevia seus contos e começou a atuar em um grupo amador de teatro para se aproximar do meio artístico. Após Paulo Coelho não conseguir sucesso e êxito em seus propósitos, quebrou seu próprio quarto para induzir seus pais a interná-lo novamente no asilo psiquiátrico pois pensava que seus pais tinham razão e era mais comôdo viver na loucura do que na realidade com diversas falhas e obrigações. No livro, Eduard faz o mesmo “No dia seguinte, encontraram o quarto de Eduard destruído, as pinturas destroçadas por um objeto cortante, e o rapaz sentado num canto, olhando o céu” (Coelho, 2017, p. 209)

Paulo Coelho, após destruir seu quarto, não conseguiu ser internado propositalmente pois, dessa vez, seu médico estava de férias e o estágiario substituto disse a ele que não o internaria pois não tinha nada de louco. A partir de então, Coelho novamente continuou sua trajetória e antes de dedicar-se inteiramente à literatura, atuou em diversas áreas como diretor e autor de teatro, jornalista e compositor. Na década de 1960, Coelho entrou para o mundo do teatro, trabalhando como ator e também como diretor. Nesse período, criava peças voltadas ao teatro experimental e de vanguarda, mas obteve pouco reconhecimento e expressividade.

Já nos anos 70, o escritor decidiu largar a faculdade que fazia para fazer parte do movimento Hippie. Foi nessa época que o fascínio pela busca espiritual do escritor falou mais alto e então, começou a viajar pelo mundo, buscou experimentar diferentes coisas , desde drogas, às sociedades alternativas, religiões orientais e o ocultismo. No livro desta pesquisa, esse momento na vida de Eduard é narrado da seguinte forma:

Você tem chofer e um Mercedes Benz. Para que uma bicicleta? - Para o contato com a natureza. Maria e eu vamos fazer uma viagem de dez dias - disse. – Há um lugar aqui perto com imensos depósitos de cristal, e Maria garante que eles transmitem boa energia (Coelho, 2017, p.195).

Em um outro momento, é relatado:

Começou a aparecer em casa com livros estranhos, montou uma pirâmide no seu quarto, e – junto com Maria – acendiam incenso todas as noites, ficando horas concentrados num estranho desenho pregado na parede. O rendimento de Eduard na escola americana começou a cair. A mãe não entendia português, mas podia ver a capa dos livros: cruzes, fogueiras, bruxas penduradas, símbolos exóticos. (Coelho, 2017, p.195).

Ou seja, por mais que haja a ficcionalização, percebemos semelhanças explícitas entre a história de Paulo Coelho e a narrativa de Eduard. Podemos ver como Coelho utilizou a autoficção para transpor o seu eu de uma maneira fictícia dentro do meio literário, porém, alterando alguns aspectos. É exequível ressaltar que, esse transpor do Eu, não foi aplicado na obra cinematográfica.

Além das semelhanças com de Coelho com Eduard, é possível também ver um pedacinho de Coelho em Zedka. O escritor enfrentou diversas crises e quadros depressivos, enquanto Zedka também passa pelo o mesmo. Ou em Mari, que cansada da burocracia das leis, dos ternos e gravatas, deseja trabalhar com pessoas, de forma humanitária. Se pensamos na arte da escrita, ela comove e move pessoas, há um espaço livre para ser e estar com quem quiser. Comparemos também com Veronika que acabou sendo internada a força por sua família, assim como Coelho. E não podemos nos esquecer do Dr. Igor, que incansavelmente buscou a solução para a depressão, assim como Coelho buscou sua verdade e felicidade.

Ou seja, vemos de maneira fragmentadas pedaços da história do autor em sua narrativa, dando assim, uma autoficção. Régine Robin salienta que:

Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo o processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção (Robin, 1977, p.16)

Dessa forma, Régine Robin sustenta que a autoficção é, em essência, uma forma de ficção, uma vez que o sujeito que é objeto da narrativa é inherentemente fictício, uma vez que ele está sendo narrado, tornando-se, assim, um ser construído pela linguagem. Portanto, não é possível estabelecer uma correspondência direta entre o autor, o narrador e o personagem, nem entre o sujeito da narrativa e o sujeito que emite a narrativa. Então, por mais que haja essa relação entre Coelho e os personagens da obra, é fundamental lembrar que a partir do momento

que foram narrados dentro do livro, tudo é fictício, superando então, fronteiras da realidade e se tornando ficção. Vicent Colonna, em sua obra *Tipologia da autoficção*, reforça essa ideia quando diz que:

O escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria ideia de associar diretamente a uma imagem do autor. Diferentemente da postura biográfica, esta não se limita a acomodar a existência, mas vai, antes, inventá-la; a distância entre a vida e o escrito é irredutível, a impossível, a ficção de si total (Colonna, 2014, p. 39)

Conclui-se então que a narrativa contemporânea procura intencionalmente obscurecer as fronteiras entre essas identidades e busca aprimorar os efeitos de polifonia através de uma variedade de técnicas de escrita, que englobam desde a dupla identidade até a ventriloquia, passando pela manipulação de diversas vozes narrativas (Robin, 1997, p. 17). A partir de uma análise comparada, é possível perceber a genialidade de Coelho quando utiliza a autoficção a partir do apontamento de Philippe Gasparini determina que autoficção é:

Texto autobiográfico e literário que apresenta numerosos traços de oralidade, de inovação forma, de complexidade narrativa, de fragmentação, de alteridade, de disparatado e de auto-comentário, os quais tendem a problematizar a relação entre a escrita e experiência (Gasparini, 2008, p.311)

3.6 Vestindo histórias: uma análise sobre os figurinos

A caracterização de personagens representa um aspecto crucial na narrativa de obras literárias e cinematográficas, desempenhando um papel fundamental na construção das identidades fictícias. Nesse contexto, o figurino, abrangendo elementos como roupas, acessórios, penteados, maquiagem e decoração corporal, emerge como uma ferramenta multifacetada de representação visual e narrativa.

Tanto na literatura quanto no cinema, o figurino desempenha um papel ativo na representação das características dos personagens. A escolha criteriosa de indumentárias e acessórios permite transmitir informações cruciais sobre personalidade, status social, contexto histórico, ocupação e valores morais dos indivíduos fictícios. O figurino, assim, atua como um meio eficaz de comunicação visual e de profundidade da caracterização, evitando a necessidade de exposições narrativas excessivas. Essa ideia é reforçada por Eco (1989) ao dizer que:

O vestuário é comunicação (...) Porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para transmitir (Eco, 1989).

No contexto cinematográfico, o figurino adquire uma dimensão adicional, uma vez que é visível e palpável. Segundo Costa os figurinos são “projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades do orçamento” (Costa, 2002, p. 38). Dessa forma, os diretores de arte e figurinistas colaboram cuidadosamente para criar roupas que não apenas caracterizam os personagens, mas também contribuem para a estética geral do filme e para a atmosfera que ele busca criar. A pesquisa é parte crucial do processo de criação: “pesquisa histórica, de campo (quando possível), de hábitos, comportamental, de costumes, de gestos, cultural, de cores, de materiais, de moda e orçamentária” (Iglecio; Italiano, 2012, p. 3).

A pesquisa é necessária pois por exemplo, em cenários de época, o figurino não deve somente contextualizar os personagens no tempo e no espaço, mas também deve reconstruir fielmente a moda e o estilo da época, imergindo o público no ambiente histórico da narrativa.

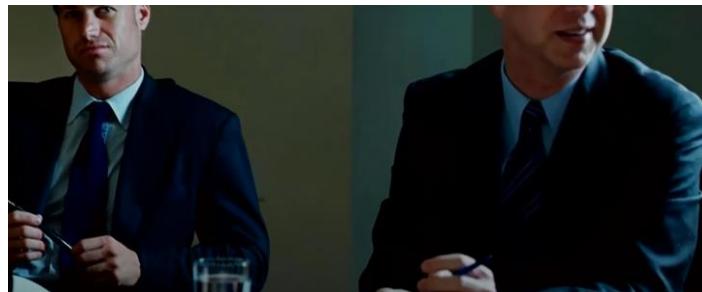
Além disso, o figurino desempenha um papel fundamental na transformação de atores. Por meio de escolhas de roupas, maquiagem e penteados, os atores podem se metamorfosear de modo abrangente, incorporando fisicamente a essência de seus personagens. Isso não apenas facilita a imersão do ator no papel, mas também permite que o público perceba a personagem como uma entidade completa. De acordo com Khátia Castilho:

O movimento inerente ao corpo é resultante das articulações entre as partes que o compõem e, delas, pode-se aprender a codificação de gestos como forma primária de sinalização que ganham um significado preciso diante de situações importantes que garantem a sobrevivência, o desenvolvimento e a manutenção da cultura humana. A associação entre o corpo, gestualidade e os elementos de decoração e vestuário estabelece interações diversas em vários níveis de posicionamento e de reconhecimento social que permitem ao ser humano expressar-se amplamente nas manifestações discursivas que o presentificam em seu contexto social” (Castilho, 2004, p. 40)

Um bom exemplo para a citação acima é no início do longa-metragem, aos 2 minutos e 8 segundos transcorridos de filme, quando é demonstrado Veronika aparentemente participando de uma reunião ao redor de homens padronizados de terno e gravata, e mulheres, vestindo

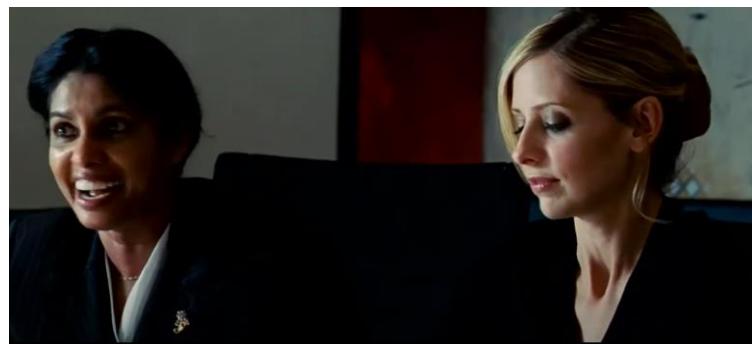
roupas formais. É possível deduzir o contexto, que se trata de um contexto profissional, de trabalho, apenas pelos trajes e cenário. Vejamos:

Figura 10 Homens de terno



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Figura 11 Mulheres formais



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

É interessante analisar como esse primeiro momento do filme, a personagem Veronika critica exatamente essa mesmice e padronização que existe na sociedade. A padronização, é demonstrada tanto na rotina (pelo cenário) e também pelas vestimentas. Esse aspecto é julgado inclusive no livro quando o Dr. Igor elucida para Veronika que:

Se um louco me perguntar para que serve uma gravata, eu terei que responder: para absolutamente nada. Nem mesmo para enfeitar, porque hoje em dia ela tornou-se o símbolo de escravidão, poder, distanciamento. A única utilidade da gravata consiste em chegar em casa e retira-la, dando a sensação de que estamos livres de alguma coisa que nem sabemos o que é. (Coelho, 2017, p. 103)

Já no hospital, a caracterização dos personagens é bem diferente. Quando Veronika chega em Villete, utiliza um traje padrão de hospitais, como um uniforme para pacientes. A cor cinza, aponta o estado de humor ranzinza e depressivo da personagem. Abaixo é demonstrado uma representação imagética:

Figura 12 Traje hospitalar



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Com o desenrolar da trama, a personagem passa a utilizar roupas simples e sem nenhuma personalidade. Todos os personagens utilizam roupas com recortes similares e minimalista (nada extravagante), tons sóbrios, nenhum tipo adornos ou acessórios, e tampouco maquiagem. Essas características das vestimentas, além de contextualizar um novo cenário, também servem para transmitir uma ideia aprisionamento. É possível apontar isso pois, em uma prisão há um padrão de vestimenta, os trajes se limitam ao básico e essencial, de personalidade genérica, assim como em Villete. Ou seja, Veronika que antes vivia aprisionada em um mundo exterior padronizado, agora vive esse mundo novamente, mas dessa vez em um novo contexto: o de um hospital psiquiátrico.

