



**O QUE AS IMAGENS DIZEM:
EM NARRATIVAS FÍLMICAS E LITERÁRIAS EM LA TERRASSE DES
BERNARDINI, DE SUZANNE PROU**

ANGELO RICCELL ARAUJO CARNEIRO PIOVISCHINI

Feira de Santana – Bahia

2018

ANGELO RICCELL ARAUJO CARNEIRO PIOVISCHINI

**O QUE AS IMAGENS DIZEM:
EM NARRATIVAS FÍLMICAS E LITERÁRIAS EM LA TERRASSE DES
BERNARDINI, DE SUZANNE PROU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade sob a orientação do professor Dr. Humberto Luiz Lima de Oliveira.

Área de Concentração: Desenho e Cultura
Linha de Pesquisa: Linguagens Visuais -
Memória e Cultura

Feira de Santana – Bahia

2018

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

P734 Piovischini, Angelo Riccell Araujo Carneiro

O que as imagens dizem : em narrativas fílmicas e literárias em *La terrasse des Bernardini*, de Suzanne Prou / Angelo Riccell Araujo Carneiro Piovischini. – 2018.

184 f.: il.

Orientador : Humberto Luiz Lima de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, 2018.

1. *La terrasse des Bernardini*. 2. Literatura - Cinema. 3. Semiótica. 4. Desenho - Imagem. 5. Tradução intersemiótica. I. Oliveira, Humberto Luiz Lima de, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 82:791.43

ANGELO RICCELL ARAUJO CARNEIRO PIOVISCHINI

**O QUE AS IMAGENS DIZEM:
EM NARRATIVAS FÍLMICAS E LITERÁRIAS EM LA TERRASSE DES
BERNARDINI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade sob a orientação do professor Dr. Humberto Luiz Lima de Oliveira.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Humberto Luiz Lima de Oliveira
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS (Orientador)

Prof. Dr. Cleber Daniel Lambert da Silva
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB

Prof. Dr. Claudio Cledson Novais
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha *iyá* guerreira; minha mãe, **D. Fátima** que com toda a sua doçura e todas as suas lutas abismadas, ainda que ocultadas em seus olhos profundos e no prateado de seus longos cabelos ondedados, foi quem me deu o presente da vida. **Obí** de alma cândida que mesmo desde a sua meninice tendo conhecido o degredo dos afetos, o rosto pérfido do abandono, a dor aguda na diáspora dos sonhos, nas errâncias forçadas não desistiu da vida, não desistiu do **amor**. A ti dedico minhas conquistas, minha mãe, meu tesouro, meu **odó**, meu ouro; mulher que aprendeu a resistir, a prosseguir e desafiar o destino enfeitiçado pelas desgraças deste mundo, apesar das lágrimas e das tristezas. A ti dedico os meus esforços, **mater angelis**, minha força primeva, meu **oríkí**, minha primeira revolução entre vísceras, pranto e sangue. De teu útero, trespassando-te e amando-te, busquei a liberdade ao primeiro raio de luz; busquei desesperado no primeiro gole de ar a liberdade ao chorar e gritar para o mundo inteiro que aqui *sou*; que aqui estou. Tu me ensinaste ao teu modo sereno que o meu lugar é a minha **palavra** e há de haver sempre um ranço de tempo embaixo do meu verbo para poetizar-te, *iyàmì*; minha mãe amada. Maria de Fátima, senhora que ao ablactar-me ensinou-me que a liberdade só se consagra nas lutas e no labor. Tu és meu estandarte, meu orgulho pujante. Celebro a vida em ter-te escolhido para dar-me a esperança do respirar sendo-no-mundo e afirmar o meu lugar neste **tempo**. Minha mãe, minha obra de arte com toda a deliciosa e delicada humanidade de tuas imperfeições, com todas as tuas lágrimas e agruras, com todos os teus sorrisos e labutas, amo-te. Amo-te, pois que antes de tudo és a minha **jagunjagun**, és a inteira parte do feminino e do sagrado que habitam em mim. Ainda que aparentemente frágil e delicada, Fátima; minha mãe, a resistência é a matéria que fez de ti o que és: poesia da vida em mim, minha **yèyé**, minha **odara**. Por tudo isso, a ti, minha querida mãe, dedico esta e tantas outras conquistas e peço a bênção a ti que em teu regaço de prazer e dor me deste guarida, me dotaste de vida e me entregaste ao mundo. Eis aqui o teu filho! Salve, minha mãe! **E mo ri O!**

AGRADECIMENTOS

O acaso me levou a cruzar o caminho de um mestre cujas reflexões acerca da literatura e da vida (como dissociá-las?) embeveceram e tocaram meu espírito. Caro Prof. **Humberto Luiz Lima de Oliveira**, registro a minha gratidão por me fazer enxergar, entre muxoxos e incertezas, que ser independente significa responsabilizar-nos pela nossa autonomia assumindo as nossas escolhas. *Je vous remercie de tout mon coeur, cher professeur!*

Agradeço à minha querida amiga profa. **Andréia Silva de Araújo**, por irmanar-se nas lutas quotidianas, nas lutas de ser/estar, nas lutas de resistir a tudo o que nos diga não, a tudo o que tente roubar-nos a esperança no hoje e apesar das lágrimas no caminhos “*We are the champions, my friend, we are the champions of the world*”.

Agradeço a profa. **Iranildes Almeida de Oliveira** por acreditar na amizade acolhedora como força que soergue, que contribui, que faz crescer. Agradeço-te, *guapa*, pois, entre teus labores e sabores reservaste um cantinho especial para mim. *Te quiero*.

Também *doy gracias* a meu *amiguirmão*, prof. **Geovânio Silva do Nascimento**. Geo, você é figura ímpar em minha vida seja nos momentos de riso, seja nos momentos de pranto ou mesmo nos ébrios momentos de fuga e encontro.

Agradeço a **Enrique Moreiro**, grande pintor, desenhista e amigo de ideias e sonhos, de arte e poesia, de política e lutas. É bom saber que mesmo na ibérica distância podemos contar um com o outro e enriquecer nossos mundos angélicos. *T’aggradesco, meu darò, ppe’u teu elletu cuncettu’e cumpagnerèsimu, lealtè, allêria et ossi ppe’a toa generositè ad accogghier ‘nu puccu dall’universu puèticu lugganès nni terre eoropee. T’avvràzzio fuerte fuerte, caro bubbo. Evviv’a puisìa; evviva l’arte!*

Agradeço a professora e artista plástica **Maria Rita Carneiro Suzarte** pela sua estima, seus conselhos, sua proteção quase materna. Ritinha, ou carinhosamente Ritarte, toda a minha gratidão por me fazer acender a candela da esperança quando eu tive medo e só via escuros em meu caminho. Bem o disse São Francisco de Assis: “*All the darkness in the world cannot extinguish the light of a single candle*”.

Minha gratidão profunda a minha amiga e irmã **Poliana Santiago Sobral** pelo companheirismo, pela amizade inabalável, pela confiança e pela crença em mim. *Polly Saint-Cherry*, você é daqueles seres humanos que a gente acarinha para sempre no regaço da alma. Tua amizade é um tesouro em minha vida e tua arte é um bálsamo para os olhos e para alma. Amo-te!

O meu muito obrigado à querida professora **Ana Rita Sulz** por sua paciência em ouvir meus anseios em tantos momentos e sempre receber-me com uma palavra de apoio e incentivo. Obrigado pelo cuidado, pela escuta sensível, pelo abraço de mãe.

Aos professores **Cleber Daniel Lambert da Silva**, **Ivone Maia de Mello** e **Claudio Cledson Novais** registro a minha profunda gratidão pela contribuição e cuidado. Estou na senda do aprendizado. Estou certo de que o caminho é longo e aspectualmente contínuo. Como bem o disse Sócrates: *"ipse se nihil scire id unum sciat"*. *Gratias vobis ago*, queridos professores.

Não poderia deixar de agradecer a uma professora que tenho em grande conta em minha vida acadêmica, a minha querida professora de língua francesa, **Liviane Ataíde**. Sempre confiante, sempre crente no melhor de seus alunos. Ela é uma referência. Gratidão, professora. Seu trabalho nos enche de alegria.

Por fim, quero agradecer a **Inalva Valadares Freitas** que tão essencial se faz pelas trilhas de minha vida. Agradeço-te, Bê, pela sua crença em mim, pelo seu incentivo incansável e pela sua persistência lindamente menina em me dizer com afinco e com muita certeza: "Riccell, você pode. Acredite mais em você". Te amo, Bê

Le seul véritable voyage [...] ce ne serait pas d'aller vers de nouveaux paysages, mais d'avoir d'autres yeux, de voir l'univers avec les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que chacun d'eux voit, que chacun d'eux est.

(Marcel Proust)

RESUMO

Este trabalho estabelece uma discussão introdutória acerca do cinema e da literatura tendo como foco a transposição da narrativa literária para a narrativa cinematográfica usando como objeto de análise o romance *La terrasse des Bernardini*, da escritora francesa Suzanne Prou, publicado em 1973, e o telefilme homônimo de 85 minutos, dirigido por Dominique Page, produzido por Jean-Louis Bory em 1976 e estreado por Béatrice Bretty, Alice Sapritch e Nicole Jamet, na antiga rede de TV francesa Antenne2. O estudo é fomentado inicialmente pelo modelo diegético adotado pela autora no qual *sugestão*, ao invés de afirmação categórica, revela como não-ditos são polifonicamente prenes de sentidos e intenções os quais direcionam o leitor na produção de sua leitura e em suas relações com o caráter imagético de uma dada narrativa cuja principal característica é a verdade negociada. O estudo serve a uma reflexão acerca de como a literatura e o cinema se consubstanciam e de como se diferem dentro de uma perspectiva de tradução intersemiótica. A sistematização do estudo, que se encaixa no modelo de pesquisa qualitativa, se deu através da revisão de literatura; leitura; interpretação e análise do romance; levantamento de dados sobre a vida e obra da autora, busca e estudo do objeto da análise comparativa, o telefilme. Com base em estudos de (BELLO, 2004; MENDES, 2018; METZ, 1966; ORLANDI, 2003; PEIRCE, 2003; SANTAELLA, 1996; SILVA, 2008; SOUZA, 2013; et al.) a pesquisa busca referendar estudos na área da literatura, do cinema, da semiótica e tradução intersemiótica aplicados ao campo do desenho enquanto categoria de conhecimento indissociável da cultura e da interatividade em face dos elementos imagem e imaginação.

Palavras-chave: literatura e cinema, desenho e imagem, semiótica e tradução intersemiótica, não-dito.

RÉSUMÉ

Ce travail instaure une discussion introductive sur le cinéma et la littérature centrée sur la transposition du récit littéraire dans le récit cinématographique en utilisant le roman *La terrasse des Bernardini* de l'écrivaine française Suzanne Prou, publié en 1973, et le téléfilm éponyme réalisé par Dominique Page. Jean-Louis Bory en 1976 et interprété par Béatrice Bretty, Alice Sapritch et Nicole Jamet, sur l'ancienne chaîne de télévision française Antenne2. L'étude est fomentée initialement par le modèle diégétique adopté par l'auteure dans lequel la suggestion, au lieu de l'affirmation catégorique, révèle comment les non-dits sont polyphoniquement imprégnés des significations et intentions lesquelles conduisent les lecteurs dans la production de leurs lectures et de leurs relations avec le caractère imagétique d'une telle narrative dont la principale caractéristique est la vérité négociée. L'étude sert de réflexion sur la manière dont la littérature et le cinéma sont incarnés et comment ils diffèrent dans une perspective de traduction intersémiotique. La systématisation de l'étude, qui correspond au modèle de recherche qualitative, a eu lieu à travers une revue de la littérature; lecture, interprétation et analyse du roman; collecte de données sur la vie et l'œuvre de l'auteur, recherche et étude de l'objet de l'analyse comparative, le téléfilm lui-même. D'après des études menées par (BELLO, 2004, MENDES, 2018, METZ, 1966, ORLANDI, 2003, PEIRCE, 2003, SANTAELLA, 1996, SILVA, 2008, SOUZA, 2013 et autres), la recherche tente d'apporter des études dans les domaines de la littérature, du cinéma, de la sémiotique et de la traduction intersémiotique appliquées au domaine du dessin comme une catégorie de connaissance inséparable de la culture et de l'interactivité face aux éléments image et imagination.

Mots-clés: littérature et cinéma, dessin, image et imagination, sémiotique et traduction intersémiotique, non-dit.

ABSTRACT

This work establishes an introductory discussion about cinema and literature focusing on the transposition of the literary narrative into the cinematographic narrative using the novel *La terrasse des Bernardini* by French writer Suzanne Prou, published in 1973, and the eponymous telefilm directed by Dominique Page, produced by Jean-Louis Bory in 1976 and starred by Béatrice Bretty, Alice Sapritch and Nicole Jamet, on the former French TV network Antenne2. The study is fomented initially by the diegesic model adopted by the author in which *suggestion*, instead of categorical affirmation, reveals how non-saids are polyphonically pregnant with meanings and intentions which direct readers in the production of one's reading and in one's relations with the imaginary character of a given narrative whose main characteristic is the negotiated truth. The study serves as a reflection on how literature and cinema are embodied and how they differ within an intersemiotic translation perspective. The systematization of the study, which fits the qualitative research model, occurred through literature review; reading; interpretation and analysis of the novel; collection of data on the life and work of the author, search and study of the object of comparative analysis, the telefilm itself. Based on studies conducted by (BELLO, 2004; MENDES, 2018; METZ, 1966; ORLANDI, 2003; PEIRCE, 2003; SANTAELLA, 1996; SILVA, 2008; SOUZA, 2013; et al.) the research tries to bring upon studies in the fields of literature, cinema, semiotics and intersemiotic translation applied to the field of drawing as a category of knowledge which is inseparable from culture and interactivity in the face of the elements image and imagination.

Keywords: literature and cinema, drawing, image and imagination, semiotics and intersemiotic translation, non-said.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. LITERATURA, CINEMA E DESENHO	19
2.1 Desenhando um percurso teórico para La Terrasse des Bernardini no campo da literatura	25
2.2 A linguagem como veículo simbólico da imagem	32
2.3 Cinema e literatura	34
2.3.1 Da narrativa literária à imagem em movimento	34
2.3.2 A ideia de tempo na literatura	38
2.3.3 Um breve passeio pelo mundo do cinema	44
2.3.4 Um breve passeio pelo mundo da literatura	48
3. LA TERRASSE DES BERNARDINI: REALISTA CONTEMPORÂNEO	50
3.1 Conhecendo um pouco de Suzanne Prou	55
3.2 Quadro de algumas edições do romance em francês e outras línguas	60
3.3 Contextualizando o espaço imagético e narrático de La terrasse des Bernardini	74
3.4 O telefilme La terrasse des Bernardini	77
3.5 Laure, Thérèse e Paul: Recortes imagéticos e (a)temporais	78
4. O APORTE (INTER)SEMIÓTICO	85
4.1. Plano sequencial de ação: excerto literário versus tela impressa	94
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS	178

1. INTRODUÇÃO

*"En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même".
(Marcel Proust)¹*

Gomes (1996) diz que imaginar é desenhar com a mente, nesse contexto, o que é então literatura senão um grande compêndio de desenho da nossa realidade que pode ser expresso através dos mais variados tipos de discursos e linguagens inclusive os do espaço cinematográfico? Nesse contexto esse trabalho buscará realizar um estudo das narrativas romanescas e filmicas ‘La terrasse des Bernardini’ de modo a estabelecer uma relação intersemiótica entre o romance e o filme no ambiente dos estudos em desenho.

O nosso foco de estudo é entender como intersemioticamente os silenciamentos, não-ditos e sugestões presentes na obra literária são transpostos em imagens no telefilme ‘La Terrasse des Bernardini. Observar-se-á, outrossim, como o texto e as imagens fílmicas são construídos de maneira a possibilitar que o não-dito, os silenciamentos e as sugestões narráticas contribuam na participação criativa e imagética do leitor/espectador nas narrativas.

Para tal é preciso estabelecer conexões com as implicações do não-dito no universo da criação e da criatividade artísticas no campo do cinema e da literatura. É assaz importante se discutir como a força do não-dito, dos silenciamentos e sugestões transpostos para a obra cinematográfica interferem ou são tratados de uma linguagem artística à outra. Além disso, buscar-se-á mapear no texto e no filme silenciamentos e ironias como formas de discurso os quais sugerem novos sentidos e/ou subsidiam o leitor/espectador na busca de sentidos imagéticos não explícitos ou evidentes na obra.

Este trabalho estabelece assim uma discussão literária polifônica e interdiscursiva acerca do romance *La Terrasse des Bernardini* publicado pela editora Calmann-Lévy em Paris em 1973. O romance é de autoria da escritora provençal Suzanne Prou a qual alcançou uma notoriedade significativa no cenário literário contemporâneo francês em meados da década de 60, quando publicou o seu primeiro romance e, em sequência, nas décadas de 70, 80 e 90 ao continuar publicando suas obras, sendo premiada pela sua obra mais importante, *La terrasse des Bernardini*.

3 PROUST, Marcel. **Le Temps retrouvé**. Paris: Éd. Gallimard, 1927, cap. 3, p. 74 p. 69

Depois de algum tempo de estudos e pesquisas em bases de dados *online* notou-se que não há fortuna crítica disponível em rede sobre o romance. Há alguns comentários acerca da narrativa em sítios editoriais para a venda de livros como, por exemplo, o Babelio, entre outros. Existe também um banco de dados em formato de vídeos (entrevistas, reportagens e discussões literárias) acerca de algumas obras de Suzanne Prou, como *La petite Tonkinoise*, *Les Temps des Innocents*, etc., disponível no site da Ina.Fr².

Entretanto, uma crítica acadêmica em formato de artigo ou livro, levando-se em conta os Estudos Literários, a Literatura Comparada e os Estudos Culturais acerca do romance *La Terrasse des Bernardini*, não foram encontrados nem em português, nem em inglês ou francês. Isso suscita e provoca a continuação da pesquisa no sentido de encontrar no meio literário ou no meio editorial francês, críticas e/ou estudos acerca do romance em revistas, jornais, periódicos ou trabalhos acadêmicos da época em que o romance foi lançado e nos anos seguintes à sua edição em outras línguas, especialmente, na Europa, Brasil, Austrália e Estados Unidos.

Assim, notou-se, por tanto, a priori, um “vazio” da crítica, pelo menos no que se pode ter acesso em revistas científicas online no Brasil e na França acerca do romance *La Terrasse des Bernardini*. Com base nessa realidade faz-se importante discutir a recepção crítica dessa obra, uma vez que, é a partir da compreensão dessa recepção que se pode entender como o leitor estabelece a sua relação estética, interpretativa, artística e de sentidos negociados com uma dada obra. ARAÚJO (2015) discutindo a recepção crítica do romance *Ópera dos Mortos* do autor mineiro Autran Dourado, com base no Suplemento Literário de Minas Gerais (o SLMG) e levando em consideração o conceito de recepção desenvolvido por Hans Robert Jauss nos anos 60, nos chama à atenção para o fato de que

Tratar da recepção crítica de uma obra consiste na investigação da dimensão histórica do fazer artístico. Implica tanto a compreensão da obra dentro de determinadas coordenadas históricas, quanto à mutabilidade do próprio sentido da obra dadas as mudanças destas mesmas coordenadas contextuais. Tal investigação só é possível porque existe um *receptor*, um leitor: é precisamente no ato da recepção que a obra se realiza, se atualiza, *acontece*. E é porque se trava um diálogo entre a obra e a experiência pregressa do leitor – e consequentemente com todos os esquemas anteriores de linguagem artística – que se pode pensar em fazer uma história da recepção que vem a ser o inventário crítico da obra enquanto objeto que subsiste e se renova no tempo e na tradição. (ARAÚJO, 2015, p. 61).

² Fonte: <http://www.ina.fr/recherche/search?search=Suzanne+Prou+>

Hans Robert Jauss foi um dos estudiosos da recepção crítica no âmbito da comunicação humana a partir da década de 1960 e é responsável por uma metodologia que privilegia a ação do receptor sobre o objeto artístico, nesse acaso, a obra literária. Jauss e Lima (2002) postulam que um texto não é aceito de forma passiva pelos seus receptores, seus leitores, mas que estes interpretam e fundamentam outros significados, outros sentidos na obra artística a partir da experiência individual e cultural que têm. Nesse aspecto, a narrativa literária ou o texto artístico não é criado simplesmente pelo seu autor, se estebece, no entanto, entre o objeto (a narrativa literária) e o receptor-leitor que negocia os sentidos e a interpretação da obra. Sobre a crítica da recepção Souza (2011) afirma que segundo Zilbermann (1989)

a partir das ideias dos integrantes do Círculo Linguístico de Praga, o valor estético deixa de se confundir com algo fixo e substancial, para se tornar histórico e dinâmico. Com essas inovações, as normas literárias passaram a ser consideradas a partir de uma “estabilidade precária”, já que, para Mukarovsky, nenhuma obra literária assume por inteiro as convenções literárias de seu tempo, já que elas se originam da dialética entre aceitação e ruptura. (SOUZA, 2011, p. 53-54).

Logo, a forma como uma obra é recepcionada pelo leitor em um dado contexto sócio-histórico, em uma dada comunidade nos faz refletir sobre a sua importância, sobre a sua relevância e sobre o seu papel no universo literário e na própria sociedade. Ainda sobre esse aspecto da recepção crítica utilizando como corpus de estudo e interpretação o romance *Ópera dos Mortos* na busca de mapeamentos da crítica da recepção através do veículo de comunicação jornal, Araújo (2015) pontua que a

Condição *sine qua non* para que esta espécie de mapeamento dos sentidos da obra seja possível é a existência de registros que dão conta da forma como a obra foi recebida, ou seja, a existência da atividade, ao registrar a impressão que se teve de determinada obra escreve paralelamente a história dos sentidos da obra e a história do desenvolvimento das formas e critérios de apreciação artística. A prerrogativa dada ao crítico – leitor mais ou menos aparelhado – de registrar as suas impressões e fazer com que subsistam como documento torna possível a pesquisa destas duas histórias que estão em constante diálogo e sobredeterminação. (ARAÚJO, 2015, p. 61-62).

La terrasse des Bernardini é uma obra que ganhou notoriedade, pois com ela a sua autora foi condecorada com um dos principais prêmios literários do mundo francês, o prêmio Renaudot de literatura criado em 1926 por uma dezena de jornalistas dentre os quais se

destaca o escritor Georges Charensol, como uma forma de reação às insatisfações ao prêmio Goncourt. Renaudot é uma homenagem a Théophraste Renaudot ³(1586-1653), o criador do primeiro periódico francês *La Gazette*, em maio de 1631.

Durante as pesquisas descobrimos também que o romance foi traduzido para diversas línguas dentre as quais se destacam o alemão (*Die Terrasse der Bernardinis*), o italiano (*La terrazza dei Bernardini*), o espanhol (*La terraza de los Bernardini*), o inglês (*The Bernardini's terrace*), o português (*O terraço dos Bernardini*), entre outras como veremos mais adiante.

Polifonia e a interdiscursividade, conceitos discutidos por Mikhail Bakhtin, são suportes fundamentais na construção, na interpretação e no diálogo com os sentidos que se apresentam (para) dentro e (para) fora de uma narrativa literária. *O romance la Terrasse des Bernardini*, da escritora francesa Suzanne Prou, mostra-se como um campo fértil para o estudo e percepção desses fenômenos. A obra insinua-se para o leitor conjugando-se em um tempo que se revela como presente do presente, presente do passado e presente do futuro. Está repleta dos diz-que-diz, dos talvez, dos boatos concomitantes aos depoimentos pessoais de uma narradora que mais sugere do que diz, mais levanta hipóteses do que afirma certezas e verdades na narrativa.

É tudo um jogo de armar, de provocar a imaginação criativa do leitor, de conclamá-lo como co-construtor de sentidos que vão tomando forma e espaço a cada episódio lido da narrativa. Poder-se-ia dizer que *La Terrasse des Bernardini* estabelece-se como um convite singelo para que se mergulhe em uma trama que se bifurca o tempo inteiro, é um convite para se apanhar fragmentos esparsos e preencher vazios, como quem se costura uma linda cocha de retalhos que vai ganhando colorido e corpo a cada pedaço de pano costurado.

A primeira fase de estudo e pesquisa baseou-se na leitura e investigação do romance a partir de aulas na disciplina Literatura Francesa II e III ministradas pelo professor Dr. Humberto Luiz Lima de Oliveira, docente da Universidade Estadual de Feira de Santana e coordenador do Centro de Estudos em Literaturas Franco-Afro-Americanas (CELCFAAM) da mesma instituição em parceria com universidades das Américas, África e Europa.

³ Fonte: <http://www.prixrenaudot.org/>

La terrasse des Bernardini nos instiga a estabelecer um estudo para a compreensão e discussão das implicações do dito, do não-dito e dos sentidos narrativos na obra literária, assim como o modo peculiar de narrativa presente na obra, uma narrativa de sugestão em muitos momentos do *récit*. Nesse contexto, o *silenciado* integra o texto narrativo porque faz parte de sua estrutura sígnica, conseqüentemente, imagética, pois que a narrativa se lança para além do texto explícito; colocando-se como intertexto que dialoga com a imaginação criativa dos leitores e é incitado pela arquitetura textual dos narradores. Para Marques (2013) percebe-se que no desenvolvimento da narrativa apresentam-se relações de políticas do silêncio em que a divisão desta exprime o silêncio como constitutivo e assim sendo, implica na exposição do que não é dito através do dito “o apagamento necessário que se faz as ‘outras’ palavras”.

La terrasse des Bernardini, de Suzanne Prou é uma obra que pode explorar de maneira muito produtora o universo imaginativo e criativo do leitor. Por isso que a importância desse trabalho reside na necessidade de se estabelecer um estudo intersemiótico entre imagem e o processo polifônico e interdiscursivo da narrativa literária à imagem em movimento, ou seja, o processo de transposição imagética do romance para a linguagem fílmica. Se por um lado têm-se um romance repleto de detalhes e meandros, por outro se têm, ao mesmo tempo, uma narrativa que suscita e inspira à participação criativa de imagens literárias. Isso se dá, em particular, devido ao estilo narrático praticado por Suzanne Prou que, muita vez, sugere ao invés de simplesmente dizer, determinar fatos na obra pondo o leitor/telespectador diante de possibilidades de tensionar as verdades narrativas na medida em que vai desvelando a obra ao mesmo tempo em que é lido por ela.