Figura 13 Vestindo a conformidade



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Além disso, é possível observar que as roupas também transmitem um significado muito específico, os trajes representam a perda de identidade pessoal, a supressão da individualidade e a submissão às regras e normas da instituição.

Os personagens vestem essas roupas que se parecem uniformes, moldados pela sociedade e pelas circunstâncias, perdendo assim, sua singularidade. É transmitido pelos trajes um ar de conformidade, tristeza, introspecção e ausência de autenticidade. Esses aspectos contribuem para a atmosfera depressiva e sombria da narrativa.

Figura 14 Se vestindo de conformidade



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

O único momento em que vemos um personagem utilizando algo diferente é após Veronika se suicidar, em seu período em coma, ela tem uma visão de si mesma em um belo e decotado vestido branco, propagando uma ideia de paz, alívio e sossego. Averiguemos a seguir:

Figura 15 Um vestido branco



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Vale lembrar que na literatura os figurinos também estão presentes. A descrição detalhada do figurino ocorre mediante a utilização da prosa, cabendo ao leitor imaginar a aparência dos personagens com base nas informações fornecidas pelo autor. No entanto, a influência do figurino na caracterização continua a ser igualmente vital. Através das palavras, o autor pinta uma imagem vívida das escolhas de vestuário dos personagens, revelando detalhes que lançam luz sobre a sua psicologia e motivações.

Na obra de Coelho, é possível identificar algumas dessas narrativas, podemos observar um exemplo em uma cena que Veronika passa mal e vomita e Zedka a oferece uma blusa: “Retirou o suéter imundo, lavou-o, e colocou-o em cima do radiador de calefação. Depois, tirou sua própria blusa de lã, e vestiu-a em Veronika” (Coelho, 2017, p. 177). Nessa cena, podemos ver como um simples ato de trocar um suéter sujo, demonstra carinho e afeto entre personagens, potencializando o significado da cena.

Vejamos um outro exemplo:

Em dado momento, começou a sentir ódio também pela pessoa que mais amava no mundo: sua mãe. A excelente esposa que trabalhava de dia e lavava os pratos de noite, sacrificando sua vida para que a filha tivesse uma boa educação, soubesse tocar piano e violino, se vestisse como uma princesa, comprasse os tênis e calças de marca, enquanto ela remendava o velho vestido que usava há anos (Coelho, 2017, p. 81)

Já no recorte acima, vemos como a vestimenta apontam um contexto social e financeiro. Ela desenha em nosso imaginário como a mãe de Veronika se sacrifica para dar a ela o bom e melhor, mesmo que as vezes falte até mesmo para si própria. Já em outros momentos, podemos

ver como o figurino descreve uma época.

Nesse próximo recorte, vemos quando Veronika vê uma foto antiga. Observemos a seguir:

Reparou a data da foto: Verão de 1910. Ali estavam aquelas pessoas, cujo filhos e netos já tinham morrido, capturadas num momento de suas vidas. As mulheres usavam pesados vestidos, e os homens estavam todos de chapéu, paletó, gravata (ou pano colorido, como chamavam os loucos), polainas, e guarda chuva no braço (Coelho, 2017, p. 108)

Fica claro que se trata de uma época distante e passada (pois afinal, a história podia estar sendo narrada em 1911) pela descrição dos trajes, que são ultrapassados e não utilizados dentro do contexto e época do filme.

Em resumo, o figurino desempenha um papel central na caracterização de personagens em obras cinematográficas e literárias, transcendendo a mera função estética. Ele serve como uma ferramenta narrativa que comunica informações cruciais sobre os protagonistas e enriquece a experiência do público. Ainda, conforme argumentado por Martin (2011), o vestuário representa o elemento estético que estabelece uma proximidade significativa com o espectador, seja por meio do embelezamento do aspecto audiovisual ou pela confirmação da personalidade nele retratada.

Ou seja, quando empregado com eficácia, o figurino contribui significativamente para a profundidade, autenticidade e identificação das obras, tornando-se um elemento inestimável na criação de mundos ficcionais ricos e envolventes. Finalizamos com o apontamento de Bustamante que afirma “O figurino dá respaldo à história, a narrando como elemento comunicador; [...] ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público” (Bustamante, 2008, p. 69).

3.7 Palavras em movimento: a transposição dos cenários

Tanto em um filme, quanto em um livro, o cenário é um elemento fundamental para construção da narrativa e também dos personagens. A ambientação de uma trama é constituída por características visuais, que são transmitidas ao espectador, e possui o propósito de propagar algum significado para o receptor. Ou seja, se há a ausência de um cenário, o desenrolar de uma história pode ser prejudicado, ou até mesmo, reduzido. De acordo com Bandini e Viazzi (1959), o cenário aguarda o personagem “[...] não apenas para narrar, mas também para compor”

(Bandini; Viazzi, 1959, p. 96).

A história do livro se passa majoritariamente dentro do hospital de Villete, então será demonstrado aqui alguns dos ambientes do hospital. Um ponto muito interessante entre as obras é que o cenário do filme é muito similar aos ambientes descritos no livro. Vejamos por exemplo a descrição do cenário de uma sala de estar:

Em seguida, os enfermeiros conduziram homens e mulheres até uma gigantesca sala de estar, com muitos ambientes –mesas, cadeiras, sofás, um piano, uma televisão, e amplas janelas de onde se podia ver o céu cinzento e as nuvens baixas. Nenhuma delas tinha grades, porque a sala dava para o jardim. As portas estavam fechadas por causa do frio, mas bastava girar a maçaneta, e poderia sair para caminhar de novo entre as árvores. (Coelho, 2017, p.52)

Agora observemos a imagem intitulada como “sala de estar – piano” na colagem abaixo:

Figura 16 Cenários de Villete – 1



Área externa



Quarto de Veronika



Sala de estar - piano



O saguão

Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

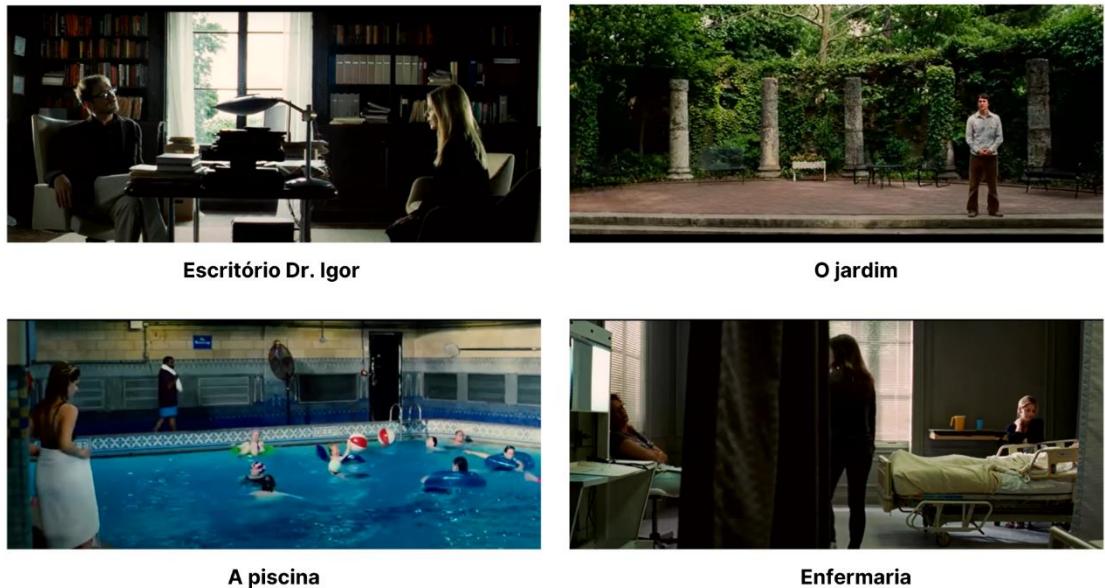
Reparemos também na narração do jardim: “O jardim era contornado por prédios de aparência militar, que hoje abrigavam enfermarias masculinas, femininas, os escritórios de administração, e as dependências dos empregados” (Coelho, 2017, p. 49)

E agora sobre a enfermaria: “Uma hora mais tarde, Zedka entrou na enfermaria quase

deserta – exceto por um leito, onde um rapaz estava deitado. E por uma cadeira, onde uma moça estava sentada.” (Coelho, 2017, p. 177)

Comparando os dois trechos mencionados acima, com as imagens abaixo da figura 17, então podemos confirmar que a cenografia do filme é muito similar a narrada na obra de Coelho, isso pois, os detalhes mencionados no livro são replicados no filme, mantendo assim uma perspectiva idêntica para leitor e espectador.

Figura 17 Cenários de Villete – 2



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Além disso, nossa atenção deve voltar-se a mais um aspecto do local: a sua estrutura. Conseguimos claramente ver nas imagens que Villete não se trata de um hospital de poucos recursos econômicos, dado que, além de vários ambientes destinados a lazer como a piscina e um belo jardim, também possui artigos de luxo como o piano. Na figura 16 na imagem intitulada “O saguão” vemos as pilastras de mármore, o corrimão da escada com ornamentos e detalhes, os móveis intercalados entre modernos e retrô.

Contudo, não se trata apenas de uma simples escolha, sabemos que no livro Villete se trata de uma clínica para pessoas com um padrão de vida mais elevado, observemos nesse trecho do livro: “Você sai quando quer, e volta porque assim deseja – e porque seu marido ainda tem

dinheiro para mante-la num lugar caro como este.” (coelho, 2017, p. 183)

Para Cavalcante (2012) “um ambiente não se reduz a uma localização geográfica ou a uma simples descrição, é portador de valores e participa ativamente da construção da narrativa”, então seguindo esse pensamento, é palpável dizer que quando falamos sobre cenário, também é essencial apontar como as mudanças estéticas na ambientação dos filmes acompanham a evolução da trama e as emoções dos personagens. Consequentemente, o espectador acaba sentindo essa mudança através das diferentes ambientações. Para LoBrutto (2002), “o espaço pode expressar poder, opressão, liberdade, medo, alegria, paranoia, e uma gama de emoções, humores, e atmosferas com base na relação entre os personagens e seus ambientes”.

Um dos primeiros detalhes a ser notado entre o livro e o filme, é que os personagens deixam de viver em Liubliana na Eslovênia (como discorre o livro) e passam a viver em um novo cenário, na cidade de Nova York nos Estados Unidos. Com essa mudança de cenário, alguns nomes dos personagens acabam se alterando também para seguirem a contextualização filmica (tornando-se americanizados). Por exemplo, Eduard se torna Eduard, Zedka se torna Claire, e o Dr. Igor se transforma no Dr. Blake. Para Hutcheon (2011) que “a adaptação representa o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequar a novos tempos e a diferentes lugares” (2011, p. 234).

Ou seja, sabendo que o filme foi lançado quase após 10 anos do livro, feito em um país diferente e em uma língua diferente, é comum que seja adaptado para um contexto que seja popularmente conhecido mundialmente. Com a alteração do local da história, o cenário acaba também se alterando. Uma boa exemplificação seria quando Veronika explicita que mora no mosteiro com as freiras, mas no filme, ela mora em um apartamento, e não se sabe ao certo quem a resgatou da morte (no livro são as freiras).

Para Schlögl “Cada época possui um olhar específico para determinado texto”, ela ainda continua lembrando que: “Determinantes são os aspectos como o contexto social na qual a obra foi escrita, e posteriormente, o momento histórico na qual está é adaptada, para apontar aspectos descartados em algumas versões cinematográficas” (Schlögl, 2011, p. 5). Dessa maneira, é plausível apontar os ajustes realizados na adaptação filmica de Young são para se adequar melhor os contextos sociais e históricos do período em que o filme foi lançado.