‘La terrasse des Bernardini’ é ainda um campo profícuo de estudos, especialmente, no campo das imagens mentais que suscita. Como já mencionado, o romance é revelado pela narradora de maneira a mais sugerir do que dizer. Abre lacunas que convidam os leitores a criar e a recriar imagens que componham a polifonia e a interdiscursividade da narrativa.

A linha metodológica a ser seguida neste trabalho é a da pesquisa qualitativa que segundo Maanen (1979) compreende um conjunto de diferentes técnicas interpretativas que objetivam descrever e decodificar os componentes de um sistema complexo de significados traduzindo e expressando os fenômenos do mundo social. Vale ressaltar que o método qualitativo torna-se cada vez mais evidente na busca por instrumentos capazes de elucidar ou traduzir as experiências das atividades de pesquisa sem que com isso sejam postos sob

desprestígio os elos, as ligações e as interrelações peculiares e estruturais do conjunto de fenômenos que envolvem o objeto de estudo. Portela (2004) esclarece que

A pesquisa qualitativa não se preocupa com representatividade numérica, mas sim com o aprofundamento da compreensão de um grupo social, de uma organização etc. Os pesquisadores que adotam a abordagem qualitativa se opõem ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências, já que as ciências sociais têm sua especificidade, o que pressupõe uma metodologia própria. Assim, os pesquisadores qualitativos recusam o modelo positivista aplicado ao estudo da vida social, uma vez que o pesquisador não pode fazer julgamentos nem permitir que seus preconceitos e crenças contaminem a pesquisa. (PORTELLA, 2004, p. 2)

Para tanto, o estudo é desenvolvido no ambiente literário, tendo como pressuposto o levantamento da possível fortuna crítica acerca do romance abordado, bem como o levantamento bibliográfico dos temas transversais propostos pelo estudo tais quais cinema, uma breve abordagem sobre o conceito de imagem e do papel da intersemiótica no processo de estudo e abordagem da problemática. Os passos metodológicos da pesquisa serão enfocados na análise de dados e na revisão de literatura. Godoy (1995) pontua que

A palavra escrita ocupa lugar de destaque nessa abordagem, desempenhando um papel fundamental tanto no processo de obtenção dos dados quanto na disseminação dos resultados. Rejeitando a expressão quantitativa, numérica, os dados coletados aparecem sob a forma de transcrições de entrevistas, anotações de campo, fotografias, videoteipes, desenhos e vários tipos de documentos. Visando à compreensão ampla do fenômeno que está sendo estudado, considera que todos os dados da realidade são importantes e devem ser examinados. (GODOY, 1995, p. 61).

Dessa maneira, é preciso reconhecer que a pesquisa é uma oportunidade de intercambiar saberes dentro do universo plural, polifônico e interdiscursivo no campo dos estudos em desenho dispostos na obra abordada para esse estudo. Uma pesquisa está sujeita a refacções, a mudanças de perspectivas e a construção de novos olhares. Lançamo-nos a essa pesquisa com o intuito de contribuir com os estudos culturais na área de representação e memória dando enfoque à literatura e ao cinema como elemento no processo de criação imagética e ampliar nossa compreensão acerca da narrativa romanesca, suas nuances e seus desafios na sociedade contemporânea.

2. LITERATURA, CINEMA E DESENHO

Discutir literatura e cinema enquanto imagem no âmbito dos estudos em desenho é uma tarefa que nos põe frente a um desafio salutar. Esse desafio é notadamente o de adentrar o campo do imaginante; o campo da transformação do espírito humano, do conhecimento; da construção do homem histórico, do homem social, do homem cultural, do homem linguístico, do homem político, do homem econômico, do homem estético; do homem artístico, do homem que se designa em seu mundo povoando-o com as suas imagens transmutadas em signos, do homem que ao fim e ao cabo é a junção de todos esses homens porque todos esses fatores, em maior ou menor grau, nos atravessa e define os nossos destinos.

Assim, o desenho se mostra como uma fonte de conhecimento imprescindível na compreensão das imagens que criamos e com as quais lidamos todos os dias. Para Kopke (2001, p.4) apud ALVES et al., “o desenho se constitui uma linguagem universal capaz de expressar não apenas padrões (descrição técnica de objetos manufaturados e edificações), mas ideias e sentimentos”.

Essas ideias e sentimentos perpassam também, naturalmente, dentre tantos os campos de conhecimento, pelo campo do fazer literário, do fazer poético, do fazer cinematográfico que se utilizam, também, do desenho seja como categoria gráfica, seja como categoria de montagem cênica no cinema ou no teatro, seja como categoria que teorize o imaginante como uma força propulsora da *imaginabilidade* aliada à criatividade, à inventividade e à interatividade própria ao ser humano em construindo o seu espaço sógnico neste mundo.

Segundo Ferreira (2005) a imagem é o passadiço pelo qual o homem se projeta e se designa. É, certamente, através da percepção transformadora da imagem que o homem constrói a sua realidade e o seu *logos* nessa mesma realidade multifacetada e reinterpretante. Em suma, é preciso dizer que o homem em si só é potencialmente possível, como propunha Deleuze (1996), porque ele se projeta em sua própria imagem construindo os códigos, os semas e os símbolos do mundo à sua volta. É, pois pela imagem que o homem se designa e se define transversalmente.

Vale ressaltar que o desenho segundo ALVES et al (2011) possui um caráter fundante na expressão do pensamento humano e esse caráter traduz-se na necessidade de

comunicação enquanto expressão de processos de vivências, de construção de conhecimento, de desenvolvimento e apropriação da história, enfim, de processos de criação que envolvem a nossa capacidade de imaginar/criar.

Assim, pois, se nada, escapa ao universo da imagem é porque imaginar é desenhar com o pensamento (Gomes, 1996) e logo todo o fazer humano desde a descoberta e uso da linguagem em suas mais variadas modalidades até às mais modernas técnicas e processos científicos laboratoriais que conhecemos perpassam pela necessidade da representação que se configura no campo do desenho porque:

“O caráter social do ser humano remete a uma comunicação com o meio exterior. Esta tem sido o alavancar do progresso e, através dela, as sucessivas gerações tendem a transmitir às demais suas conquistas e derrotas. Esse processo é fundamental na capacidade do ser humano de transmitir suas intenções, sentimentos, conhecimentos e expectativas. Assim, o termo comunicação sugere a ideia de comunhão, de estabelecimento de um campo comum com as outras pessoas, de transmissão de informações, dentre outros, passados desde o início da evolução da humanidade através do Desenho (SILVA et al, 2007).”

O cinema e a literatura nesse contexto ocupam um espaço no universo do desenho que dos desígnios mentais estimulados por outras construções culturais que se inserem no cotidiano dos artistas. A literatura é também um modo de desenho que chama o leitor a desenhar mentalmente as imagens que o conjunto de códigos linguísticos lhes remete e isso, naturalmente não se restringe ao campo literário.

É curioso observar que resumir uma narrativa já pressupõe, ainda que intuitivamente, levar a efeito um levantamento de paradigmas (os personagens e suas ações) e de sintagmas (as tramas e subtramas entre personagens e ações) – levantamento esse que acaba resultando numa espécie de figura ou modelo mental, num quadro visual, num diagrama – que é o resumo da narrativa e que é também um ícone. (PIGNATARI, 2004, p. 25).

Fidalgo (2008) nos põe em face do homem que, por assim dizer, é um ser semiótico por natureza, um ser que estará sempre cercado e mergulhado em seus semas. Portanto, o domínio da imagem é um interesse humano que tem atravessado eras e civilizações. Desde o tempo das cavernas, o homem busca representar a sua realidade circundante tentando aprisioná-la, dominá-la, manipulá-la, reinterpretá-la.

As pinturas rupestres, como punção da relação homem-imagem, são um grande exemplo de como o mundo que se mostra através de imagens captadas importa para a raça humana e de como, no decorrer da história da humanidade, o homem imprimiu a este mundo

a sua percepção reinterpretante do próprio cosmos e suas significações, de modo que sem a imagem o homem não se tornaria um ser socialmente reflexivo. Dessa forma, a relação homem-imagem se dá, portanto, em nível profundo, como uma forma de captura, processamento, interpretação, reflexão, projeção-desígnio e construção da realidade imaginante. Bronowski (1992) explicita que o que torna o homem diferente dos outros animais é a sua capacidade de imaginar e com isso criar planos, invenções, estratégias sofisticadas e engenhosas para solucionar seus problemas, criar conhecimento e transmiti-lo através dos mais variados segmentos. O poder de imaginar por assim dizer complexifica o ser humano.

A questão sobre o que é o homem e qual sua diferença mais primária e específica em relação aos outros seres ganha novo enfoque. No Ensaio sobre o homem, Cassirer defende que é mais adequado definir o homem como *animal symbolicum* do que como um *animal rationale*, pois esta última definição contempla apenas uma faceta do homem, uma capacidade que não se faz presente em todas as suas produções, já que não se pode dizer que a linguagem primária, o mito ou a religião sejam puramente racionais. Mas ao defini-lo como um *animal symbolicum* se caracteriza sua diferença fundamental, de ser um produtor de signos e símbolos na sua relação com o mundo (CASSIRER, 1944, p. 50 apud FERNANDES, 2006, p.3).

Para Cassirer, só o homem desenvolve por si mesmo uma linguagem e uma inteligência simbólica. Dessa forma, a questão sobre o que é o homem e qual sua diferença mais primária e específica em relação aos outros seres ganha novo enfoque. No Ensaio sobre o homem, Cassirer defende que é mais adequado definir o homem como *animal symbolicum* do que como um *animal rationale*, pois esta última definição contempla apenas uma faceta do homem, uma capacidade que não se faz presente em todas as suas produções, já que não se pode dizer que a linguagem primária, o mito ou a religião sejam puramente racionais. Mas ao defini-lo como um *animal symbolicum* se caracteriza sua diferença fundamental, de ser um produtor de signos e símbolos na sua relação com o mundo (CASSIRER, 1944, p. 50 apud FERNANDES, 2006, p.3).

Nas cavernas de Altamira (Espanha), Lascaux (França) e nos paredões, cavernas e grutas da Serra da Capivara (Brasil) têm-se registros antiquíssimos de como a imagem configurada através do *desenho* simboliza, representa, tipifica e transforma o “ser” do homem, o quanto a imagem ganha forma, movimento e significado transladando e expressando a criatividade da civilização humana através do seu imaginário, através de seu espírito imaginante, através do seu *projetar-se*. (GOMES, 1996).

Portanto, ao reconhecermos a pintura rupestre como uma peça integrante do sistema comunicativo de uma civilização primeira contribuimos para o estabelecimento e o desenvolvimento de relações que levam ao conhecimento de singularidades não somente da cultura em uma determinada região, mas, sobretudo do próprio fazer humano e de como o seu

desenho se insere tanto na construção quanto na transformação de sua realidade. (ALVES, 2010).

Segundo Wong (1998, p. 41) “o desenho é um processo de criação visual que tem propósito”, ou seja, que projeta a realidade do sujeito levando-se em conta a sua percepção do mundo e de si mesmo preenchendo necessidades práticas e espirituais, constituindo uma das melhores expressões visuais possíveis da essência de uma mensagem ou de um artefato. Então, o desenho em si é o próprio *projeto*, a própria expressão devassável da mensagem.

Nesse contexto, insere-se o *desenho* como forma de projeção do próprio homem através da imagem. O *desenho* é parte fundamental e indivisível no processo de construção da civilização humana e de seus saberes e conhecimentos. (Moreira, 1984).

Lembremo-nos de que o todo sem uma parte não é mais um todo, é apenas uma parte do todo já nos chamava à atenção o poeta Gregório de Matos (apud Luna, 2014) no seu poema *Ao Braço do Mesmo Menino Jesus Quando Apareceu*. Assim o *desenho* torna-se imprescindível no que tange o desenvolvimento da própria civilização e suas engrenagens. (GOMES, 1996).

Rodrigues (2008) afirma que o “*desenho* é, sobretudo, uma das possibilidades de realização da comunicação humana e sem esta a vida em sociedade seria impossível”. Logo, não poderia haver sociedade que pudesse se consolidar fora da ação comunicativa. Vale ressaltar que o homem *existe* como ser social dotado de razão e simbolismo porque se comunica (comunga entre seus pares ideias/imagens que se transformam em ações).

Dessa forma, o *desenho* está inserido nesse complexo como forma de o homem se projetar projetando a sua cultura, as suas ideias e o seu mundo, haja vista, a linguagem é uma necessidade humana de dar sentido à imagem e o *desenho* é uma das manifestações poderosas da linguagem porque o *desenho* torna o visível uma ideia; as pinturas rupestres não nos deixam esquecermo-nos disso; linhas, traços, cores, sombreamentos e claridades que falam, que expressam, que se movimentam no universo da percepção e da linguagem. (GOMES, 1996).

Portanto, o *desenho* ultrapassa o campo da representação e, segundo Ferreira (2005) na proposta de seu trabalho intitulado *Desenho e Antropologia: Influências da cultura na produção autoral*, passa a se inserir no campo da memória e da etnicidade como forma de diálogo e construção identitária de um povo através do seu projetar-se.

Muitos dos indícios se constituíram como os precursores da escrita, ao se utilizarem de processos de descrição-representação e esquematizá-los visualmente como petrogramas (desenhadas ou pintadas) e petroglifos (gravadas ou talhadas), que representam os primeiros meios de comunicação humana (JOLY, 1996).

A pintura e escultura foram, destarte, formas primevas de o homem moldar a sua imaginação criadora. A imaginação criadora do homem daria forma ao mundo humano precisamente por essa forma simbiótica de relação com o mundo físico e a capacidade do homem em se designar através de suas necessidades as mais variadas.

Vale ressaltar que a Imagem é tão importante para a constituição epistemológica do ser humano que a própria escrita e, conseqüentemente, o desenvolvimento da linguagem e suas vertentes, devem à capacidade designante do homem o seu progresso. O alfabeto tal qual o conhecemos são formas representativas de animais, ou seja, desenhos, imagens projetadas que deram com o passar do tempo lugar ao estabelecimento de códigos linguísticos sistematizados veiculadores do pensamento que é expresso através de palavras; palavras que geram discursos, discursos que geram sentidos e saberes; conhecimentos.

A realidade, entretanto, através da imagem só ganharia contornos mais concisos de representação do “real” com o advento da fotografia na França de Daguerre e Niépce no século XIX. Não podemos perder de vista que a fotografia é uma forma/tentativa de nós humanos aprisionarmos o real, ou ainda melhor, de eternizarmos um momento, um fato, mesmo que para Benjamin (1967) apud Maya (2008) essa tentativa de apreensão da realidade seja uma espécie de simulacro da própria realidade por ser impregnada de ausências, ou como Rancière (2012) procura mostrar que o espectador de uma imagem-movimento deva buscar o caminho da emancipação e extrapolar a moldura, o *frame* de uma fotografia e percorrer através de sua imaginação a realidade que se oculta nos espaços da imagem que nem sempre se mostra ou é mostrada. (Kosoy, 2001)

A fotografia, entretanto, não encerra o processo de lidar com a imagem que representa um real, que simula o real, que através da luz grava o real. O próximo passo era ousar a apreender esse real em movimento. Assim, a imagem em movimento tendo como pressuposto as narrativas da quotidianidade, posteriormente, a imagem em movimento dos resultados dos processos de construção do imaginante humano, mais precisamente no campo da literatura, do jornalismo, etc., será a próxima empreitada da humanidade rumo ao domínio das “mídias” de imagem. A cinematografia representará, portanto, a ascensão desse domínio do conhecimento a cerca da imagem e a sua importância no dia a dia dos seres humanos.

Dessa forma, o cinema cria com a literatura quase que de imediato uma relação de proximidade e colaboração, ou seja, ambas as linguagens mesmo sendo uma independente da outra podem criar mecanismos de intercambiamento. A literatura por si se expressa de modo independente utilizando o poder imaginativo de seus leitores para se estabelecer e criar seus sentidos, de modo que uma obra literária nasce, de fato, a partir do momento em que um leitor lhe dar sentido dando vida a seus acontecimentos e às suas personagens mediante a leitura.

Linguagens convergentes, cinema e literatura são escritas do nosso viver urbano, contemporâneo e se influenciam mutuamente. Obviamente, a arte literária narrativa - temos nos referido aqui à escrita - anterior ao cinema e com séculos de elaboração estilística, constitui-se como sua referência. Interessante aqui é notar o caminho inverso: a estética do cinema, aos poucos, invade a estética literária e interage com ela. (SCORSI, 2005, p. 44).

No cinema a imagem, mesmo que passível de interpretação e de construção de sentidos está pronta. O vestido, o batom, o ambiente, o cenário, a boca que pende, a arma que dispara, a chuva que cai, o sol que abrasa, o carro que explode, o homem que mata, o mato que queima, enfim. São imagens prontas e em pleno movimento exigindo do espectador que acompanhe o seu compasso e que crie uma linha narrática que dê conta do acontecimento e do ato fílmico.

Cinema e literatura são linguagens convergentes, porém com circunstâncias bem distintas. Talvez o ponto nodal dessa distinção seja o fato de o cinema, como prosa narrativa visual-musical, não excluir analfabetos, como as palavras inspiradas de Carriere notam bem: "ao contrário da escrita, em que as palavras estão sempre de acordo com um código que você deve saber ou ser capaz de decifrar (você aprende a ler e a escrever), a imagem em movimento estava ao alcance de todo o mundo. Uma linguagem não só nova, como também universal: um antigo sonho (CARRIERE, 1995, p. 19 apud SCORSI, 2005, p. 46).

Figura 1. Primeira fotografia da História⁴



2.1 DESENHANDO UM PERCURSO TEÓRICO PARA LA TERRASSE DES BERNARDINI NO CAMPO DA LITERATURA

A literatura, dentre os mais variados conceitos que a tem definido século após século, pode ser vista como uma espécie de portal pelo qual vozes interdiscursivas se manifestam, se embatem, se coabitam, deixam e recebem imagens; marcas, através das errâncias e do desenvolvimento sociocultural de nossos sentidos. É importante denotar que a literatura não ocupa um espaço unívoco e imutável na sociedade. A literatura se move juntamente com as necessidades e as transformações sociais do homem se reconfigurando ou ocupando múltiplos lugares de sentido que nos leva a pensar que

A relação da estética literária com a cultura está em considerá-la como uma escrita que apresenta imaginação, pertencente a uma dada língua, nação e período de tempo. A literatura molda e é moldada pela cultura vigente, i.e., cada geração elege a sua literatura. Por conta disso, já houve o tempo da poesia e prosa trovadorescas, dos sermões, dos romances e agora surgem os contos, os minicontos, os *best-sellers*, os livros de autoajuda, os livros virtuais e os quadrinhos. É também nessa intempérie que os artistas escrevem, registrando as múltiplas identidades e acontecimentos. (GALEANO & SEIDEL, 2008, p. 45).

⁴ Em 9 de maio de 1816, usando uma caixa de madeira, o francês Joseph Nicéphore Niepce conseguiu, pela primeira vez na história, gravar uma imagem numa folha de papel sensibilizado quimicamente. Fonte: KUBRUSLY, Cláudio. **O que é Fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

Rodvalho (2014) mostra que essas vozes encadeiam-se a elementos sociais e econômicos, a fatores históricos e políticos, a percepções ideológicas e culturais, postos em ação através da enunciatividade de uma dada narrativa. Assim, faz-se importante perceber que polifonia e interdiscursividade são suportes fundamentais na interpretação, na decodificação e construção imagética e no diálogo com os sentidos que se apresentam (para) dentro e (para) fora de uma obra literária, fazendo do texto literário um aporte na construção da nossa realidade.

Rodvalho (2014) citando Bakhtin mostra que a função principal da polifonia é a de designar um canto de múltiplas vozes sem que uma prepondere sobre as outras. Nesse sentido, Bakhtin (2010) recupera o significado dessa palavra utilizada na área musical e atualiza-a no campo da literatura tendo como suporte de estudo a multiplicidade de vozes na poética de Dostoievsky mostrando que

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski [...], a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que [...] se combinam como unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2010b, p. 2 Apud RODOVALHO, 2014, p. 75).

A literatura se vale de fatores diversos para se constituir enquanto um processo de conhecimento e de construção da realidade artística que se resvala para a vida “real”, talvez, por isso mesmo a literatura tenha sido uma ampla fonte de inspiração para as adaptações e/ou transposições cinematográficas desde Méliès até os dias atuais. Cândido (2006), na obra *Literatura e Sociedade*, discorrendo acerca da estrutura literária e função histórica de uma obra diz que

A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um princípio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra. (CÂNDIDO, 19, p. 186)

Vale ressaltar que a língua é notadamente um dos fatores mais importantes, senão o mais importante nesse processo, uma vez que é através da língua que, a priori, as narrativas se estabelecem. Por outro lado, não podemos nos esquecer de que o desenho pode se estabelecer como uma forma de linguagem utilizada para se narrar fatos e acontecimentos. Se observarmos as pinturas rupestres vamos encontrar muita vez em seus registros narrativas de

guerra, narrativas de caça, narrativas de *faits divers* no cotidiano daquela fase de evolução da humanidade nos mais diferentes cantos do mundo.

Lauriti (1998) explicita-nos, citando Bakhtin, que a língua tem uma propriedade intrínseca: o dialogismo, ou seja, para construir seu discurso, um enunciador leva em conta o discurso do outro. Trata-se da dialogização interna de todo discurso: a interdiscursividade. Sobre o conceito de interdiscursividade Lauriti (1998) nos mostra que

Um enunciado vivo, significativamente surgido em um momento histórico e em um meio social determinados, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência sócio-ideológica em torno do objeto e de participar ativamente do diálogo social. De resto, é dele que o enunciado saiu: ele é como sua continuação, sua réplica... Os "fios dialógicos vivos" aos quais se refere o autor são os outros discursos colocados como constitutivos do tecido de todo e qualquer discurso. É do interdiscurso que emerge o sentido. (BAKHTIN, 1975 apud LAURITI, 1998. p.4)

Assim Lauriti (1998) afirma que "os fios dialógicos vivos" aos quais se refere Bakhtin são os outros discursos colocados como constitutivos do tecido de todo e qualquer discurso. Por conseguinte, é do interdiscurso que emerge o sentido. Uma obra, por exemplo, está sempre em diálogo com outras realidades polifônica e interdiscursivamente. Aquilo fala de algo a partir de algo. A comunicação humana é por natureza um enunciativo e é preciso levar-se em conta, nesse contexto, fatores importantes como a heterogeneidade e o dialogismo uma vez que essas categorias levantam discussões acerca dos tipos e das camadas de discurso envolvidos num ato de comunicação verbal, seja num romance, seja num livro teórico, seja num artigo, seja num conto, seja numa poesia, seja num discurso oral, seja numa apresentação teatral, etc. Vale salientar que

O sentido da enunciação não está no indivíduo, nem na palavra e nem nos interlocutores; é o efeito da interação entre o locutor e o receptor, produzido por meio de signos lingüísticos. A interação constitui, assim, o veículo principal na produção do sentido. O sentido ou tema tem sua história, é particular e concreto. (RECHDAN, 2003, p. 1)

O mundo e a linguagem humana são fincados na imagem. A poesia é expressa pela nossa capacidade de condensação e ebulição de imagens que se sobrepõem gerando novas imagens as quais buscamos decodificar, interpretar e dar sentido. Manguel (2001) afirma que Aristóteles sugere que todo processo de pensamento precisa de imagens. Nesse ínterim, a imagética é um conjunto de imagens compostas por símbolos, metáforas e outros elementos

de uma composição, por exemplo, literária. A imagética encerra a imagem, ou revela a imaginação profícua, advém da imagem; construções literárias que possuem o perfeccionismo na construção da imagem como elemento principal da obra.

Iser (1979) pontua que todo texto é plurissignificativo, vários, cheio de diversidade cultural, e o seu sentido é determinado pelo leitor por meio do preenchimento dos vazios presentes no texto. O teórico Roland Barthes (1968, p.68) define o texto como “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. Essa escritura múltipla é determinante para fazer do texto literário um labirinto.

O romance *La terrasse des Bernardini* de Suzanne Prou caracteriza-se, pois, pelo maior ou menor grau de ambiguidade em seus processos narrativos os quais se inscrevem na tradição do chamado realismo da literatura ocidental. Compreender na construção do enunciado como o não-dito está implícito enquanto processo que marca fundamentalmente uma narrativa, podendo ser entendido pelo leitor, é um dos principais objetos dessa pesquisa. Para tanto é preciso responder como o texto narrativo é tecido de modo a sugerir muito mais do que explicar ao leitor seus sentidos, imagens e possibilidades e como o enunciado se caracteriza pelos não-ditos, silenciamentos (discursos implícitos e provocativos, sugestões, do que é dito nas entrelinhas e do que está imanente na obra).

Rondou e Gravet (2014) ao lidar com questões relativas à comunicação humana adentra no conceito de não-dito mostrando que

Verbale ou non verbale, orale ou écrite, toute communication comporte un – parfois plusieurs – contenu(s) tacite(s), qui impose(nt) au récepteur des calculs interprétatifs. « Tu », le non-dit ne s’oppose pas nécessaire au « dit ». En effet, la relation établie par le non-dit entre le « tu » et le « dit » demeure plus complexe en raison de l’appartenance du non-dit à la classe de l’implication (le non-dit implique le dit) et de la possibilité d’une relation d’inclusion du non-dit au dit (le non-dit est inclus dans le dit). Le dit et le non-dit ne constituent pas des notions figées et dichotomiques, mais plutôt des ensembles corrélatifs, où chacun des éléments adjacents participe à la production, à la communication et à l’interprétation du discours. En effet, le plus souvent, le sens principal d’un message ne réside pas dans le dit (dans ce qui est exprimé), mais dans les représentations et les interprétations des sujets producteur et récepteur. Si le sens nécessite l’intervention de différents paramètres contextuels (le lieu, l’époque, la culture, etc.), l’interprétation est fonction de nombreux éléments extérieurs au discours (situations présentes et passées, mémoire discursive, connaissance partagée, etc.). Sollicitant un travail interprétatif de la part du récepteur, le non-dit déclenche une activité de déchiffrement des sens cachés et des contenus sous-entendus. Le non-dit fait donc appel au savoir du destinataire. (RONDOU e GRAVET, 2014, p. 353-354)

La terrasse des Bernardini (1973) é uma narrativa que segundo a tradição do realismo tradicional europeu na busca da verossimilhança, ao se utilizar da polifonia, vai colocar-se como obra não acabada, possibilitando ao leitor a (re)criação de suas estórias e imagens literárias. Assim, é uma narrativa que pode se entrecruzar por aquilo que diz, pelo que não diz e por aquilo que incita o leitor a imaginar; por aquilo que sugere nas entrelinhas e faz com que o leitor se posicione como sujeito na/da narrativa.