Além do mais, outro aspecto primordial a ser analisado em especial na obra de Young, são as técnicas para transmissão de emoções através da paleta de cores utilizada no filme. A paleta se encarrega de partilhar tons majoritariamente sólidos e escuros, como: cinza, marrom

e preto. Além disso, durante grande parte da adaptação cinematográfica, observa-se a ausência de luz no ambiente. Vejamos algumas cenas como exemplo:

Figura 18 A escuridão



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Esse movimento ocorre para exprimir a atmosfera que a história do livro proporciona que é sombria, carregada de drama e suspense. Além do mais, vale lembrar que Veronika a todo durante o livro e filme é sempre rodeada do desejo de morte, suicídio. Todos ao redor sentem pena por sua (falsa) morte precoce, os demais pacientes ficam em luto por ela. A cor de representação para o luto é a cor preta. Então é possível mencionar que o sentimento de luto, tristeza, depressão, desespero e amargura ao desenrolar da trama. Para Lobutto (2002):

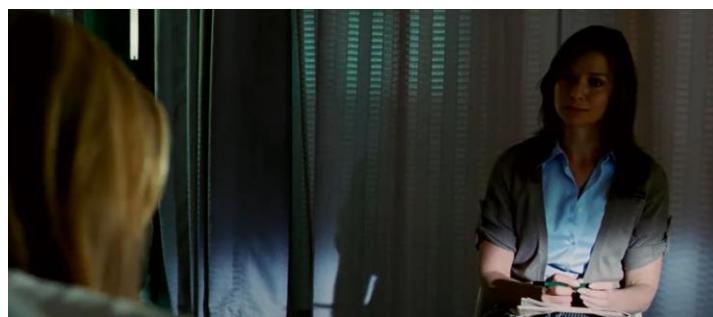
As cores devem ser utilizadas para transcrever visualmente os sentimentos e significados que estão no roteiro. A cor não deve ser imposta no design para transmitir história ou a audiência se tornará ciente da manipulação mecânica da cor e só a irá ver e não sentir. Um design de cor efetivo opera no nível subconsciente, permitindo às cores transmitir ideias e sentimentos

separadamente da história consciente e do ambiente físico. (Lobrutto, 2002, p.79)

Essa atmosfera depressiva além de ser representada pelos tons escuros, também é esboçada na face dos personagens, que mantém uma expressão séria, preocupada e triste enquanto estão no hospital.

Outro ponto que auxilia a construir a narrativa é observar como os personagens mantêm certa distância entre si, não ficando muito próximos uns aos outros, e raramente se tocando. O distanciamento entre os sujeitos dissemina a ideia de solidão e ausência de afetividade, que é retratada no livro por meio de palavras (ou ausência delas). É válido lembrar que a trama se desenrola em um cenário hospitalar psiquiátrico, então é possível observar um outro tipo notório de afastamento entre os personagens: o emocional. Este fenômeno é mediado por diversos fatores.

Figura 19A distância – 1 A distância – 1



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Em primeiro plano, cabe ressaltar que uma parcela significativa dos pacientes internados nesse contexto enfrenta enfermidades psiquiátricas, as quais exercem profundo impacto sobre suas faculdades perceptivas e emocionais. Tais condições contribuem para a instauração de obstáculos de natureza afetiva e dificuldades comunicacionais entre os pacientes.

Figura 20 A distância – 2



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Um bom exemplo é o caso de Eduard, que no filme, após o acidente de carro, no qual a ex-namorada veio a óbito, Eduard desenvolveu um trauma psicológico e ficou recluso de todos, em isolamento, não se comunicando com mais ninguém.

Figura 21 O isolamento



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Além disso, os pacientes podem se sentir constrangidos, relutantes, ao tentar compartilhar suas narrativas e vivências emocionais com as pessoas ao seu redor. Se pensarmos na personagem Mari, sabemos que o problema de distanciamento dela é na verdade, do lado de fora de Villete. O enredo de Mari oferece uma visão de que, por mais que fosse uma pessoa sã, sentia-se presa pelas convenções sociais, e essa pressão, a fazia levar a uma vida sem autenticidade, forçando-a então a se distanciar da sociedade ao seu redor. Já no hospital, Mari não se envergonhava de ser quem verdadeiramente era.

Figura 22 O constrangimento



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

No tocante à abordagem terapêutica, os pacientes são submetidos rotineiramente à administração de fortes remédios destinados à estabilização de seus estados mentais. Tais remédios podem impactar o ânimo, a lucidez mental e a percepção dos pacientes, o que contribui, de forma adicional, para o aprofundamento da sensação de separação emocional.

Voltando o foco um pouco mais para a ambientação, um fator também crucial no cenário é que a maioria dos ambientes são locais fechados. Sabemos que a trama se passa dentro do hospital e não há muito mais para onde ir, contudo, esse local repleto de muros altos, paredes, camisas de força e cadeados, reforça a ideia de isolamento, e ainda, proporciona uma perspectiva de prisão. Veronika e outros pacientes se sentem assim, aprisionados dentro de uma cela solitária chamada mente, no qual seus traumas, inseguranças, pensamentos e outros, sempre os permeiam.

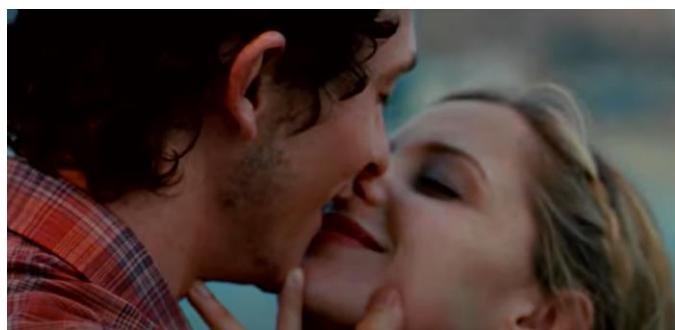
Mais ao final do filme, as coisas começam a mudar, e com isso, o ambiente também, Butruce (2005), aponta que “[...] personagem e ambiente dialogam, ambos narram a história; mudanças no ambiente indicam mudanças no personagem” (Butruce, 2005, p. 25). Esse movimento é visível na trama, pois por exemplo: a paleta de cores das cenas se torna colorida, vívida; os personagens passam a ficar próximos e fazer contato físico e o ambiente passa a ser em espaços a céu aberto. Vejamos a demonstração de toque e proximidade:

Figura 23 A proximidade entre personagens



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Figura 24 O contato físico entre personagens



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Os ambientes a céu aberto:

Figura 25 Ambientes a céu aberto





Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Entremeados em meio as pessoas (ausência de solidão):

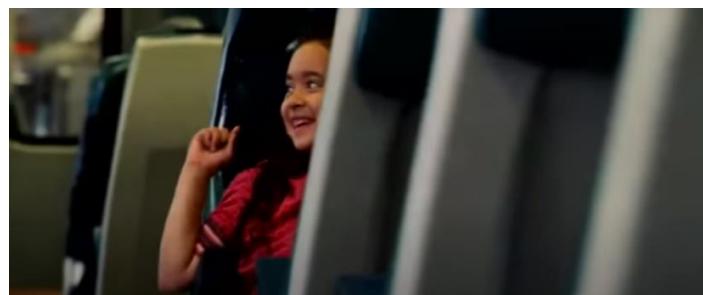
Figura 26 Em meio a multidão



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Presença de demonstração de felicidade até mesmo em figurantes:

Figura 27 Sorrisos esboçados em personagens



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Em conclusão, percebemos como detalhes de ambientação possui um papel chave para a importância da construção de um personagem. A ambientação do filme deve ser conectada as emoções dos personagens, e da mesma forma, aos acontecimentos da trama. Nesse sentido, Zavala (2008) salienta que “[...] para fazer sets expressivos devemos determinar primeiro quais emoções queremos que comuniquem junto com os atores, que histórias paralelas contaremos com os objetos, de tal maneira que potencializem as linhas narrativas do filme” (Zavala, 2008, p. 17).

LoBrutto (2002) também defende que os elementos visuais devem ser cuidadosamente escolhidos pois, cada elemento visual, deve se integrar a estética visual do filme, e além disso, complementar, apoiar e participar do desenvolvimento da narrativa. Portanto, compreender o personagem, seus estados emocionais e, subsequentemente, empregar competências técnicas e artísticas para criar cenários é fundamental. A ênfase reside na capacidade de os ambientes refletirem as emoções dos personagens e proporcionarem coerência tanto em relação a eles quanto à trama, com o propósito de, por meio da concepção desses cenários, suscitar as respostas emocionais desejadas no público espectador.

Fechamos com o pensamento de Chion (1989):

[...] uma vez que o cinema é a arte de expressar o interior mediante o exterior, uma das principais funções do decorado cinematográfico é traduzir o mundo interior de um personagem, ou ao menos manifestá-lo através de uma série de detalhes expressivos e pessoais. Além de exteriorizar o mundo de um personagem, a expressividade do decorado também estabelece o clima de um filme, um decorado é um estado de ânimo. (Chion, 1989, p.155)

3.8 Moldando narrativas: planos e enquadramento

No domínio da cinematografia, a composição visual representa um componente primordial na construção narrativa e estética de uma obra. Para isso, existe dois conceitos fundamentais que exercem influência determinante na forma como uma história é contada e percebida pelo público, sendo eles: o plano e o enquadramento de cenas.

O termo plano denota um elemento fundamental na composição visual, essencial para a narrativa e a estética de um filme. Um plano representa um trech o de filme captado ininterruptamente, ou que é concebido para parecer que foi filmado sem qualquer interrupção.

Cada plano é composto por uma série de fotogramas, ou imagens fixas, delimitadas espacialmente por um enquadramento, que pode ser fixo ou móvel, e temporalmente por sua duração. A transição de um plano para outro é determinada pelos cortes, representando, portanto, o intervalo temporal entre dois planos distintos. Os planos são as menores unidades filmadas, sendo a base da organização visual de um filme.

Rodrigues (2007) afirma que, “Plano é a imagem entre dois cortes, ou seja, o tempo de duração entre ligar e desligar a câmera a cada vez. Usado pelo diretor para descrever como o filme será dirigido, é a menor unidade narrativa de um roteiro técnico” Nesse sentido, pode haver uma confusão entre o conceito de plano e o de tomada. A tomada, por sua vez, refere-se à tentativa de gravar um mesmo plano várias vezes a partir de um mesmo ponto de vista.

Na cinematografia, diversos tipos de planos são empregados, cada qual desempenhando uma função específica e exercendo um impacto singular na narrativa. Esta gama de recursos inclui diversas variações, tais como plano geral, plano americano, plano médio, primeiro plano, close-up, primeiríssimo primeiro plano, plano de detalhes, câmera subjetiva, plongée e contra plongée.

O Plano Geral, ou Plano amplo, proporciona uma visão abrangente da cena, fornecendo contexto e situando geograficamente o espaço onde a ação se desenvolve. Já o Plano Americano destaca os personagens da cintura para cima, sendo comum em cenas de diálogo. O Plano Médio enfatiza a interação entre os personagens, mostrando-os da cintura para cima. O Primeiro Plano foca em rostos ou objetos específicos para realçar detalhes e emoções. O Close-up amplia ainda mais, capturando rostos ou objetos em grande detalhe. O Primeiríssimo Plano é um close-up extremo que cria intimidade, recaí sobre elementos extremamente específicos, como os olhos de um personagem, transmitindo uma profundidade emocional intensa e um elevado grau de significado.

O Plano de Detalhes enfoca objetos ou partes específicas. Plongée, o ângulo de cima para baixo, pode fazer personagens parecerem menores e mais vulneráveis, enquanto o Contra Plongée, ângulo de baixo para cima, tende a torná-los mais imponentes. Esses recursos desempenham um papel essencial na narrativa cinematográfica, moldando a percepção da ação e dos personagens, e sua seleção cuidadosa é fundamental para criar uma experiência visual coesa e significativa.

Já o enquadramento está relacionado à organização dos elementos visuais contidos no campo de visão do plano. Trata-se de uma ferramenta criativa que influencia a maneira como os elementos visuais interagem, comunicando emoções, significados e estabelecendo uma

estética visual única. As decisões referentes ao enquadramento abrangem a posição dos personagens, objetos e elementos visuais no quadro, bem como a orientação do olhar. Um enquadramento assimétrico pode sugerir desequilíbrio ou tensão, ao passo que um enquadramento simétrico pode transmitir ordem e equilíbrio. A escolha de enquadramentos, portanto, não é meramente estilística, mas constitui uma parte intrínseca da narrativa visual.

Quando se trata da obra cinematográfica produzida por Emily Young percebemos que a maioria dos enquadramentos se dividem entre Primeiro Plano ou em Plano Americano. O espectador consegue possuir uma maior proximidade e demonstra as ações que os personagens executam. Já em relação ao enquadramento, vemos uma grande predominância do frontal e o 3/4 (Ângulo intermediário entre o frontal e o lateral.). A perspectiva propagada é que os personagens sempre estão bem a frente ao espectador. Vejamos:

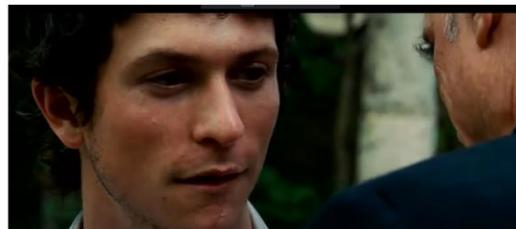
Figura 28 Enquadramento em Primeiro Plano



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Claro que também há Planos Close-up, podemos observar abaixo como as imagens são demonstradas bem de pertinho, focalizando nas expressões dos personagens. Analisemos na figura a seguir:

Figura 29 Enquadramento Close-up



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Como exploram Amorim e Speglich (2018):

O close-up desloca o objeto do olhar, fragmenta-o e esculpe-o fora de seu meio [...] o close-up keva a uma parada no fluxo da narrativa, gerando uma imagem quase estática [...] combinado com o efeito de isolamento e abstração do impacto da escala na tela do cinema, o close-up é dotado de uma força de interpelação, ele inverte, chama e direciona a atenção do espectador (Beugnet apud Amorim; Spieglich, 2018, p. 67)

É interessante observar como os planos citados anteriormente, em boa parte das vezes, focaliza em uma única pessoa. Esse movimento, colabora para o sensível da cena, uma ideia de solidão, e de como cada um deles está em seu próprio e único mundo, sem partilhar barreiras físicas ou emocionais.

O super close-up, também está presente no filme. Esse plano é conhecido como primeiríssimo plano, enfoca detalhes específicos, como expressões faciais ou objetos, intensificando emoções e ampliando significados de forma focalizada. É usado para criar suspense e impacto dramático, realçar elementos cruciais na narrativa e explorar a estética. Observemos na figura abaixo, no qual na figura de cima intensifica um momento de reflexão

de Veronika, enquanto na imagem abaixo, vemos uma focalização e impulsionamento na tristeza de Eduard, trazendo assim, uma maior dramatização à cena.

Figura 30 Enquadramento Super Close-up



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Plongée é a câmera posicionada de cima para baixo, é a visão do espectador de cima, segundo Martin (2011), com a intenção de diminuir o personagem diante do espectador. Conseguimos ver uma exemplificação desse enquadramento quando Veronika e Mari estão parada em uma escada, Veronika está alguns degraus acima de Mari, então para conseguir transmitir esse disvelamento, é utilizado o enquadramento Plongée para transmitir a sensação de que Mari está em uma posição inferior ou reduzida a Veronika.

Figura 31 Enquadramento Plongée



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Por sua vez, contra plongée é a câmera de baixo para cima, o que, como afirma Martin (2011), tem a função de enaltecer o personagem e diminuir o espectador por estar vendo a cena de uma posição mais baixa. Vemos que na imagem a seguir, é utilizado o contra plongée, isso pois, vemos as árvores de uma posição mais baixa, nos dando a sensação de que são maiores do que o espectador e não estão alinhadas no mesmo campo de visão do personagens, são mais altas.

Figura 32 Enquadramento Contra Plongée



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Já o Plano de detalhes é uma técnica cinematográfica que enfoca objetos ou partes

específicas de uma cena. Ou seja, fechando mais o plano, o plano detalhe ou cut up pode mostrar uma parte do corpo, como outros detalhes e objetos que fazem parte do assunto (Rodrigues, 2007). Essa técnica é fundamental para dar ênfase, transmitir significado e fornecer informações adicionais na narrativa.

Na obra cinematográfica de Young percebemos o uso desse pano. Uma amostra disso é quando Veronika segura um relógio em sua mão, e o foco é voltado para o relógio, ficando em Plano Detalhe para demonstrar o tempo, cada segundo, transcorrendo lentamente enquanto Veronika aguarda ansiosamente. Tal plano, enfatiza a ansiedade.

Já em outra cena, no início do filme, é demonstrado os remédios que Veronika toma para se suicidar são colocados em Plano detalhe, para demonstrar a quantidade de remédios (que são muitos). Aqui podemos ver como o plano detalhe constrói sentido para cena, salientando informações essenciais do filme e também contribuindo para a carga dramática.

Figura 33 Plano Detalhe

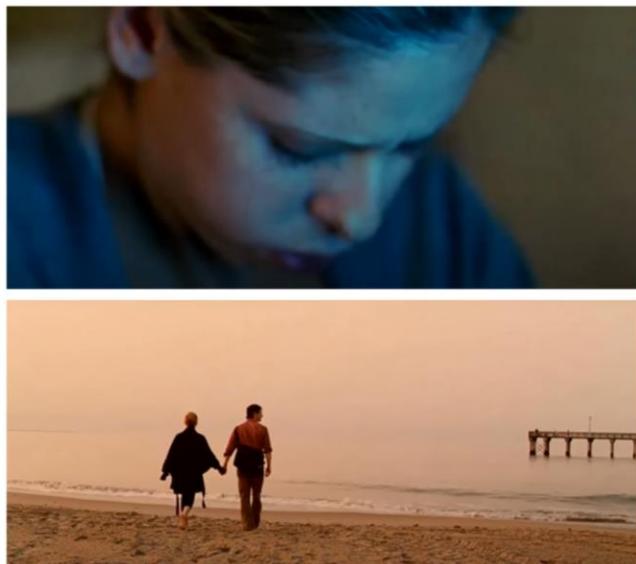


Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Ainda temos os enquadramentos que geram efeitos psicológicos aos espectadores. Na figura abaixo vemos um enquadramento de Veronika na diagonal, criando a sensação de desequilíbrio ou tensão interna. Tal enquadramento corrobora para a imagem porque ela está sobre os efeitos dos remédios que tomou. Além disso, a imagem está levemente embaçada para demonstrar tontura. Já no final do filme, vemos o casal de protagonistas caminhando em uma praia a céu aberto.

O enquadramento incluindo uma ampla imagem do céu gera a sensação de liberdade, que é o que eles conseguem de fato vivenciar no fim do filme. Analisemos na sequência:

Figura 34 Enquadramentos Psicológicos



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Por fim, ainda temos o uso do flash-back. Quando Veronika é questionada quantos anos possui após acordar do coma, é demonstrado uma lembrança da infância da personagem em um curtíssimo instante, em um plano de duração relâmpago, com duração de apenas 1 segundo. Na lembrança, Veronika se recorda de quando ainda era criança e estava fazendo aniversário. Esse recurso é chamado de flash-back.

O flashback é uma técnica cinematográfica que mostra eventos ou cenas que ocorreram antes do tempo presente da narrativa. Geralmente, é usado para fornecer contexto, explicar o passado de um personagem ou esclarecer eventos que influenciam a história principal. Como definem Jacques Aumont e Michel Marie (2003), o flashback é um procedimento de ordem, que “consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história” (p. 131).

O flashback pode ser visualizado como uma cena ou uma série de cenas que interrompem a linha temporal da história para voltar a um momento anterior. Isso ajuda a construir a narrativa, revelando informações importantes para o entendimento da trama ou dos personagens. Ainda segundo Alexandre Silva e Rafael Costa no artigo *Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema*, salienta que:

Sem dúvida, o flash-back é o recurso mais utilizado para a atualização das lembranças nas narrativas filmicas, constituindo-se como um circuito fechado que vai do presente ao passado, trazendo novamente este passado ao presente. Com efeito, percebemos fortes aspectos que nos levam a relacionar a imagem-lembrança à categoria de secundideade, definida por Peirce. Tal sensação de correlação entre um presente e um passado, reavivado pela intromissão de lembranças (ativadas pelo uso de flash-back), atinge de forma contundente nossa percepção do signo. (Silva e Costa, 2010, p. 183).

Vale lembrar que a montagem da cena é alternada. Esse tipo de montagem de cena une dois elementos visuais separados no espaço, mas simultâneos no tempo, ambos pertencentes à mesma história narrativa. Isso pode criar diferenças ou contrastes tanto no espaço quanto no tempo. (Moscariello, 1985)

Figura 35 Flash-back



Fonte: Cena do filme *Veronika Decide Morrer* (Emily Young, 2009)

Dessa forma, é visível que os planos e enquadramentos no cinema é de grande envergadura. É paupável então ressaltar, como esses elementos desempenham um papel crucial na composição visual das cenas do filme *Veronika Decide Morrer*, direcionando a atenção do espectador para elementos específicos e comunicando intenções narrativas e emocionais. Além disso, uso de planos e enquadramentos criaram atmosferas, realçando temas, detalhes e influenciaram a interpretação da narrativa. A seleção cuidadosa desses elementos transformaram uma cena simples em um momento emotivo ou dramático, corroborando para construção da narrativa e estabelecendo uma conexão mais profunda entre o espectador e a história.

3.9 Entrelaços: música e silêncio

Em uma de suas cartas enviadas a Peter Gast, Friedrich Nietzsche disse "A vida sem a música é simplesmente um erro, uma tarefa cansativa, um exílio". A história da música é antiga, e apesar de haver vários mitos sobre o surgimento dela, Luiz Cláudio Moniz (2007) descreve que as canções surgiram a partir de sons emitidos pela natureza, vejamos:

A origem histórica da música, como não poderia deixar de ser, tem suas raízes na própria observação da natureza, a partir dos sons emitidos por animais, incluindo o homem, fenômenos atmosféricos e todos os demais ruídos provocados pelo atrito entre corpos variados. O ritmo parece ter sido a primeira manifestação musical a surgir, provavelmente como resultado sonoro de determinados ciclos, tais como o bater das águas do mar na praia ou nas rochas, o refluir incessante de rios e as batidas dos corações de homens e animais. Por seu lado, a melodia provavelmente teve sua origem na articulação dos sons pelos seres humanos, na tentativa de expressar seus sentimentos e sua compreensão do mundo ou imitar determinados animais e fenômenos da natureza, como por exemplo, pássaros, ventanias e trovões. A harmonia, entendida como "a execução de vários sons ouvidos ao mesmo tempo, observadas as leis que regem os agrupamentos dos sons simultâneos", parece, como sugere a sua definição, ter surgido, a princípio, da união de várias vozes humanas entoando um mesmo som, que poderia ser uma interjeição de alegria, medo, alívio, raiva ou indignação. (Moniz, 2007, p. 25).

Dessa forma, apesar de sabermos que até os tempos atuais os recursos musicais obtiveram um enorme progresso e refinação, ainda assim, é mantido a essência primordial: a tentativa de expressar sentimentos. Ao examinarmos a relação entre música e cinema, é possível ver que é intrínseca e profunda. A música tem o poder de intensificar as emoções, transmitir significados ocultos e criar uma atmosfera única que influencia a percepção do público receptor. Quando se trata de adaptar obras literárias para o cinema, a música desempenha um papel crucial na tradução da riqueza emocional e narrativa dessas obras. Isso pois, ao invés de confiar apenas nas palavras escritas, os diretores podem utilizar do recurso artístico da música e até mesmo realizar substituições de palavras ou imagens a partir dela (a música). Esse processo ocorre através de uma cuidadosa seleção de trilhas sonoras, estilo musicais, instrumentação e arranjos.