Fugindo, portanto, ao realismo tradicional o texto narrativo de Prou é pleno de alternância, de vozes discursivas que suplementam a enunciação trazendo ao leitor uma necessidade de assumir um papel ativo na busca do entendimento do enredo e da própria tessitura do discurso literário. Assim, essa narrativa provoca interdiscursos, polifonias e intertextos. Assim, essas “errâncias” pelo universo discursivo romanesco podem levar o leitor à (re)construção, à (re)escrita do texto literário. Por conseguinte, emblemáticas dessas narrativas são essas obras que levam o leitor através de sua interdiscursividade a construir sentidos polifônicos para os desdobramentos do romance.

Não obstante, as “errâncias” através dessa narrativa permitem o mergulhar em um campo amplo de ideias no qual a interdiscursividade e a polifonia são concomitantemente o imbricamento, o entrelaçamento de discursos e as muitas vozes narrativas que se fazem ouvir no texto literário ficcional. Por conseguinte, experimenta-se um estado de tensão provocado pelo desdobramento da narrativa que se faz descobrir episódio após episódio, quer seja através das lacunas espaço-temporais, quer seja por meio da ambiguidade provocada explícita ou implicitamente pela sua narradora.

É pertinente nessas “errâncias” literárias que se busque erigir relações, estabelecer articulações que possam se constituir em tarefas peremptórias de *ser-no-mundo* como reinventores da realidade que nos cerca e nos transforma, como reinventores do conjunto movente de imagens presente no universo criativo de cada um de nós. Diz-se isso, pois como mostra Oliveira (2000) uma narrativa escrita jamais pode ser vista como uma mera cópia da realidade, pois sua produção se converte numa nova realidade que fala de nós e para nós.

A narradora dessa obra nem sempre se mostra onisciente, conseqüentemente, é um questionador da veracidade da própria narrativa e convida o leitor por meio desses questionamentos a tecer suas próprias conclusões sobre o que é - ou o que pode ou não - ser

factual dentro da narrativa. Assim sendo, perguntas, advérbios de dúvidas, verbos reflexivos, não-ditos, sugestões que se escondem por trás de descrições, ironias, questionamentos, são alguns dos recursos que se mostram à medida em que a narrativa vai tomando forma e as personagens vão perpetrando as suas “versões” da verdade e narra, por exemplo, se colocando como um eu preponderante na obra, presente a todo o momento, mas falível e ensejador de possibilidades potenciais na natureza errante do texto literário ao dizer:

“Je les connais bien. Je me suis glissée parfois, suivant ma mère, parmi leur compagnie de vieilles corneilles babillardes. Ou plutôt je crois les connaître. J’essaie d’imaginer qu’elles ont été jeunes, et belles, qu’elles ont eu sinon des aventures au moins une histoire. Je voudrais savoir pourquoi madame Thérèse laisse parfois filtrer entre ses paupières une lueur cruelle, et pourquoi Mme Laure, souvent, pince ses lèvres mauves en regardant Mme Thérèse. Ma mère n’est guère loquace quand je l’interroge au sujet des ses vieilles amies. Le passé qu’elle me livre par bribes ne suffit pas à composer la trame de plusieurs existences. Je suis obligée de coudre ensemble pièces et morceaux, de remplir les vides comme on rapetasse, avec de la laine et des bouts de chiffon, une couverture usée”. (PROU, 1973, p. 7).

Por falar em “verdade”, Nietzsche (1978) nos mostra que a produção imanente e a mentira são construções que decorrem da vida no rebanho e da linguagem que lhe corresponde e por isso mesmo jamais se absolutiza, depende sempre de interdiscursos para se estabelecer. É certo que “verdades” expressas nas narrativas não têm obrigatoriedade consensual com a vida factual de quem lê, mas por certo, estabelece-se um elo de “verdades” que fica acordado entre o alcance interpretativo e o como a narrativa se estabelece na medida em que a descobrimos e lhe damos sentido.

Desse modo, o romance permite-nos criar polifonias, permite-nos navegar pelos interdiscursos, pelos intertextos e deixa com que a narrativa nos leia, deixa-nos uma sugestão de interpretação, deixa-nos lacunas essenciais para que exploremos a nossa imaginação criadora enquanto leitores e narratários. É possível estabelecer essa relação de “verdade” que nos chama à reflexão da nossa própria vida, das nossas errâncias, das nossas querelas existências com tal narrativa? A verossimilhança pode ser um canal através do qual emergem os sentidos da narrativa literária?

Jouve (2012) mostra-nos que a autonomia dos estudos literários é uma questão legítima por conta dos interesses sobre o conteúdo resultante de uma dada obra. Nesse contexto, os estudos culturais anglo-saxônicos pontuam toda forma social como sendo significativa e todo objeto cultural como sendo portador de sentido. Por conseguinte, o sentido e ou a significação de um texto literário guarda em si singularidades que devemos dar a

devida atenção: sua especificidade e o valor dessa especificidade. Nesse ínterim, o processo de apreensão da significação e o sentido do texto literário perpassam por categorias como compreensão, interpretação ou leitura que estão sujeitos à evocação da ambiguidade, da polissemia ou do sentido plural desse texto literário pontuando os desafios de uma dada obra.

Bakhtin (1981) nos ensina que o estudo do romance como gênero é distinguido por dificuldades peculiares. Isso se dá devido à natureza única do objeto em si: o romance é o único gênero que continua a se desenvolver e que está, contudo, incompleto. Dessa forma, as forças que o definem como gênero estão em ação diante de nossos olhos. Conseqüentemente, o esqueleto genérico do romance está longe de ter se calcificado e por isso não podemos antever todas as suas possibilidades plásticas, ao invés disso, podemos como leitores participar desse processo de construção plástica da leitura imagética da narrativa plasmado num jogo de insinuações, não-ditos, construções de imagens e possibilidades que transbordam para dentro e para fora das obras.

O não-dito toma aí forma e relevo. A polifonia e a interdiscursividade fazem com que o silenciado integre o texto narrativo como não-dito, todavia, entrevisto, insinuado, sugestionado, a exemplo de tudo que podemos imaginar das verdades que se escondiam nos olhos de ressaca de Capitu ao fitarem o corpo de Escobar imóvel no ataúde fazendo com que, sem nenhuma palavra proferida, imaginássemos se Bentinho teria (ou não) de fato sido traído; ou do que terá sido dito por Théodore em seus inúmeros muxoxos; ou por Laure, quando olha para Thérèse, enraivecida e atacada por um passado que se deixa escapar por um gesto de olhar, ou quando semicerra os olhos fazendo com que o leitor vislumbre seus sentimentos mais recônditos e lhes atribua historicidade, facticidade através do espírito de verossimilhança. Polifônico é, certamente, o romance quando se ouvem as várias possibilidades de razões do agir de Laure, de Thérèse, de Paul e todas as personagens que dialogam com o universo criativo, plurissêmico, imaginativo e imagético do leitor narratário.

2.2. A LINGUAGEM COMO VEÍCULO SIMBÓLICO DA IMAGEM

Aranha (1986) afirma que a linguagem por natureza é um sistema simbólico próprio ao homem que é o único animal sobre a terra capaz de criar símbolos, ou seja, signos arbitrários em relação aos objetos que representa tornando-se, ela, a linguagem um dos principais instrumentos do mundo cultural. Assim, é através da linguagem que criamos as relações que transformam e dão sentido ao mundo, o nosso mundo. Por assim dizer, quando verbalizamos o mundo damos a ele forma, sentido e imagem constituindo o universo à nossa medida.

Foucault (1999) aborda a questão da linguagem como o discurso que constitui o ser do homem. No capítulo nono ‘O homem e seus duplos’ de seu livro ‘As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas’ ele atribui à linguagem aspectos pertinentes à filosofia moderna, a saber: a analítica da finitude; o empírico e o transcendental, e o cogito e o impensado.

até o presente em nossa cultura, e que permitiria refletir ao mesmo tempo, sem descontinuidade nem contradição, sobre o ser do homem e sobre o ser da linguagem? E, nesse caso, é preciso conjurar, com as maiores precauções, tudo o que possa constituir retorno ingênuo à teoria clássica do discurso (retorno cuja tentação, é preciso dizê-lo, é tanto maior quanto mais estamos desarmados para pensar o ser cintilante mas abrupto da linguagem, ao passo que a velha teoria da representação está aí, toda constituída, a oferecer-nos um lugar onde esse ser poderá alojar-se e dissolver-se num puro funcionamento). Mas pode ser também que esteja para sempre excluído o direito de pensar ao mesmo tempo o ser da linguagem e o ser do homem; pode ser que haja aí como que uma indelével abertura (aquela em que justamente existimos e falamos), de tal forma que seria preciso rejeitar como quimera toda antropologia que pretendesse tratar do ser da linguagem, toda concepção da linguagem ou da significação que quisesse alcançar, manifestar e liberar o ser próprio do homem. É talvez aí que se enraíza a mais importante opção filosófica de nossa época. Opção que só se pode fazer na experiência mesma de uma reflexão futura. Pois nada nos pode dizer, de antemão, de que lado a via está aberta. A única coisa que, por ora, sabemos com toda a certeza é que jamais, na cultura ocidental, o ser do homem e o ser da linguagem puderam coexistir e se articular um com o outro. Sua incompatibilidade foi um dos traços fundamentais de nosso pensamento. (FOUCAULT, 1999. p. 431)

Na analítica da finitude, Foucault (1999) analisa a ambiguidade do ser do homem tendo o homem enquanto objeto e sujeito de seu próprio saber: soberano submisso; espectador olhado. A representação cumpre aí o papel fundamental na construção da episteme (επιστήμη) humana: Logo, na representação, os seres não manifestam mais sua identidade, mas a relação exterior que estabelecem com o ser humano levando-se em conta que o próprio saber é finito (FOUCAULT, 1999. p. 431). No empírico e o transcendental o homem é um estranho duplo

empírico-transcendental, porquanto é um ser tal que nele se tomará conhecimento do que torna possível todo conhecimento: o vivido e pensado. No cogito e o impensado o homem é discutido como um ser tal que nele se funda esta dimensão sempre aberta jamais delimitada de uma vez por todas, mas, indefinidamente percorrida.

Segundo Aranha (1986) a multiplicidade de linguagens se expressa através dos vários campos de conhecimento do homem, especialmente, a ciência e a arte; o que inclui a poesia, a literatura, o cinema, a pintura, a música, o desenho, o teatro entre outros. A linguagem é o que permite que o pensamento ocupe espaço no mundo dos símbolos, dos signos que são o instrumento da manifestação da linguagem. Dessa forma, Aranha (1986) nos mostra que a linguagem é um dos principais instrumentos na formação do mundo cultural porque é a própria linguagem que nos permite transcender a nossa experiência. (ARANHA, 1986, p. 11).

Nesse contexto, Aranha (1986), discute como a linguagem é um fator determinante na compreensão do pensamento como forma de organização da experiência humana o que coloca a arte em toda a sua amplitude como uma forma de conhecimento intuitivo do mundo; como experiência vivida, ou seja, a arte objeto de conhecimento. Consequentemente, pode-se depreender a partir das discussões de Aranha (1986) acerca da arte como forma de pensamento que a arte é puro pensamento condensado e expresso através da linguagem. Dessa maneira, a arte age como forma de pensamento refletindo os modos de organização da experiência humana e do resultado dessa experiência em seu meio. (ARANHA, 1986, p. 384).

Chassot (2006), discutindo a alfabetização científica como uma possibilidade para a inclusão social e compreendendo a ciência como linguagem, afirma que o mundo natural já está dado, já está posto; o mundo natural independe da linguagem humana, ou seja, o mundo é, ou seja, existe independentemente da ciência. Apesar disso, o mundo não perde a sua essencialidade, e nós só o podemos perscrutar e nos relacionar com o mundo natural ele através da linguagem. Nesse contexto, Aranha (1986) afirma que a arte é intuitiva e é a representação desse mundo e de sua extrapolação sógnica porque o pensamento plasma muitas vezes aquilo que a razão linear e conservadora rejeita.

A arte tem como suporte de materialização a imaginação, e o que é a imaginação senão a mediadora entre o pensamento e a vivência, entre o pensado e o vivido? A arte é possível graças à nossa natureza imaginante que dá asas à criação. Desenvolvemos a partir daí

a estética em suas mais variadas formas. (o homem se reinventa permanentemente através da arte) por que o homem, tão finito e limitado em sua existencialidade, carrega profundamente em si a memória da eternidade). E a linguagem é o passaporte para essa memória, para a construção, interpretação e decodificação dessas imagens.

Estamos constantemente dando significado ao mundo, transformando-o, experimentando-o, estetizando-o. A linguagem como veiculadora do pensamento abre-nos os portais do imaginante; da arte. A arte se configura, pois, como um modo de conhecer e experimentar o mundo, é por tanto uma ciência no sentido mais radical da palavra.

2.3. CINEMA E LITERATURA

2.3.1 Da narrativa literária à imagem em movimento

Para Pereira (2009) o cinema e a literatura, embora dois sistemas semióticos distintos, estão, desde há muito tempo, intimamente ligados um ao outro. Dessa forma, a *imagem* enquanto representação da criatividade humana é um aporte poderoso entre a literatura e o cinema, sendo uma categoria estética da criatividade e da própria condição humana na construção de suas relações consigo e com o cosmos no qual se projeta, se designa e se desenha visto que

A relação entre literatura e cinema é antiga, e embora percamos as origens imemoriais da literatura na história da humanidade, sabemos que ela antecede historicamente ao cinema. O Cinema está claramente fixado na história cultural da humanidade, no final do século XIX. É a única arte com “certidão de nascimento”. A primeira sessão de cinema aconteceu no Café Chat Noir, do Boulevard des Capucines, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895 e estiveram presentes nesta exibição 33 pessoas e a cena durou 50 segundos. Começou com o simples registro da chegada de um trem à estação de La Ciotat, filmado por Louis Lumière. O público protegeu-se sob as poltronas, convencido de que o trem era real. (PEREIRA, 2009. p.44)

Nesse aspecto, é impossível dissociar o estudo semiológico de Peirce (1995) da *imagem* enquanto linguagem *sígnica* tanto acerca do fato literário em suas estruturas narrativas diversas, quanto das narrativas cinematográficas as quais são mais diretamente dependentes da *imagem* em se constituindo *poiésis* e *téchne* fílmicas para o desdobramento do ato narrativo em si pois que

Narrar, contar uma sequência de acontecimentos que se desenrolam num determinado espaço e num determinado tempo - quer através da linguagem verbal, quer através da representação iconográfica ou simbólica ou de qualquer outra forma de expressão artística - é um impulso original no homem, fruto, não só do seu desejo de conhecimento e de comunicação, mas também da sua permanente necessidade de significado e da constatação, mais ou menos consciente, da contingência da experiência terrena da vida humana. (BELLO, 2004. p. 4)

Pereira (2009) ressalta que, tanto a literatura tem contribuído para a produção cinematográfica quanto o cinema tem influenciado na produção literária, numa simbiose salutar na qual a criatividade humana é posta à prova a cada nova adaptação ou inspiração, e é no terreno das adaptações que essas influências podem ser mais observadas e discutidas. Pereira (2009) mostra que

Nos primórdios do cinema, D.W.Griffth (1875-1948), o pai da técnica cinematográfica não hesitou em reconhecer que seu trabalho tinha influências de Charles Dickens (1812-1870), o mais popular dos romancistas da era vitoriana, e que apreciava muito seus modelos narrativos, suas técnicas, sua concepção de ritmo e de suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas. (PEREIRA, 2009, p. 46)

Como podemos notar, dentro da compreensão do que nos mostra Pereira (2009) o cinema e a literatura são duas áreas distintas da arte as quais se intercambiam e se influenciam mutuamente tanto do ponto de vista da adaptação quanto do ponto de vista da inspiração na produção de suas narrativas e, conseqüentemente, de todo o arcabouço de imagens e de interpretação semiológicas decorrentes deste intercâmbio ainda que sejam linguagens diferentes, com dicções diferentes, suportes diferentes. Galeano & Seidel (2008) ao trabalhar a temática do cinema e da literatura enquanto estéticas distintas, porém, complementares informa que

Após se constituir como técnica de registro, o cinema se aproxima da literatura e constitui uma estética. É porque a literatura já fixava, através da narrativa, acontecimentos capazes de apreender realidades distintas como uma forma de pensar e possibilitar outros significados para a natureza humana. De acordo com Marinyze Prates de Oliveira (2002, p. 19), “descoberta a sua faculdade de contador de histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana”. Apesar do cinema e da literatura serem artes narrativas, cada uma possui modos receptivos comunicacionais distintos. O cinema realiza com um conjunto de pessoas e se apresenta para um coletivo; já a literatura é criada por um único escritor e se dirige apenas a um indivíduo. Por isso, cada estética possui características próprias para serem utilizadas e compreendidas. (GALEANO & SEIDEL, 2008, p. 45-46).

Nesse contexto, buscamos compreender as nuances imagéticas no processo de transposição da narrativa literária para a narrativa cinematográfica com base no romance e no telefilme franceses *La Terrasse des Bernardini*⁵ que nos inquietam à compreensão e à interpretação de como não-ditos e/ou silenciamentos presentes na narrativa literária são transformados em imagens na narrativa cinematográfica. Faz-se necessário entender que

O não-dito, neste sentido, faz parte do discurso que não é palavra. E [...] tendo em vista a impossibilidade de o discurso abranger uma enunciação completa, entende-se que o não-dito é constituinte, é fundador do discurso. O não-dito diz respeito às diversas facetas da linguagem; perpassa e ultrapassa todo o dito; “[...] é subsidiário ao dito. De alguma forma, o complementa, acrescenta-se”. [...] Desse modo, o não-dizível constitui o espaço do múltiplo, a condição do “vir-a-ser” do discurso. (ORLANDI, 2005, p. 82 apud SILVA, 2008, p. 43).

Quando se trata do não-dito, do implícito do discurso, coloca-se em questão a sua incompletude, lembrando que todo discurso é uma relação com a falta, o equívoco, já que toda linguagem é incompleta: “[...] há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer”. (ORLANDI, 1992, p. 12 apud SILVA, 2008, p. 42).

Outrossim, a literatura (enquanto memória possível) e o cinema (enquanto expressão cinemática realística da memória), valendo-se do pensamento traduzido em linguagem para representar imagens multiformes e contextuais em suas narrativas nos incitam a perceber como a *imagem* ganha forma, sentido e valência no fazer literário e cinematográfico. Maurício e Manguiera afirmam que

Deleuze considera que um pensamento possui certas coordenadas ou eixos de orientação que permitem associá-lo a um determinado modo de funcionamento. Isto significa dizer que essas coordenadas originam imagens do que seria o pensamento, sua natureza ou finalidade. O privilégio atribuído a esta problemática tinha como motivo principal o fato de que para Deleuze essas imagens forneceriam de antemão uma determinada concepção do pensamento, orientando não somente o pensar, mas também a produção do conhecimento nos mais diversos domínios como a ciência, a arte e, principalmente, a filosofia. Uma imagem seria então um conjunto de coordenadas que não somente orientariam um pensamento, mas que norteariam também as suas possibilidades de criação. (MAURÍCIO; MANGUEIRA, 2012, p. 292).

Portanto, a *imagem* como forma de pensamento é o que torna o homem dotado de humanidade e sentido. Peirce (2003) já apontava que o pensamento cria linguagem seja ela verbal ou não verbal, ou seja, essa linguagem pode ser pictórica ou linguística. Penso que não

⁵ *La terrasse des Bernardini* (1973) é um romance da escritora francesa Suzanne Prou o qual inspirou a produção do telefilme homônimo realizado por Dominique Page e adaptado por Jean-Louis Bory para rede de TV francesa Antenne 2 em 1976.

haveria sentido no homem se esse não fosse capaz de produzir imagens no sentido mais amplo do conceito. A própria constituição *cognoscente* do homem depende inteiramente da sua propensão em pensar, projetar, criar, interpretar, (re)ler, apropriar-se, ressignificar e narrar imagens porque

A imagem é o reflexo do mundo produzido por e em nossa mente. Esta é sem dúvida a maior dualidade histórica da filosofia quando tratamos de estudar a relação entre sujeito e objeto, aí está localizado o eterno abismo epistemológico da razão ocidental ou então o ponto de confluência de tudo o que já foi produzido em termos de teoria conhecimento no mundo. (ARAÚJO; REIS JUNIOR, 2012, p. 93)

Consequentemente, Santaella (1996) aponta para o fato de que a experiência humana é fonte de criação de nossas relações nas (re)leituras simbólicas de nós mesmos, do Outro e do mundo. Temos diante de nós a escolha de abriremos as janelas do imaginante para olhar para o mundo com olhos de quem constrói realidades: imagens codificadas e decodificadas por sistemas sógnicos e simbólicos dos quais nós somos, inevitavelmente, sujeitos agentes. Assim, podemos escolher abriremos as janelas do imaginante, logo, da criatividade com olhos de quem lê o *cosmos* e por ele é lido na poética estetizante de nossa natureza como seres do signo, portanto, da linguagem e da imagem por excelência, pois,

é a construção de signos que, na interação com os receptores, produzem significados. Toda a ênfase aqui recai sobre o texto e o modo como é lido, sobre o processo de descoberta de significados que ocorre quando o receptor interage e negocia com o texto. Essa negociação implica a experiência cultural baseada em códigos e signos compartilhados em maior ou menor medida. Assim sendo, a mensagem não é algo enviado de A para B, mas um elemento de uma relação estruturada que inclui o emissor/receptor e a realidade externa. (SANTAELLA, 2001, p. 31 apud GONDIM, 2012, p. 2).

Nesse contexto, a imagem se mostra, segundo Paiva (2002), como simulacro da realidade e é através da imagem que a raça humana desde os tempos primordiais tem construído o seu complexo modo de linguagem com o qual produz conhecimentos e saberes aliados a técnicas e estratégias de sobrevivência que definem o seu mundo e a sua práxis tanto no campo das ciências quanto no vastíssimo campo das artes.

Esse processo de transposição de imagem literária para linguagem fílmica encontra respaldo na capacidade criativa e imaginativa do homem, em sua necessidade de arte, em sua disposição para lidar com e criar realidades. O mundo do cinema tem literalmente encantado, fetichizado e estimulado a imaginação humana desde o fim do século XIX quando a França,

através dos irmãos Lumière, revela para o mundo a descoberta da Sétima Arte que ganharia força, expressão e cunho artístico a partir das produções de Georges Méliès (1861-1938), cineasta francês que inseriu efeitos especiais, ludicidade, trama e ficção no cinema através de recursos como o desenho, técnicas de ilusionismo, técnicas de teatro e montagem de cena. Méliès representa a grande primeira revolução na concepção da Sétima Arte mostrando ao mundo como a imagem em movimento poderia trazer nuances revolucionárias em nossa percepção estética e no modo como nós lidamos com a imagem e suas potências sógnicas.

2.3.2 A IDEIA DE TEMPO NA LITERATURA

Para Kant (1724-1804) a realidade do tempo é negável. Ele define o tempo como sendo uma noção a priori que necessariamente não assinala nada além de um dado traço da nossa maneira humana de captar informações por meio dos sentidos. Assim, embora o tempo seja essencial como parte integrante de nossa experiência, ele é, por outro lado, destituído de realidade, pois que o tempo não é uma coisa objetiva, tangível, palpável, não é, portanto, uma matéria ou um acidente, todavia, uma condição subjetiva arraigada à natureza do homem assim como o definiria Hegel e Spinoza, aplicando a teoria do subjetivismo do tempo negando a sua realidade concreta.

Para Parmênides (530 - 460 a.C.) o tempo é ao mesmo tempo indivisível e destituído do conceito de memória. Para Platão (427 - 348 a.C.) o tempo tem uma origem cosmológica enquanto que para a filosofia oriental o tempo, bem como o espaço, são construções da mente humana, ao passo que Aristóteles considerava importante o mundo observado e entendia a noção do tempo como intrínseca ao Universo.

Deleuze (1974) em sua obra *Lógica do sentido* traz categorias de tempo que corroboram antagonicamente com o modo estrutural de como o tempo é trabalhado tanto no romance quanto no telefilme *La terrasse des Bernardini*. Nas obras trabalhadas, o presente é a marca fundamental, o pilar sobre o qual o foco narrativo é disparado e cria os espaços para que a narrativa e sua diegese existam enquanto acontecimento literatura/cinema. Deleuze (1974) Nos apresenta um presente (Cronos) que se fixa e se absolutiza no próprio presente negando o passado e o futuro

De acordo com Cronos, só o presente existe no tempo. Passado, presente e futuro não são três dimensões do tempo; só o presente preenche o tempo, o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente no tempo. É o mesmo que dizer que o que é futuro ou passado com relação a um certo presente (de uma certa extensão e duração) faz parte de um presente mais vasto, de uma maior extensão e duração. Há sempre um presente mais vasto presente que absorve o passado e o futuro. A relatividade do passado e do futuro com relação ao presente provoca pois uma relatividade dos próprios presentes uns com relação aos outros. (DELEUZE, 1999, p. 167)

Entretanto, Deleuze (1974) apresenta uma categoria de tempo presente (Aion) que em oposição a Cronos, o passado e o futuro são desdobramentos desse presente que não se desfaz, não se dessolidifica. Essa última categoria descrita por Deleuze (1974) se caracteriza na intensidade da vida humana, no destino, na duração, na temporalidade não numerável, na temporalidade não intensiva. Dessa forma o *aion* se dá na intensidade do tempo enquanto matéria imanente do acontecimento. Para Deleuze *toda a linha do Aion é percorrida pelo instante, que não para de se deslocar sobre ela e faz falta sempre em seu próprio lugar.* (DELEUZE, 1974, p. 171). Deleuze de forma mais precisa vai comparar essas duas categorias de tempo afirmando que

enquanto Cronos era inseparável dos corpos que o preenchiam como causas e matérias, Aion é povoado de efeitos que o habitam sem nunca preenchê-lo. Enquanto Cronos era limitado e infinito, Aion é ilimitado como o futuro e o passado, mas finito como o instante. Enquanto Cronos era inseparável da circularidade e dos acidentes desta circularidade como bloqueios ou precipitações, explosões, desencaixes, endurecimentos, Aion se estende em linha reta, ilimitada nos dois sentidos. Sempre já passado e eternamente ainda por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, se alonga em uma reta, talvez tanto mais perigosa, mais labiríntica, mais tortuosa por esta razão - este outro movimento de que falava Marco Aurélio, aquele que não se faz nem no alto nem embaixo, nem circularmente, mas somente à superfície, o movimento da "virtude". DELEUZE, Gilles, 1974, p. 170).

segundo Aion, somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. DELEUZE, Gilles, 1974, p. 169).