Essa minuciosa escolha deve ser feita para garantir que as canções utilizadas expressem as emoções e motivações dos personagens de maneira sutil e subjetiva. Por exemplo, um tema musical recorrente associado a um personagem específico pode transmitir sua evolução emocional ao longo do filme. A mudança na tonalidade ou no ritmo da música pode refletir a transformação interna dos personagens ao longo da história. Além disso, a música é uma ferramenta poderosa para evocar e orientar os sentimentos na plateia. Em momentos de tristeza,

a música melancólica pode intensificar a empatia do espectador com o sofrimento dos personagens. Da mesma forma, em cenas de ação, a música acelerada pode aumentar a excitação e a adrenalina da cena demonstrada. Carrasco (2010) no artigo *Trilhas: o som e a música no cinema* afirma que:

A articulação entre sons e imagens no filme ocorre em dois níveis. O primeiro deles é o dramático/narrativo. A música é parte da articulação dramático-narrativa do filme. Em outras palavras, ela é um dos elementos usados para se contar a história. A música se liga a personagens, situações, conflitos, locais, épocas, ajudando a identificá-los e contribuindo para a definição de seu caráter. Dada a propriedade polifônica da música – entendendo aqui polifonia não apenas em seu sentido sonoro, mas como a capacidade da música de se sobrepor a outras informações – ela pode ser usada em associação com outras linguagens, oferecendo uma complementação à informação dada nesse outro nível. A música pode se associar a um diálogo, por exemplo, estabelecendo seu caráter, intenção ou estado emocional, sem que o diálogo se torne incompreensível. É uma informação dada em simultaneidade, e compreendida em seu conjunto. Em muitos casos, o espectador nem percebe essa informação. Ele presta atenção no diálogo, ou na ação, e a informação musical age sobre ele sem que ele a perceba conscientemente. (Carrasco, 2010)

Dessa forma, a escolha da música certa pode fazer com que o público se sinta mais conectado à história e aos personagens, intensificando sua experiência emocional. Mas a música não se limita a ser apenas uma trilha sonora. Ela pode se tornar um elemento narrativo por si só. Em alguns filmes, a música é usada para antecipar eventos, criar simbolismos, e até mesmo adicionar camadas de interpretação à história. Segundo Aaron Copland, maestro e compositor (1974) afirma que:

[...] toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos, mas toda tem um certo significado por trás das notas, e esse significado constitui, afinal o que uma peça está dizendo ou o que ela pretende dizer. (Copland, 1974, apud Costa, Clarice, 1985, p. 1-3).

Ainda segundo o professor e teórico de estudos culturais e mídias, Graeme Turner:

A música amplia o estado emocional ou a atmosfera, e também tenta transmitir a “importância emocional” de uma cena: os verdadeiros sentimentos “reais” [...]. Canções estremecidas em momentos cruciais podem dominar a competição entre sistemas significadores. [...] Música e imagens têm muito em comum com meios de comunicação. [...] A música cinematográfica, assim como a imagem, pode ter efeitos físicos: faz arrepiar a espinha ou estimula a pessoa. (Turner, 1997, p.64 – 65)

Dessarte, se então pensarmos no romance *O Duque e Eu* (2000) de Julia Quinn, que alguns anos depois foi adaptado para uma série original da Netflix chamada *Bridgerton* (2020) do criador Chris Van Dusen, é possível perceber a presença de inúmeras músicas Pops produzidas há menos de 10 anos, trazendo então leveza, modernidade e um toque de descontração para a série. Contudo, tais músicas como: *Wildest Dream* (2014) de Taylor Swift, *In My Blood* (2018) de Shawn Mendes, *Thank U Next* (2019) de Ariana Grande, *Girls Like You* (2018) de Maroon 5, são todas também adaptadas e tocadas de forma instrumental a fim de garantir uma ambientação da época (pois a série se passa em 1813) e evocar também um caráter mais íntimo (em momentos que os protagonistas estão a sós), suave e romantizado (quando dançam no baile) para acompanhar o tom e história da série.

Dessa maneira, podemos observar como uma música pode ser essencial para a edificação e compreensão de cenas, definindo o tom e construindo uma atmosfera adequada. É fundamental mencionar que esse recurso é muito utilizado no mundo das adaptações e pode estar presente em romances, comédias, terror, dramas e muito mais. Por exemplo, em adaptações de ação como o filme *The Batman* (2022) de Matt Reeves, com origem em uma história em quadrinhos, é utilizado a música da banda Nirvana chamada *Something In The Way* (1991) que traz uma sensação de suspense e isolamento devido sua melodia lenta, baixa entonação de voz, graves e inclusive a letra da canção que aborda a solidão, combinando assim, com a temática do personagem que lida com as adversidades de um herói em grandes momentos da trama sozinho. Segundo uma matéria do site OMELETE escrita por Nicolaos Garófalo em 2021 intitulada *Conheça “Something In The Way”*, argumenta que:

Assim como o Batman, que enfrentará solitariamente os vilões de Gotham no filme, “Something in the Way” traz um eu-lírico que, isolado da sociedade, vive debaixo de uma ponte, fazendo amizade com animais. A sensação de solidão é similar a passada por Bruce no começo de sua cruzada heroica, quando ainda enfrentava sozinho os perigos do submundo de Gotham. O verso “os animais que preendi/todos se tornaram meus bichinhos de estimação” também pode ser comparado a trama de *The Batman*. De maneira similar ao narrador que vive debaixo da ponte, Bruce se isola em uma caverna, praticamente se tornando parte dos animais que lá vivem – morcegos, no caso. (Garófalo, 2021).

Já no filme *Veronika Decide Morrer* (2009) a música também se faz muito presente, especialmente quando tocada pela personagem principal Veronika. As músicas contribuem muito nesse filme, isso pois em boa parte, traduz as emoções dos personagens. Temos como primeiro exemplo uma cena inicial da história em que após Veronika ingerir os remédios

começa a pensar sobre inúmeros aspectos de sua vida.

No livro, tais reflexões são expressadas através de várias páginas para que consiga exprimir a quantidade de pensamentos que passam por sua mente. Já através da narrativa cinematográfica, esse momento é expressado de uma maneira muito estratégica e interessante. Isso pois, Veronika começa a redigir sua carta de suicídio e enquanto a escreve, por mais que ela não verbalize de forma oral, conseguimos ouvir a sua voz, sua voz do pensamento. Sabemos que estamos ouvindo seus pensamentos pois eles soam de maneira ecoada, exatamente para demonstrar essa ideia reflexão, e também, de confusão mental. Também sabemos que a protagonista está sofrendo com os efeitos dos remédios o que dificulta pensar, pois é muito provável que a personagem esteja sob sintomas similares a embriaguez. Tais apontamentos então geram pensamentos desordenados e transmitem a ideia de um pensamento ecoada, difícil de se manter, e, distante.

O que complementa ainda mais a cena é a música que é tocada enquanto ela pensa. A canção mencionada anteriormente é chamada *Everything In Its Right Place* (2000) da banda Radiohead. A música é lenta, com melodia sutil. A entonação de voz cantor se mantém baixa por um tempo, mas depois surge uma entonação mais elevada e aguda. Além disso, o timbre de voz do vocalista também soa ecoado na música.

Quando se vê o filme em português, conseguimos facilmente identificar o que são os pensamentos de Veronika e o que é a música, afinal, são vozes e línguas diferentes, mas temos uma sensação de confusão sonora pelas duas vozes tomando espaço ao mesmo tempo. Contudo, quando assistimos a obra de Emily Young (2009) em inglês, é notório como a música se mistura e entremeia com os pensamentos de Veronika, já que ambos estão em inglês. Nos transmite a sensação de que os pensamentos e os versos da música são várias vozes dentro da cabeça dela.

Figura 36 Confusão de pensamentos



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Como justificativa dessa inteligente escolha, podemos apontar ainda como a música repete os mesmos versos repetidamente, assim como Veronika e seus pensamentos. A letra da canção também condiz muito com o momento que a protagonista está vivenciando, vejamos alguns exemplos: já nos dois primeiros versos da primeira estrofe é dito “Kid A, Kid A”, em português, “ Criança A”. Sabemos que mundialmente, há um conhecimento de se dar notas escolares utilizando as letras A como ótimo, B como bom, C na média, e assim por diante. Com esse verso, sabemos que está falando sobre uma criança prodígio, que provavelmente, faz tudo correto se encaixando nos padrões.

Na sequência, a palavra “Everything”, em português, “tudo” é repetida sozinha em quatro versos seguidos, e logo após, vemos “In its right place” que é traduzido como “em seu devido lugar”. Ou seja, juntando todos os versos a banda menciona como sendo uma criança exemplar tudo se permanece em seu devido lugar.

A canção da continuidade no verso “Yesterday, I woke up sucking on a lemon”, em outro “There are two colors in my head” e por fim “What, what is that you tried to say?”. Essa sequência traduzida seria “Ontem, eu acordei chupando um limão”, “ Há duas cores em minha cabeça” e “ O que, o que é que você tentou dizer? ”.

De acordo com uma matéria do site *IdTimemusic* é apontado que:

De acordo com uma entrevista com Thom Yorke, vocalista e letrista do Radiohead, “Everything in its Right Place” explora a ideia de uma pessoa lutando com sua própria identidade em um mundo onde tudo e todos parecem ter um caminho predeterminado.(Bell, 2023, grifo nosso).

Figura 37 Cena da piscina



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Em adicional, temos também a cena da piscina que ocorre entre os 57:16 aos 59:07 minutos do filme. Antes dessa cena iniciar, Eduard observa rapidamente Veronika no saguão e Veronika o encara de volta. Nisso, Veronika então vai para a piscina, esboça um sorriso, e lá, ela mergulha nas águas que também estão outros pacientes. A personagem, inicia um pequeno diálogo com Mari que diz para Veronika “Não deveria deixar esta vida sem saber até onde pode chegar”. Veronika então prende a respiração, e mergulha embaixo d’água se mantendo lá e observando as pessoas nadarem por alguns segundos.

Nesse momento, após a fala de Mari, começa a tocar uma música em língua sueca, com toques e melodias alegres. A música chamada *Vem Vet* (1994) da artista Lisa Ekdahl. O título da música em tradução livre significa “Quem sabe”. Observemos abaixo a letra original situada à esquerda e tradução à direita:

Figura 38 Música cena da piscina

Vem Vet

Du är en saga för god för att vara sann
det är en saga i sig att vi funnit varann
vi kunde lika gärna
aldrig nänsin mötts
eller var vårt möte
redan bestämt långt innan vi fötts
vem vet, inte du
vem vet. inte jag

Quem sabe

Você é um conto de fadas bom de mais para ser verdade
Isso é um conto de fadas em si que nós nos encontramos
Poderíamos muito bem
nunca ter nos conhecido
Ou será que nosso encontro
foi decidido muito antes de nascermos
Quem sabe, não você
Quem sabe, não eu

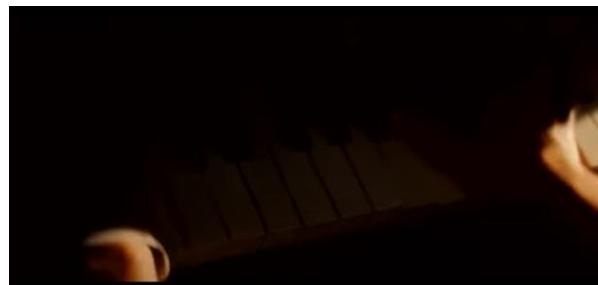
Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Vemos então um teor romântico na letra da canção que combina e corrobora perfeitamente com a cena, que de forma muito sutil demonstra o afeto entre os dois. Lembremos que Veronika trocou olhares com Eduard antes do início da cena, e depois da fala de Mari, Veronika fica reflexiva enquanto toca a música. Após o fim dessa cena, em seguida é demonstrado o rosto de Eduard. Ou seja, da a entender que tal sentimento de felicidade, se origina por causa de Eduard. A música com toques alegres e a letra romântica contribui para a significação da cena, mesmo que o espectador não saiba a letra da música.

No filme, além das músicas de ambientação, a música também tem um papel principal na trama pois Veronika sabe tocar piano. Através do piano, mesmo sem os personagens dizerem nada, podemos deduzir suas emoções, que são muito bem expressas pelas canções tocadas por ela, e também, a forma que ela toca.

Por exemplo, aos 45 minutos de filme, após uma discussão com o Dr. Blake, Veronika sai enfurecida e se dirige até o saguão em que está um piano. Lá, ela começa a bater suas mãos de maneira agressiva e desordenada sobre as teclas do piano, gerando então, desarmonia, ausência de ritmo e inconsistência sonora. O movimento bater as mãos nas teclas, expressa então a ideia de caos, confusão, fúria, assimetria, dando a ambientação perfeita para o momento e sentimento dela no momento.