Segundo Hegel e Spinoza acerca do tempo e da realidade destacamos um proeminente argumento contra a realidade do tempo que foi desenvolvido por John McTaggart Ellis (Londres, 1866 - 1925), metafísico idealista inglês, que afirmava que é possível diferir duas séries ou formatos de tempo. A primeira que define as noções de tempo como passado, presente e futuro e a segunda que define as noções de tempo como antes e depois, ou anterior e posterior sendo que a segunda é redutível à primeira posto que os traços

ou características da primeira nos levam ao *regresso infinito*. Assim, o tempo não tendo característica alguma é irreal, logo, o tempo não existe embora tenhamos a ilusão de que ele seja real e passe.

Indubitavelmente, parece altamente paradoxal afirmar que o Tempo é irreal, e que todas as declarações que envolvem sua realidade são errôneas. Tal afirmação envolve uma partida muito maior da posição natural da humanidade do que aquela que está envolvida na afirmação da irrealidade do Espaço ou da irrealidade da Matéria. Uma ruptura tão decisiva com a posição natural não é para ser aceita levianamente. E ainda assim em todas as eras a crença na irrealidade do tempo tem se provado singularmente atrativa. ((MCTAGGART, 2014, p. 457)

Entretanto, nessa confluência de conceitos o que vem a ser o tempo de fato? É ao tempo cíclico objetivo ao qual queremos nos ater quando nos deparamos com Laure Bernardini e Madame Thérèse em suas peripécias ou a um tempo cuja compreensão se estabelece em um continuum subjetivo arquitetado entre permanências e rupturas, construção e destruição, coexistência no presente agora, no ontem rememorado sempre no agora, no depois, no presente das coisas passadas, no presente das coisas presentes ou no presente das coisas futuras?

Confunde-se o tempo da literatura com o nosso próprio tempo? Bem, em todo caso prefiro encharcar-me do sentido de tempo o qual se radicaliza na literatura de Marcel Proust ⁶na busca de seu tempo perdido como sendo a história de um homem que parte na busca de si mesmo, que se experimenta através dos outros e através das vicissitudes. Um tempo, certamente, que dissimula a sua própria imagem e avança sempre em direção a uma finalidade imprecisa, inexata cheia de magia e possibilidade.

É impossível passarmos ilesos por esse estado de tensão que se desdobra episódio após episódio, quer seja através das lacunas espaço-temporais que transportam as personagens da velhice à juventude e vice versa, quer seja por meio da sugestionalidade exercida explicita ou implicitamente pela sua narradora. Aliás, a narradora nesta obra exerce uma função curiosa: Ela não é onisciente, conseqüentemente, é questionadora das verdades factuais da sua própria narrativa e convida o leitor por meio desses questionamentos a construir suas próprias conclusões sobre o que é - ou o que pode ou não - ser factual na narrativa. Vê-se:

⁶ PROUST, Marcel. A la recherche du temps perdu. Editions Humanis, 2012.

C'est devenu mon jeu de patience. Les gens qui m'entourent me semblent tout à coup trop jeunes, trop clairs. Ils manquent de cette épaisseur, de ce mystère que je me plais à imaginer dans le passé si long des femmes en robe noires. Elles se trouvent au seuil de la mort. C'est peut-être parce qu'elles préfigurent l'inéluctable destin de chacun de nous. Elles sont l'étang noir qui nous renvoie l'image de notre avenir. (PROU, 1973, p. 7)

Assim sendo, perguntas, advérbios de dúvidas, verbos reflexivos, não-ditos, sugestões que se escondem por trás de descrições, ironias são alguns dos recursos que se mostram ao passo em que a narrativa vai tomando forma e as personagens vão perpetrando as suas “versões” da verdade.

A verdade e a mentira em Nietzsche (2007) são construções que decorrem da vida no rebanho e da linguagem que lhe corresponde. É certo que “verdades” expressas em uma narrativa não têm nenhuma obrigatoriedade consensual com a vida factual de quem lê, mas por certo, estabelecemos um elo de “verdades” que fica acordado entre o nosso alcance interpretativo e o como a narrativa estabelece-se na medida que a descobrimos e lhe damos sentido. Assim, ler é permitir-se criar junto com a narrativa, é deixar com que a narrativa nos leia. Como nessa narrativa a narradora sempre deixa-nos uma sugestão de interpretação, deixa-nos lacunas essenciais para que exploremos a nossa imaginação criadora é possível estabelecer essa relação de “verdade” que nos chama à reflexão da nossa própria vida, das nossas errâncias, das nossas querelas existências.

Problematizar a verdade foi sempre um dos focos centrais das investigações de Nietzsche. Isto se deve à relação indissociável que sempre esteve presente na história da filosofia entre a busca pela verdade e o pensamento moral. Nietzsche chama de dogmatismo a tentativa de fundamentação metafísica de um valor moral. Para o filósofo, como veremos, as teorias do conhecimento visam, por trás de uma aparente neutralidade, legitimar determinados valores como superiores a outros. Contudo, tal legitimação somente pode existir a partir do momento em que se atribui um maior valor à verdade do que ao engano, relacionando o valor moral com o conhecimento. (CAMARGO, 2008, p. 93).

Embora a descrição minuciosa faça parte da narrativa de Proust, o que não a exige de um modelo de narrativa ainda voltado para os moldes realistas, o que a difere de outros modelos de narração é a presença do não-dito que faz com que a viagem inversa dos sentidos, tão visceralmente explicitadas por Proust na sua *À la recherche du temps perdu*, seja experimentada por nós leitores porque, através de narrativas que deixam espaço para a

imaginação criadora, construímos os caminhos e os vieses de sentidos outros em um texto literário.

Como lidar com a aduana do tempo? Ele nos cobrará irrefutavelmente o seu preço como o fez a Paul Bernardini enterrando junto com ele seus desejos e ambições carnaís. Passaremos por ele ou passará ele por nós? Que *imagens* tra(i)remos pelos fluxos da memória? Talvez não seja leve o passo do tempo que pesa nos instantes, nas horas que se arrastam para o infinito de tudo. Estaremos sós, como o sentido de cada coisa – em sua pluralidade – é só?

A vida é tudo o que mais nos importa e é por ela que tanto almejamos a nossa própria inteireza. Inteireza que se espreita entre o nosso olhar para o mundo, para o Outro e, irresistivelmente, para nós mesmos. Somos seres “*etiologicamente*” faltantes e desejanter. E são exatamente essa falta e esse desejo que nos fazem irromper em saberes os quais nos incitam a construir o novo através do tempo e sua transversalidade.

Ora, o *novo* é aquilo que existe pulsando em nós radicalmente, na profusão dos nossos sentimentos transformados ora em palavras carregadas de senso e sentido, ora em ação criadora. Acredito que o “novo” no sentido de origem é o que nos torna, com muita delícia e muito ardor, humanos. E é pelo novo que a *palavra*, em seu sentido mais que plural, existe. Ela existe para representar o nosso pensamento, que é linguagem puramente condensada, marcada pelo tempo e suas peripécias, personagens enviesadas pelas errâncias às quais nos propomos ou somos impulsionados a viver.

É nesse contexto, que o texto narrativo o qual nos propomos estudar converte-se em um aporte meticuloso e profundo das relações humanas e suas complexidades reveladas na partilha quase *naïve* na simplicidade do dia a dia, nas pequenas *intrigas* do cotidiano veladas perspicazmente pelo voraz deus das horas. E afinal de contas, a nossa quotidianidade está marcada pela grande narrativa da vida cuja erraticidade inequívoca é protagonizada pelo maior e mais ascendente de seus personagens: o tempo.

Consequentemente, as marcas desse tempo se apresentam em nós e as reconhecemos em nós e no Outro, essa figura que nos é estranha e diferente, mas que se torna uma presença marcante determinando os traços da nossa própria identidade.

E, no entanto, nesse contexto de intercambialidade do *eu* e do *Outro*, as negociações existem porque toda narrativa para tomar forma e manter-se viva precisa de conflitos. São por assim dizer as relações antagônicas e/ou dialéticas que nos excitam à mudança em todo esse contexto de contundências do *eu* e do *Outro*, pois que a nossa identidade é mutável e intercambiável com o *Outro*.

Assim sendo, é preciso, em nossos diálogos interculturais buscar entendermos a dimensão ontológica do *Outro* que se move para que nos com-movamos junto ou *Outro*, para que vejamos no e através do *Outro* a humanidade que nos torna comuns, pares. OLIVEIRA (2008) deixa claro que é preciso um esforço para sair do pesado círculo das identidades fixas e essencialistas que nos fazem imaginar um mundo homogêneo, que nos levam a temer a divergência, a imaginar que a diferença seja perigosa.

Assim, não existiríamos sem o *Outro*, pois é na verossimilhança que aprendemos a nos diferenciar. Confundimo-nos no/com o *Outro* e por isso o rechaçamos ou nos aproximamos dele, porque as marcas que o tempo nos deixa são também as marcas que o *Outro* nos provoca com veemência. E, por conseguinte, é impossível que saíamos ilesos desse jogo de alteridade entre o tempo, o *Outro* e nós mesmos, pois que a nossa essencialidade ontológica finca-se paradoxalmente movente aí, numa errância salutar e embrionária. Dessa forma, só existimos porque podemos nos reconhecer no *outro* aceitando-o, negando-o ou reconstruindo-o.

Destarte, ainda nos domínios de *Chronos* eu diria que o tempo é a forma e a fórmula para que nos compreendamos. Se não fosse a certeza de tê-lo como porto seguro ou como vendaval, como base que sustenta a nossa finitude essencial e as nossas possibilidades de saber, jamais teríamos tido a coragem de alçar as nossas velas ao vento do grande mar da existência.

É o tempo em seu jogo de juventude e senectude, de vida e morte que nos impulsiona a *ser* e querer mais no processo complexo de nossas relações conosco, com o *Outro* e com o mundo. É naquele terraço incrustado de sentidos, historicidades, errâncias e cruzamentos dos Bernardini que o tempo se faz absoluto traindo/traduzindo memórias e certezas como um deus cuja face inominável jaz subtonada no aboio escuro das horas, pois o tempo é o cerne do não dito, do sugerido, do possível, do transgredível, do reinventável, do mais que humano em nós.

2.3.3. UM BREVE PASSEIO PELO MUNDO DO CINEMA

O cinema foi, sem dúvidas, o desenvolvimento e o aprimoramento da arte de registrar a imagem. Do cinema mudo ao cinema dos milionários efeitos especiais, o cinema representa um passo importantíssimo no modo dos seres humanos representarem a sua realidade. A fotografia, desde o daguerreotipo de Daguerre e Niépce, representou um dos passos imprescindíveis para que o cinema pudesse se tornar uma realidade no final do século XIX e se estabelecesse como uma necessidade cultural indissociável do cotidiano das sociedades modernas do século XX.

No final do século XIX era preciso ter muito mais do que apenas o aprisionamento da imagem na câmara escura, reproduzindo-a fielmente; era preciso dar movimento a essa imagem aprisionada; era preciso criar mais do que movimento, era preciso criar enredos, criar ou adaptar narrativas, desenvolver tramas, envolver um público que se projetaria junto com o filme. Dessa necessidade de descoberta e de inquietação com a imagem em movimento surgiu o cinema.

O cinematógrafo marca o nascimento do cinema. Em sua etimologia cinematógrafo significa escrita do movimento designando, assim, um meio de expressão que utiliza a imagem e o som em movimento. (PERNON, 2001, p. 5). Poder-se-ia ir mais longe e buscar a origem do cinema nas paredes de grutas onde a arte rupestre foi registrada há dezenas e dezenas de séculos como uma tentativa do homem em dominar a imagem pelas mais diferentes razões que talvez nunca saberemos, mas, estava ali marcado o passo evolutivo na capacidade de percepção, de projeção, de desígnio, criação e reprodução imagética do homem os quais seriam fundamentais no decurso da história no desenvolvimento do desenho, da geometria, da pintura, da arquitetura, da engenharia, da escultura, da fotografia e, enfim, do cinema.