Figura 39 O tocar piano



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Em decorrência a essa cena, após o súbito de ódio, Veronika começa a de fato tocar uma canção, desta vez, com bastante harmonia. Segundo Bresson, um grande pianista ‘Não põe a emoção sobre os toques. Ele a espera. Ela chega e invade seus dedos, o piano, ele mesmo, a sala (Bresson, 1975, p.125). Esse caso é um perfeito exemplo dessa citação pois a emoção invade a personagem e cena.

A música agora tocada com harmonia, possui um ritmo calmo, lento, as notas são suaves e mais agudas, a melodia tocada exprime delicadeza. Tal delicadeza combina perfeitamente com a cena, isso porque é demonstrado Veronika tocando sozinha no escuro, em uma noite chuvosa, enquanto Eduard, ao lado de fora do saguão e embaixo de chuva, a observa tocar através da janela de vidro em silêncio. Ao observá-lo pela janela, Veronika não se intimida, continua a tocar o instrumento, e quando ela finaliza, Eduard sorri e vai embora. Em sequência, Veronika também dá um sorriso, ambos expressando certa contentamento e calmaria na cena. Através da música, também é esboçado a delicadeza da aproximação inicial e sutil entre os dois personagens, e até mesmo, um toque de romance.

Figura 40 Eduard observa Veronika



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Outro momento icônico, é quando Veronika entra no saguão e Eduard coloca sua mão sob o piano para que ela toque uma música para ele. Ela então começa a tocar com destreza e dedicação uma canção do compositor Murray Gold (a música não possui um nome específico, e foi escrita para o filme). Eduard se aproxima de Veronika e do piano, a encara e acaricia seu rosto delicadamente, ela continua a tocar e finaliza a música o olhando fixamente. Enquanto isso, em outro cômodo do hospital, ocorre a meditação sufi, no qual Mari escuta o tocar frenético do piano, e ao mesmo tempo, também ouve o guia da meditação dizer “permita que o verdadeiro eu se revele”. Ela olha suas mãos, enrugadas, e se dá conta que seu tempo está passando, pois ela está envelhecendo e está desperdiçando sua vida dentro do hospital, ela deseja viver. Então ao ouvir a música e a frase dita pelo guia sufi, Mari tem esse insight de que deseja viver a vida.

Para Veronika, também não é muito diferente, pois ela também possui esse mesmo sentimento, esse mesmo insight. Isso pois, após Veronika parar de dedilhar o piano e finalizar a canção, a protagonista e Eduard ficam em total silêncio, a protagonista então exerce uma ação, ela retira seu casaco e começa a se despir até ficar nua em frente a Eduard. Ela tenta puxar a mão de Eduard para que pudesse toca-la, mas ele recua o braço. Sendo assim, Veronika começa a tocar seu próprio corpo, os seios e se masturba em frente a ele, enquanto ele a observa fixamente, sem dizer uma única palavra.

No livro, essa cena é um pouco diferente, pois Eduard não recua o braço, e sim Veronika o coloca e depois o remove. Vejamos:

Veronika ficou desconcertada, e logo se deu conta que nada tinha a perder. Estava morta, de que adiantava ficar alimentando medos ou preconceitos com que sempre limitaram a sua vida? Tirou a blusa, a calça, o sutiã, a calcinha, e ficou nua diante dele. Eduard riu. Ela não sabia de que, mas reparou que ele rira. Delicadamente, pegou sua mão, e colocou-a em seu sexo; a mão ficou ali, imóvel. Veronika desistiu da idéia, e retirou-a. Algo a estava excitando muito mais do que um contato físico com aquele homem: o fato de que podia fazer o que quisesse, de que não havia limites – exceto pela mulher lá fora, que podia entrar a qualquer hora, ninguém mais devia estar acordado. O sangue começou a correr mais rápido, e o frio – sentira ao seu despir – foi desaparecendo. Os dois estavam de pé, frente a frente, ela nua, ele totalmente vestido. Veronika desceu a mão até o seu sexo, e começou a masturbar-se; já fizera aquilo antes, sozinha ou com alguns parceiros – mas nunca numa situação como esta, onde o homem não demonstrava qualquer interesse pelo que estava acontecendo (Coelho, 2017, p. 147).

No filme, após terminar seu ato, a protagonista sorri e diz para Eduard: “eu poderia me apaixonar por você agora, eu sei que você não vai dizer nada, mas tudo bem”. No livro essa frase também é dita, mas não ao fim do ato sexual, e sim no começo do ato. Na obra cinematográfica, Eduard então sai andando para fora do ambiente com uma expressão séria, enquanto Veronika permanece sorrindo sentada no local.

Percebemos então como Veronika percebe que deseja continuar vivendo, viver para tocar mais uma música, viver para se tocar mais uma vez, ou sentir atração por alguém de novo. A música consegue expressar toda a tensão da cena entre os dois, e quando ela começa a se masturbar, é colocada uma música suave de fundo para que seja possível cobrir os sons dos possíveis gemidos da personagem.

Outro aspecto interessante para se observar é enquadramento dessa cena em relação a Veronika. Isso pois aqui, se trata de um enquadramento em primeiro plano, em que o objetivo é demonstrar o foco no personagem, no qual geralmente é mostrado do peito para cima, recebendo assim, toda atenção e foco principal da cena. Aqui, além de ressaltar as expressões de Veronika, e manter a protagonista como ponto central da cena, esse enquadramento também permite demonstrar com muita sutileza a nudez que a cena requer, mas ainda, preservar que o nu da atriz seja exposto. A câmera posicionada em um ângulo inclinado para baixo, nos transmite a ideia de que Veronika está sendo observada por cima, o que de fato está, pois na cena, Eduard está em pé e ela sentada.

Figura 41 A nudez de Veronika



Fonte: Cena do filme Veronika Decide Morrer (Emily Young, 2009)

Já Eduard possui um enquadramento alternado sendo em alguns momentos Close-up e em outro primeiríssimo plano, no qual foca totalmente no rosto do personagem. Esse tipo de enquadramento funciona nesse panorama pois destaca totalmente as expressões do personagem, em especial o olhar. Pois, embora sua expressão facial seja frígida, o olhar é penetrante e fixo, e quando tão de perto, podemos até mesmo nos sentir observados por esse olhar, assim como Veronika. O ângulo da câmera em alguns momentos parece estar levemente inclinado para cima, para nos transmitir a visão que a protagonista possui de Eduard.

Figura 42 A angulação de Eduard



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Ainda é necessário destacar a relação entre o filme e livro é o silêncio, que coincidentemente contrasta muito bem com a leitura e música. Isso pois, para ouvir uma música com atenção precisamos nos silenciar, e a leitura exige o mesmo movimento, silêncio para foco e atenção na leitura. O silêncio também possui mensagens a ser dita, caso, assim como na

música e leitura, seja digno de atenção.

A análise da importância do silêncio dos personagens em cenas filmicas e de suas múltiplas capacidades expressivas representa um aspecto essencial na compreensão das técnicas cinematográficas e da construção narrativa no cinema contemporâneo. O silêncio, frequentemente subestimado em relação ao diálogo, revela-se uma ferramenta de grande relevância na composição das cenas, contribuindo para a profundidade das personagens, o desenvolvimento do enredo, a criação de atmosferas e a comunicação não verbal. Este ensaio busca explorar, de forma acadêmica, as diversas facetas do silêncio nos filmes, bem como sua capacidade de expressar complexidades emocionais e conceituais.

O som do silêncio pode-se exprimir a partir da ausência de ruído, diálogo, música ou sons ambientais, mas pode ser na própria imagem que se manifesta a presença do silêncio. Aliás, o silêncio reforça a presença da imagem e da sua visibilidade. Quando a imagem é “muda”, quando ela não tem acompanhamento sonoro, o visível vai muito além da sensível porque deixa de ser um mero plano reflexivo da realidade; o silêncio da imagem obriga o espectador a se confrontar com o visual, e a deixar-se envolver por ele (Gil, 2012, p. 179-180).

Primeiramente, o silêncio oferece um meio único de permitir que as personagens comuniquem emoções e pensamentos de maneira sutil e profunda, muitas vezes superando as limitações do diálogo explícito. A linguagem corporal, as expressões faciais e os gestos silenciosos são capazes de transmitir nuances emocionais que a palavra falada muitas vezes não pode igualar. No contexto de uma adaptação cinematográfica de uma obra literária, essa faceta do silêncio se torna particularmente relevante, já que permite ao espectador adentrar os pensamentos mais íntimos das personagens, que muitas vezes são narrados apenas internamente no texto original.

Além disso, o silêncio assume uma função primordial na construção da atmosfera de uma cena. Sua utilização estratégica permite a criação de climas diversos, como suspense, tensão, mistério ou contemplação. Quando associado a elementos visuais como a iluminação, a cenografia e a direção de arte, o silêncio potencializa a experiência do espectador e intensifica o impacto emocional da narrativa. Essa interação entre elementos visuais e o silêncio contribui significativamente para a ambientação de uma cena, influenciando diretamente a forma como o público a percebe e interpreta.

Outra faceta relevante do silêncio é a sua capacidade de desenvolver as personagens, conferindo-lhes profundidade e complexidade. Personagens que se expressam

predominantemente pelo silêncio podem desencadear curiosidade e intriga, levando o público a desejar compreender melhor suas motivações e trajetórias. Isso é particularmente pertinente em adaptações de obras literárias, nas quais as informações sobre as personagens frequentemente precisam ser condensadas e transmitidas de forma concisa.

Ademais, o silêncio pode ser explorado como uma ferramenta simbólica, reforçando temas e metáforas presentes na trama. Em filmes que abordam a solidão, por exemplo, o silêncio das personagens pode ecoar esse tema de maneira poderosa, estabelecendo uma conexão simbólica entre as personagens e o ambiente em que estão inseridas. A ausência de som pode, em si mesma, tornar-se um elemento narrativo, um signo que contribui para a construção de significados mais amplos na obra cinematográfica. Como aponta Martin:

O silêncio é promovido como valor positivo, e sabemos o papel dramático que ele pode desempenhar como símbolo de morte, ausência, perigo, angústia ou solidão. O silêncio, melhor do que a intervenção de uma música, é capaz de sublinhar com força a tensão dramática de um momento [...] (Martin, [1985] 2011, p.127-128).

Dessa forma, o silêncio desafia convenções narrativas ao subverter a expectativa do público. Em adaptações literárias, isso pode envolver uma reinterpretação das personagens que originalmente possuíam diálogos proeminentes no texto original. O silêncio se revela, então, como uma escolha artística que promove uma abordagem diferente para a narrativa, conferindo novas dimensões às personagens e ao enredo.

Durante grande parte do filme, a personagem Veronika e o personagem Eduard mantêm um certo silêncio, não apenas verbal, mas também emocional. O silêncio de Veronika reflete sua luta interna e sua desconexão do mundo exterior. Ela está presa em seu próprio isolamento emocional, incapaz de se expressar plenamente. Esse silêncio também simboliza a alienação que muitas pessoas que enfrentam desafios de saúde mental podem sentir. A relutância de Veronika em falar sobre seus sentimentos e experiências demonstra a dificuldade que muitos enfrentam ao compartilhar suas dores emocionais com os outros. Além do mais, muito do que Veronika pensa e expressa no livro intermediado pelo narrador (ou não) é reduzido ao silêncio, pois não seria possível exprimir todos os seus pensamentos no filme em um pequeno espaço de tempo.

Por outro lado, Eduard, também passa por sua própria jornada de autodescoberta e enfrenta seus demônios internos. Eduard, assim como Veronika, muitas vezes recorre ao silêncio para expressar suas emoções complexas. O silêncio é mais intenso, isso pois desde o

início do livro ele não fala absolutamente nada com ninguém, na história é mencionado sobre o seu trauma após sua ex-namorada morrer em um acidente de carro em que ele dirigia.

Esse silenciamento de Eduard pode ser interpretado como uma forma de resistência à terapia convencional e à sociedade em geral. Ele encontra conforto na companhia silenciosa de Veronika, e a comunicação entre eles frequentemente se dá através de gestos e olhares, em vez de palavras. O silêncio compartilhado entre Veronika e Eduard cria uma conexão única entre eles. É uma forma de comunicação não verbal que transcende as barreiras linguísticas e sociais.

Vejamos um exemplo, ao final do filme, após a fuga de Eduard e Veronika do hospital psiquiátrico, são demonstrados momentos de maior afeto, intimidade, compartilhados juntos pelo casal como: utilizam o transporte público,; fazem uma refeição em um restaurante; vão a um bar; vão a orla da praia; dançam juntos; obtêm relações sexuais, e etc. Apesar de nessas cenas, os lábios se moverem e os corpos gesticularem, não há som de palavras, diálogo, e dificilmente barulho externo de um cotidiano (como passos, portas se fechando e outros). Isso porque a todo momento são tocadas canções suaves, na maior parte das vezes instrumentalizada por um piano.

A cena silenciosa se inicia 01:26:12 transcorridos de filme e se prolonga até 01:32:50, havendo uma única quebra de silêncio entre 01:28:10 até 01:28:20 no qual Eduard questiona como Veronika se sente e ela responde “como se pudesse viver para sempre”. Esse período de silêncio mesmo que agora fora da clínica e em clima de felicidade, nos demonstra como eles constroem uma profunda conexão a partir do silêncio, cada um respeitando seu limite, e também, podemos ver como encontram conforto e compreensão mútua na quietude, juntos, para embarcar em uma jornada de cura e autodescoberta.

Em termos de análise cinematográfica, o uso do silêncio nessas personagens contribui para a profundidade emocional do filme. Ele enfatiza a solidão e a luta interior que tanto Veronika quanto Eduard enfrentam. Além disso, o silêncio destaca a importância da comunicação não verbal no cinema e como gestos, expressões faciais e a linguagem corporal podem transmitir emoções e relacionamentos de maneira poderosa. Vejamos abaixo como se comunicam por olhares:

Figura 43 Momentos de silêncio



Fonte: Colagem elaborada pela autora (2023)

Em síntese, no filme *Veronika Decide Morrer* o silêncio das personagens Veronika e Eduard desempenha um papel essencial na narrativa, explorando temas de isolamento, luta interior e comunicação não verbal. Esses momentos de silêncio não apenas aprofundam a compreensão das personagens, mas também destacam a capacidade do cinema de transmitir emoções e conexões humanas de maneira poética e poderosa.

Ainda é necessário salientar que o silêncio do filme dá espaço para que o espectador possa tirar suas próprias conclusões daquela cena, usar sua imaginação, seus pensamentos e diálogos internos para que deduza o que está sendo dito, feito, e raciocinar o que está acontecendo. Esse movimento é de extrema importância pois é muito similar ao livro, acaba se colando ao livro de uma maneira muito sutil e perspicaz. Isso pois Veronika, em uma grande parte deixa seus pensamentos falarem mais alto do que sua própria voz, então quando o filme é mudo e nos obriga a pensar e dialogar conosco mesmo dentro de nossas mentes, reproduz exatamente o movimento que Veronika faz no livro e ainda esboça de forma imagética como é um pensamento, sempre em silêncio físico, mas nunca mental.

O filme termina com os personagens caminhando na praia, solitários, ao som da música *Clowns* (2008) de Goldfrapp. A música com melodia lenta e suave esboça um momento de

leveza para ambos os personagens, Eduard e Veronika. Segundo uma matéria publicada em 4 de fevereiro de 2023 do site *Songtell*:

A canção “Clowns” de Goldfrapp é um comentário sobre a obsessão da sociedade por valores materialistas, nomeadamente beleza, riqueza e status. A letra sugere que para atingir estes valores materialistas é preciso tornar-se como um palhaço e fazer uma piada de si próprio – “só os palhaços brincariam com esses balões” – a fim de se enquadrarem nos padrões modernos. O refrão encoraja o ouvinte a aceitar-se a si próprio e a permanecer fiel ao que é. A canção acaba por servir como um lembrete para aqueles que acreditam nas ideias superficiais de beleza para reconhecerem o verdadeiro significado da auto-aceitação. (Songtell, 2023).

Ou seja, então podemos então perceber como a letra da música também é muito ajustada ao discurso do filme, contribuindo para a carga e esfera racional e emocional do filme.

Em um último tópico, é viável então afirmar que a música e silêncio desempenham um papel vital no desenvolvimento dos personagens, na criação da atmosfera, evocação de sentimentos, e além disso, se torna um elemento narrativo. A música eleva a experiência do espectador, adicionando camadas de significado e emoção à história. Ao invés de simplesmente traduzir palavras em imagens, a música amplia o poder da adaptação cinematográfica, tornando-a uma forma de arte única e cativante. Assim, a interseção da música e da literatura no cinema continua a enriquecer nosso entendimento das obras e a nos emocionar de maneira profunda. Já o silêncio se encarrega de exprimir tudo o que não consegue ser expressado na comunicação das emoções e também consegue moldar a criação de atmosfera, contribuindo então para a complexidade e profundidade da linguagem cinematográfica. Segundo Gil:

Muda, a imagem aproxima-se do olhar do espectador: o silêncio cinematográfico como espaço haptico permite ultrapassar o distanciamento da aura para se investir totalmente na imagem. Por isso, existem vários níveis de silêncios num filme; ao identificá-los, o espectador pode atravessar o universo do sensível e char ao mundo do invisível. (Gil, 2012, p. 184).

Além do mais, vale salientar que o uso do silêncio pode desafiar convenções narrativas convencionais, surpreendendo a audiência e instigando reflexões mais profundas. Nas adaptações literárias, esse fenômeno pode envolver a reinterpretação de personagens que, originalmente, possuíam um diálogo mais proeminente na obra literária de origem. Ficamos com o fim do filme, também em silêncio com Veronika e Eduard caminhando na praia, uma cena muda, mas extremamente simbólica representando a união e amor entre ambos,

caminhando rumo as águas ao nascer do dia, em busca de um novo dia, um novo começo, purificação.

CONCLUSÃO

Ao mergulhar na análise da transposição intersemiótica e intertextual entre o livro *Veronika Decide Morrer* de Paulo Coelho e seu filme homônimo dirigido por Emily Young (2009), destacamos que, embora intertextuais, as obras não apenas dialogam entre si, mas também carregam distintas nuances, peculiaridades e processos criativos singulares. É fundamental salientar que o livro e o filme aqui estudado, moldam a narrativa de formas diferentes, oferecendo ao público experiências únicas e perspectivas diversas sobre a história de Veronika e suas escolhas. Dessa maneira, ao explorar a transposição entre as obras mencionadas, é essencial reconhecer não apenas as semelhanças, mas também as diferenças. Isso pois, as dessemelhanças, contribuem para a experiência do público e amplia a compreensão pela arte, podendo então enriquecer o entendimento sobre o poder e a influência da intertextualidade na cultura contemporânea.

Após análise das obras, é possível destacar que a principal diferença entre o livro e o filme reside na comunicação e na forma de expressão. No livro, há um amplo acesso aos pensamentos e sentimentos da protagonista, Veronika, o que estabelece uma comunicação direta entre a personagem, o narrador e o leitor. Já no filme, as reflexões da personagem não são verbalizadas, cabendo aos espectadores a tarefa de interpretá-las a partir de outros elementos. Dessa maneira, o filme recorre a recursos visuais e sonoros, como ângulos de câmera, expressões faciais, figurinos, trilha sonora e cores, para transmitir os pensamentos da protagonista.

Adicionalmente, o filme incorpora momentos metafóricos na trama, a fim de ilustrar os sentimentos de Veronika, como nas cenas em que ela se imagina ou realmente está submersa na água. O silêncio, por sua vez, é utilizado para transmitir e enriquecer a profundidade dos personagens, ou, para criar desconforto e inquietação no espectador.

Vale ainda ressaltar que a transição do cenário de Liubliana, na Eslovênia, para Nova York, nos Estados Unidos, resulta em mudanças significativas, como a alteração de nomes e a modificação de alguns cenários, como o local de residência de Veronika. Outro ponto importante é que, enquanto o livro oferece um enredo detalhado sobre os outros personagens, o filme reduz consideravelmente essa dimensão, concentrando-se quase exclusivamente nas vivências pessoais de Veronika, e sua relação com o personagem Eduard. Um bom exemplo disso, é justamente a história de Eduard, que no livro, é rica em detalhes e conseguimos entender como o personagem parou em Villete. O corte desses detalhes, impossibilitam a percepção do

da transposição do eu do autor Paulo Coelho para o personagem Eduard.

Portanto, essa pesquisa ressalta a importância da acessibilidade e da conexão emocional na criação de narrativas que têm um amplo apelo ao público. As artes analisadas nesse estudo (literária e filmica) podem ser consideradas parte da cultura de massa devido à características como: sua linguagem simples, acessibilidade, abrangência e situações corriqueiras retratadas nas obras, que se conectam diretamente com um público-alvo. Ao reconhecer essas semelhanças entre literatura e cinema, é paupável enfatizar não apenas a eficácia da adaptação em capturar a essência da história, mas também, como ambas as formas de arte conseguem atrair e envolver os espectadores.

Em relação a narrativa, é vital elucidar que a história de vida do autor Paulo Coelho corrobora para a construção da diegese, pois, por mais que escrita de forma fictícia, ainda sim é razoável apontar que há uma autoficção de seu próprio Eu nos personagens da trama, em especial, no Eduard. Por fim, a relação entre os personagens Veronika e Eduard, não só impulsiona a narrativa, mas também os transforma profundamente durante a história, exercendo um impacto que se estende para além de suas próprias trajetórias. A dinâmica entre o casal influí também na narrativa, no destino de outros personagens, cores, cenários, recursos sonoros e até mesmo figurinos.

REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL). **Biografia de Paulo Coelho**. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/paulo-coelho/biografia> . Acesso em: 08 out. 2021.
- ANDRADE, Ana Lucia. **O filme dentro do filme: A metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 7 ed. Campinas: PapirusEditora, 2020.
- AUMONT, Jacques. **Pode um filme ser um ato de teoria?**. Educação & Realidade, v. 33, n. 1, p. 21-34, 2008.
- AZEVEDO, Ricardo. **Diferentes graus de relação entre texto e imagem dentro de livros [2004]**. Disponível em: <http://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wpcontent/uploads/Diferentes-graus-de-relacao-entre-textos-e-imagens-dentro-do-livro.pdf> . Acesso em: 13 jul. 2023.
- BAKHTIN, M. M. ([1952-1953]). Os gêneros do discurso. In: _____.**Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALDI, Annete. **Metalinguagem e Literatura Infantil: livros sobre livros para crianças**. Porto Alegre: Editora Projeto, 2019.
- BANDINI, Baldo; VIAZZI, Glauco. **La escenografía cinematográfica**. Madrid: Rialp, 1959.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade:em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp,1999.
- BARTHES, Roland. S/Z. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, R. **Image, music, text**. New York: Hill & Hang, 1977.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. Por um Cinema Impuro. In: **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991. pp 82 – 104.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, W. 2000. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: L. C. LIMA (org.) Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra,.221-254.

BELLAFRONTE, Pri. **Ícone, índice, símbolo**. 05 out 2017. Disponível em: <https://pribellafronte.com.br/blog/icone-indice-simbolo> . Acesso: 18 mai. 2023.

BERNARDO, Gustavo. **Você também é contra Paulo Coelho?**. Rio de Janeiro. 31 jan de 2010. Disponível em: https://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=34 . Acesso em: 06 jun 2023.

BEUGNET, Martine. **Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression**. 1. ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 208. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748620425.003.0001>.

BINGED. **Second Hand**. Disponível em: <https://www.binged.com/streaming-premiere-dates/second-hand-movie-streaming-online-watch-3/> . Acesso em 05 ago. 2023

BLESSA, Regina. **Merchandising no ponto-de-venda**. 2. Ed. São Paulo: Atlas, 2003.

BOSI, Alfredo. **Os estudos literários na era dos extremos**. In: Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRESSON, Robert. **Notes sur le cinématographe**. Paris: Galimard, 1975.

BUSTAMANTE, Rita de Cássia. **Retalhos em cena: concebendo o figurino na televisão**. Dissertação de Mestrado em Moda, Arte e Cultura – São Paulo: Centro Universitário Senac, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUTRUCE, Débora L. Vieira. **A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do Cinema Brasileiro dos anos 1990 e 2005**. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.

CARRASCO, Ney. **Trilhas: o som e a música no cinema**. ComCiência [online]. 2010, n.116, pp. 0-0. ISSN 1519-7654.

CARTAZ, Cine. **Veronika Decide Morrer**. Disponível em: <https://cinecartaz.publico.pt/filme/veronika-decide-morrer-308817> . Acesso: 15 jul. 2023.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CASARIN, Rodrigo. **Professor reúne em livro argumentos para não ler Paulo Coelho**. São

Paulo. 25 out de 2016. Disponível em: <https://paginacincos.blogosfera.uol.com.br/2016/10/25/professor-reune-em-livro-argumentos-para-nao-ler-paulo-coelho/>. Acesso em: 16 ago 2023.

CARTACAPITAL. **Como você se atrave, Paulo Coelho?**. 13 ago 2012. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/como-voce-se-atreve-paulo-coelho/>. Acesso em: 07 jul. 2023.

CASTILHO, Káthia. **Moda e Linguagem**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

CAVALCANTE, Denise Moraes. **Entre o hotel e a cidade: espaços em trânsito no filme Encontros e desencontros da diretora Sofia Coppola**. Universidade de Sevilla. Sevilla, 2012.

CHION, Michel. **A audiovisão: som e imagem no cinema**. São Paulo. Edições texto & Grafia, 2011;

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COELHO, P. **Veronika Decide Morrer**. São Paulo: Editora Paralela, 2017.

COLONNA, Vincent. **Autofictions & autres mythomanies littéraires**. Auch: Tristram, 2004.

COLONNA, Vincent. **Tipologia da autoficção**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerhein. Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir e entender a música**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

COSTA, Francisco. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Sessões do Imaginário, [S. l.], v. 7, n. 8, p. 38–41, 2002.

DIANA, D. **Literatura Brasileira**. TodaMatéria.[S.I.] [2020]. Disponível em:<<https://www.todamateria.com.br/origens-da-literatura-brasileira/>> Acesso em: 08 out. 2021.

DIANA, Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bahktin**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 1-9.

DERRIDA, Jacques. **A gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

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

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils: roman**. Paris: Éditions Galilée, 1977

DURAS, Marguerite. Les yeux verts. In: STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema:**

Realismo, magia e arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

DUTRA, Luana. **PSICOLOGIA DAS CORES.** Disponível em: <https://seer.uniacademia.edu.br/index.php/ilo/article/view/3528/2502> . Acesso em: 20 jul. 2023.

ECO, Umberto. **Psicologia do Vestir.** Lisboa: ASSIRIO & ALVIM, 1989.

EDUARDO. **As Cores do Luto Variam Pelas Culturas no Mundo.** 21 jan 2020. Disponível em: <https://www.coroasparavelorio.com.br/blog/as-cores-do-luto-variam-pelas-culturas-no-mundo/#:~:text=No%20Brasil%2C%20a%20cor%20preta,ao%20sil%C3%A3o%C2%A0e%20%C3%A0%20paz> . Acesso: 05 mai 2023.

EISENSTEIN, S. Stili di regia. **Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol.** Veneza: Marsilio, 1993, pp.119-120.

EZABELLA, Fernanda. "**Roteiro é conto de fadas, e não autoajuda**". São Paulo. 21 ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2108200921.htm> . Acesso em: 16 jul. 2023.

FERRACIÙ, João de Simoni Soderini. **Promoção de vendas.** São Paulo: Makron Books, 1997.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FONTANA, M. **Traduzido para 81 idiomas, escritor brasileiro vendeu 350 milhões de livros.** Estado DE Minas, Belo Horizonte, 24 ago. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/columnistas/mariofontana/2019/08/24/interna_mario_fontana,1079_525/traduzido-para-81-idiomas-escritorbrasileiro-vendeu-350-milhoes-de-1.shtml . Acesso em: 08 out. 2021.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico.** Trad: Fábio Fonseca de Melo. Revista USP: São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio 2002. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>

GARÓFALO, N. **Conheça "Something In The Way", canção que toca no trailer de Batman.** OMELETE. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/dc-comics/the-batman-nirvana-something-in-the-way> . Acesso em: 08/09/2023.

GASPARINI, Philippe. **Autofiction.** Paris: Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa.** Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.

GIACOMET, Michele. **METALINGUAGEM: a meta do discurso romanesco moderno.** v.

8, n. 1 2022. Disponível em: <http://revistas.unifan.edu.br/index.php/RevistaISE/article/view/844/565>. Acesso em 11 set. 2023.

GIL, Inês. **O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia**. Babilónia - Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução. América do Norte, p. 177-185, set. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/561/56123876015.pdf> . Acesso em: 06 Set. 2023.

GOLDFRAPP. **Clowns**. Gravadora Mute Banks, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wjDtCYvamB4> . Acesso em: 02 de out. 2023.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc São Paulo, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed.UFSC, 2011.

IGLECIO, Paula; ITALIANO, Isabel C. **O figurinista e o processo de criação de figurino** **Paula**. Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents, [S. l.], p. 12–26, 2020.
IMDB. **Second Hand**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0399621/> . Acesso em: 02 ago. 2023.

JENNIFER, B. **The Meaning Behind The Song: Everything in its Right Place by Radiohead**. IdTimemusic. Disponível em: <https://oldtimemusic.com/the-meaning-behind-the-song-everything-in-its-right-place-by-radiohead/> . Acesso em: 12/09/2023

JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____. **Poétique**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, n. 27, 1979, p. 05-49.

JORGE, M. S. **Cultura popular, cultura erudita e cultura de massas no cinema brasileiro**. Revista Cronos, [S. l.], v. 7, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3196>. Acesso em: 18 abr. 2024.

KAYSER, Wolfgang. **Qui raconte le roman?** Poétique, Paris, Éditions du Seuil. 1970, nº 4, p. 498-510.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, J. **La révolution du langage poétique**. Paris, França: Éditions du Seuil, 1974.

KRISTEVA, J. **Semeiotike**: recherches pour une sèmanalyse. Paris: Seuil, 1969.

LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's guide to production design**. New York: Allworth,2002.

LOPES, Ana Luiza. "A Critique of the Works of Paulo Coelho: Towards a Theory of the Spirituality of Fiction." *Literature and Theology*, v. 21, n. 2, p. 209-223, 2007

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV.** São Paulo: Record, 2003.

MACKENZIE. **Conheça a história da Psiquiatria e compreenda a importância dela.** Disponível em: <https://blog.mackenzie.br/vestibular/guia-de-profissões/conheça-a-história-da-psiquiatria-e-compreenda-a-importância-dela/> . Acesso em: 04 de jul. 2023.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2009. pp 221 - 252.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

MEIRE SOARES RASLAN, E.; VITOR FONSECA RABELO, J. **Os sentidos das cores no cinema: cromofilia e sincronismo.** SCIAS - Arte/Educação, [S. l.], v. 9, n. 1, p. 59–75, 2021. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/scias/article/view/5460> . Acesso em: 19 jul. 2023.

MENÉNDEZ, Marta. **Significado da cor amarela na psicologia das cores.** 04 set 2019. Disponível em: <https://br.psicologia-online.com/significado-da-cor-amarela-na-psicologia-das-cores-196.html> . Acesso em: 23 jun. 2023

MONIZ, Luiz. **Mito e Música em Wagner e Nietzsche.** São Paulo: Editora Madras, 2007.

MOSCARIELLO, Angelo. **Como ver um Filme.** Lisboa: Editora Presença, 1985.

MUBI. **EMILY YOUNG.** Disponível em: <https://mubi.com/pt/cast/emily-young> . Acesso em: 08 ago. 2023.

MYDRAMALIST. **Veronika Decides to Die (2005).** Disponível em: <https://br.mydramalist.com/1242-veronika-decides-to-die> . Acesso: 08 ago. 2023

OLIER CONCEIÇÃO, I.; BOTELHO DE SOUZA, C.; KESIANE DE ANDRADE MOVIO, J. **ROSA OU AZUL? UM ESTUDO SOBRE O USO DAS CORES NO CHÁ REVELAÇÃO .** REVISTA CIENTÍFICA ACERTTE - ISSN 2763-8928, [S. l.], v. 3, n. 6, p. e36134, 2023. Disponível em: <https://acertte.org/index.php/acertte/article/view/134> . Acesso em: 21 jul. 2023. <https://doi.org/10.47820/acertte.v3i6.134>

PAES, José Paulo. **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PELEGRINI, C. **Aspectos do personagem no audiovisual: uma abordagem pela narratologia transmídia.** In: PELEGRINI, C.; MUANIS, F. (org). *Perspectivas Do Audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços.* Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019. p. 137-152.

PELLEGRINI, Tânia (org) et al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora SENAC/Itaú Cultura, 2003

PELLEGRINI, T. **Narrativa verbal e narrativa visual**. In: _____. et al. (Org.). Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

RADIOHEAD. **Everything In Its Right Place**. In: Kid A [CD]. EMI, 2000. Faixa 1.

RIPARDO, S. **Comentário: Paulo Coelho já não vende tanto e nunca terá prestígio acadêmico**. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 abr. 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/901862-comentario-paulo-coelho-ja-naovende-tanto-e-nunca-tera-prestigio-academico.shtml>. Acesso em: 05 out. 2021.

ROBIN, Régine. Le Golem de l'écriture. **De l'autofiction au Cybersoi**. Montréal: XYZ, 1997

RODRIGUES, Chris. **O Cinema e A Produção**. 3a ed. Rio de Janeiro:Lamparina, 2007.

SCHLÖGL, L. **O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema**. VIII Encontro nacional de história da mídia. Unicentro, Guarapuava-PR, 2011. Anais... Guarapuava, 2011. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/setembro2012/portugues_artigos/dialogo.pdf . Acesso em: 26 set. 2023.

SILVA, A.; COSTA R. **Peirce na trilha deleuzeana: a semiótica como intercessora da filosofia do cinema**. São Paulo: Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, 2010. Disponível em: revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/download/152/145/148 . Acesso em: 08 set. de 2023

SPEGLICH, Érica; DE AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues. **Cinema e intensidades: close-up e esgotamento**. Leitura: Teoria & Prática, v. 36, n. 72, p. 59-72, 2018. <https://doi.org/10.34112/2317-0972a2018v36n72p59-72>

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

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. Porto Alegre: Penso, 1998.

SONGTELL. **Significado de Clowns por Goldfrapp**. 04 fev de 2023. Disponível em: <https://www.songtell.com/pt/goldfrapp/clowns> . Acesso 02 out. 2023.

SOTTA, C. P. **A literatura e o cinema: convergências e divergências**. In: Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo:Cultura Acadêmica, 2015

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte (MG): Editora da UFMG, 2008.

STAM, Robert. Introdução à Teoria do Cinema. Campinas: Papirus, 2009. _____. **A Literatura Através do Cinema: Realismo, magia e arte da adaptação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LANGER, Suzanne. "On Significance in Music", in Aesthetic and the Arts, ed, por Lee A. Jacobus, Mc Graw-Hill Book Cy, Nova York, 1968, p. 182-212 (p. cit. 183).

THEBAS, Isabella. **A origem do cinema.** São Paulo. Disponível em: <https://institutodecinema.com.br/mais/conteudo/a-origem-do-cinema> . Acesso em: 02 ago. 2023.

TMDB. **Kiss of Life(2023)**. Disponível em: <https://www.themoviedb.org/movie/6000-kiss-of-life> . Acesso em 02 ago. 2023.

TIRADENTES, Universidade. **Conheça o símbolo da Medicina e o seu significado.** 27 dez 2022. Disponível em: [https://portal.unit.br/blog/noticias/conheca-o-simbolo-da-medicina-e-o-seu-significado/#:~:text=Ainda%20de%20acordo%20com%20o,\(ap%C3%B3s%20atenuado%20o%20veneno\)](https://portal.unit.br/blog/noticias/conheca-o-simbolo-da-medicina-e-o-seu-significado/#:~:text=Ainda%20de%20acordo%20com%20o,(ap%C3%B3s%20atenuado%20o%20veneno)) . Acesso: 23 abr. 2023

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social.** Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997

VERONIKA Decides to Die. **Direção de Emily Young.** Los Angeles: Das Films, 2009.

ZAVALA, Héctor. **El diseño en el cine: proyectos de dirección artística.** México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2008.