Olhar para as figuras emblemáticas das grutas de Lascaux, na França, Altamira, na Espanha, ou mesmo do Parque Nacional da Capivara, no Brasil, por exemplo, é como se nos pusessemos diante de um cinema antiquíssimo e fôssemos apreciando o movimento de cada uma daquelas imagens inscritas com técnica e argúcia, próprias aquele momento histórico (por que não o seria histórico se aquelas imagens podem ser vistos como um registro que conta mesmo que sem palavras um determinado momento de nossa evolução enquanto espécie?) da humanidade, sobre os paredões de rocha. Esses desenhos, muitos dos quais, dotados de perspectiva de movimento e ação, se configuram como uma arcaica lanterna

mágica para se entender a necessidade que o homem passou a ter de dominar a imagem; desenho que se projeta para dentro e para fora de sua imaginação.

Invenções como o bioscópio, do alemão Max Skladanowsky, o taumatrópio, do inglês Peter Mark Roget, o zootrópio, do matemático inglês William Roger Horner, entre tantos e tantos outros como os inventos de Daguerre e Niépce, na França, contribuiriam com seus inventos e técnicas, relacionados à captura de imagem, para o surgimento do cinema que abriria espaço para a imagem em movimento. (Cf. PERNON, 2001 : p. 5).

Tanto os irmãos Lumière, na França, quanto Thomas Edison, nos Estados Unidos, só aperfeiçoariam suas técnicas cinematográficas após as descobertas e colaborações nos âmbitos da ciência da imagem realizadas por uma série de estudiosos e inventores que atravessaram o XIX determinados a dominarem as técnicas cinematográficas. Méliès e Chaplin, certamente, não teriam feito do cinema, como bem o definiu Ricciotto Canudo, a Sétima Arte, se não fossem pelos experimentos e estudos que os antecederam. (Cf. PERNON, 2001 : p. 5).

O desenvolvimento industrial experimentado, sobretudo, na Europa, a partir do século XVIII com o advento da Revolução Industrial e da Revolução Francesa contribuiu para o boom de descobertas e estudos científicos. A Europa se desenvolvia e esse desenvolvimento era movido pela sede de descobertas nas mais diversas áreas do conhecimento, os estudos no âmbito da imagem, era uma dessas áreas.

Joseph Plateau, por exemplo, estudou a persistência de uma impressão sobre a retina por volta de 1860 e inventa a partir desse estudo o fenaquistoscópio. Para isso Plateau utiliza um disco e um jogo de espelhos. Etienne-Jules Marey utiliza-se de um fusil fotográfico para capturar um vôo de gaivotas, Émile Reynaud aperfeiçoa o aparelho de Plateau e cria o seu praxinoscópio, Edward Muybridge multiplica os aparelhos para capturar em lente o trote de um cavalo, foi só após essa técnica que se descobriu que em seu galope um cavalo nunca toca as quatro patas no chão e as move de forma alternada. Após essas técnicas vamos nos deparar com o kinógrafo e o cinetoscópio de Thomas Edison. (Cf. PERNON, 2001 : p. 5).

Os irmãos Lumière em 13 de fevereiro de 1895 tomaram a ação decisiva para a consolidação do cinema no mundo quando exibiram através de seu cinematógrafo em um

teatro adaptado para a projeção de um filme de um minuto de duração que, no entanto, estupefaz a plateia que assiste quase que incrédula e assustada diante da nova técnica imagética. (Cf. PERNON, 2001 : p. 5). No dia 22 de março de 1895, Louis e Auguste Lumière apresentam o seu cinematógrafo à Sociedade de Incentivo à Indústria Nacional Francesa, projetando o seu primeiro filme *La Sortie d'Usine, à Lyon-Montplaisir*⁷. No dia 28 de dezembro de 1895, no Grand Café, no Boulevard des Capucines na cidade de Paris, organiza-se a primeira sessão para um público pagante. (Cf. PERNON, 2001 : p. 5).

Figura 2. Sortie d'Usine



A notícia se espalha e o público se precipita. *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*⁸, em 1896 deixa fortes impressões. Com o *L'arroseur arrosé*⁹ nasce o cenário. A invenção dos irmãos Lumière se espalha rapidamente pela Europa, depois pelos Estados Unidos. (Cf. PERNON, 2001 : p. 6).

⁷ Fonte: <http://zkm.de/en/node/24909>

⁸ Fonte: <http://elekino.blogspot.com.br/2011/12/larrivee-dun-train-en-gare-de-la-ciotat.html>

⁹ Fonte: <http://www.criticalcommons.org/Members/kfortmueller/clips/the-sprinkler-sprinkled-aka-l2019arroseur-arrose/view>

Figura 3. L'arivée d'un train en gare de la Ciotat



Figura 4. L'arroseur arrosé



2.3.4. UM BREVE PASSEIO PELO MUNDO DA LITERATURA

Na Antiguidade Clássica¹⁰ a literatura (λογοτεχνία) era considerada como a arte de escrever, era a arte da palavra. Era através dessa arte (τέχνη) que os gregos e latinos expressavam seus mitos, suas leis, sua sociedade. Não havia um termo genérico que designasse os diversos gêneros literários tais quais o lírico, o épico e o dramático. Para os gregos e latinos a literatura tinha um caráter generalizante e fazia parte de todos os aspectos de conhecimentos de sua sociedade fossem eles filosóficos, religiosos, bélicos e artísticos.

Na Idade Média¹¹ a literatura era sinônimo de gramática enquanto conjunto normativo da língua. Segundo Ubaldo (2005) a igreja católica era a lei e determinava os rumos filosóficos e artísticos daquela sociedade teocêntrica, feudalista, suserana, ou seja, a igreja católica romana era a fonte oficial para informar e educar as populações da Europa ocidental. As histórias de cavalaria do Rei Arthur, A Divina Comédia de Dante Alighieri, as cantigas trovadorescas de amigo, de escárnio e de maldizer junto aos escritos religiosos, entre outros, estão no *hall* de produções literárias do medievo, uma época em que saber ler era um privilégio reservado ao clero e à nobreza.

Rompendo com a tradição medieval a Renascença¹² passa a encarar a literatura como sendo o conjunto de obras literárias de qualquer tempo e qualquer lugar, mas não somente as obras literárias artísticas, toda e qualquer obra que envolvesse conhecimento humano utilizando a linguagem escrita era considerada literatura, os compêndios geográficos, os livros de filosofia, de poética, de literatura médica, por exemplo. No Renascimento o homem volta ser o centro de tudo, como o era na Antiguidade Clássica, em negação aos valores restritivos do teocentrismo da Idade Média.

Consequentemente, no Classicismo, como um reflexo do movimento renascentista, a literatura passa a ser considerada como uma manifestação artística que busca manifestar a realidade universal baseando-se nos conceitos de certo e errado, belo e feio que tinham como pressupostos o racionalismo, o universalismo, a busca da perfeição formal, o humanismo (antropocentrismo) e a busca dos ideais clássicos greco-romanos.

¹⁰ Tem seu início relativamente a partir do séc. VIII a.C e chega ao fim no séc. V d.C

¹¹ Idade média: do séc. V d. C ao séc. XV

¹² Renascença: do séc. XV ao século XVII aproximadamente.

O Romantismo, subsequentemente, traz a quebra dos paradigmas renascentistas e clássicos. O individualismo toma lugar do universalismo, o sentimentalismo assume o posto do racionalismo, há uma volta ao passado medieval, entre outras características.

Seja na Literatura Informativa do séc. XV com as grandes navegações, no Barroco, no Arcadismo, no Realismo, no Naturalismo, no Parnasianismo, no Simbolismo, no Pré-modernismo, no Modernismo, no tão apelado e controverso Pós-modernismo no qual a liberdade absoluta de expressão, a paródia, a ausência de fronteira entre os gêneros e um nacionalismo crítico e irônico imperam, seja nas tradições de literatura oral a literatura sujeita às mais variadas expressões e leituras trará sempre ingente em si a ideia de representação das ânsias, dos desejos e das descobertas da humanidade. Não cabe em literatura apenas o “a arte pela arte”, conquanto, a literatura transcende o meramente literário. Segundo Coutinho (1976) a literatura é a transfiguração do real, é a recriação da realidade a partir do espírito do artista. Pound (1968) por sua vez vai dizer que a literatura é carregada de sentidos, é polissêmica. Logo a literatura é uma forma de representação da vida, uma forma de interpretação da realidade e, conseqüentemente, uma forma de (re)leitura e interpretação da sociedade.

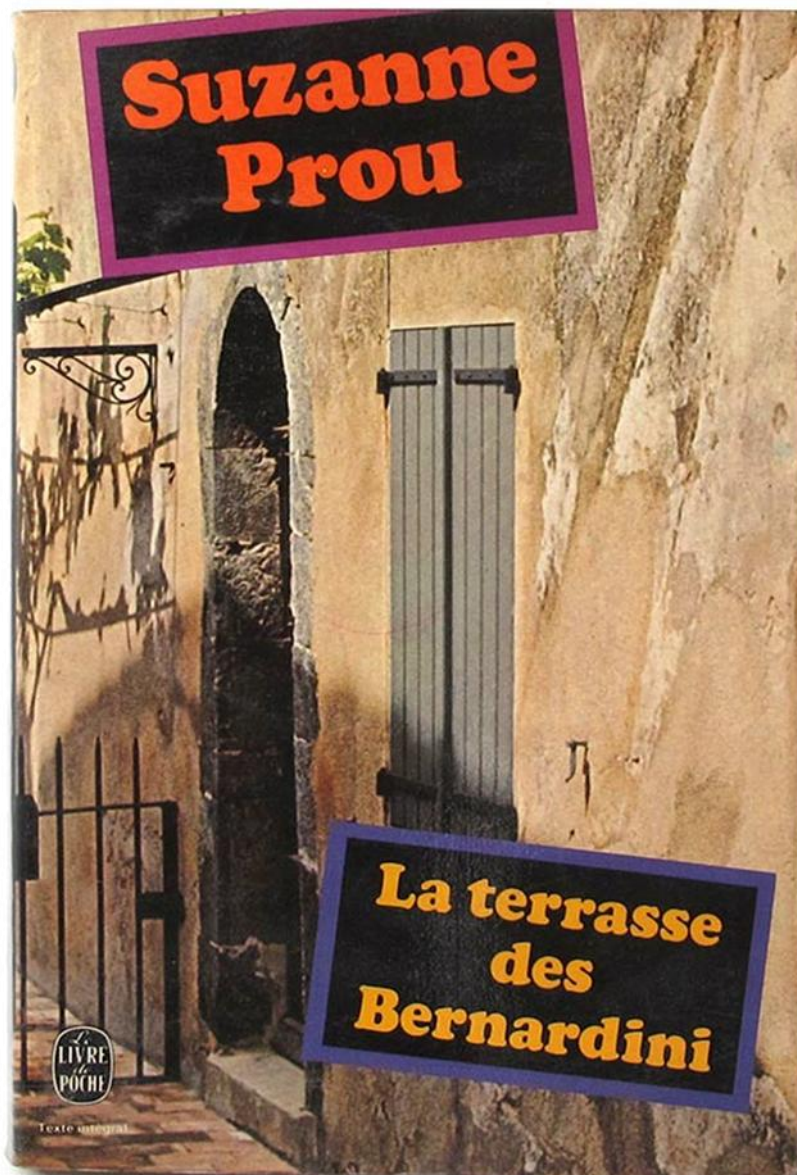
É possível afirmar que a literatura é um portal pelo qual vozes discursivas se manifestam, deixam e recebem marcas; dialogam. A literatura pode ser vista como mimeses da vida, segundo a lógica aristotélica descrita por Massaud (2005), mas, na verdade, a literatura não se limita a imitar a vida; a literatura recria a vida humana em sua dinâmica, a literatura transforma a realidade; dá fundamento ao real, a literatura redefine verdades, traz à tona as errâncias do ser humano em busca de compreender a si mesmo em seus embates e dúvidas mais profundas, embora, o conceito de literatura seja vário e polifônico.

Pode-se afirmar que a literatura serve ao espírito humano não apenas como um elemento estetizante, de deleite literário, mas como um elemento fundante à própria vida, e uma das importâncias fundamentais da literatura está no potencial que ela nos dá para construirmos uma visão crítica acerca da sociedade em que vivemos, pois que, a literatura, tem a capacidade de projetar no meio social os dilemas humanos – suas delícias e amarguras –, logo, a literatura não é apenas uma narrativa de ficção, mas a ficção da vida real, uma ficção que representa a vida social; as lutas humanas pela sobrevivência, pela afirmação, pela estetização através da arte. A literatura faz pensar, por isso, é tão importante para o desenvolvimento intelectual das sociedades. Ao nos apropriarmos dos espaços da literatura

damos vazão à criação de nossas próprias ideias, em suma, quando lemos nos apropriamos de nossa realidade e nos tornamos senhores da nossa *palavra*.

3. LA TERRASSE DES BERNARDINI : REALISTA CONTEMPORÂNEO

Figura 5. Capa da edição de 1973 de *La terrasse des Bernardini*¹³



O romance *La terrasse des Bernardini* guarda em si características literárias que, numa perspectiva pós-moderna, encarna o que se pode chamar de realismo contemporâneo o qual

¹³ Capa da primeira edição do romance *La terrasse des Bernardini* laçado pela editora parisiense Calmann-Lévy em 1973. Fonte: Arquivo pessoal.

pode reunir características de outros estilos literários em uma obra tendo-se em questão a crise da representação discutida por Nathalie Sarraute em *L'ère de soupçon* publicado em (1956). Sobre o realismo contemporâneo Pellegrini (2007) discutindo a postura e método do realismo pontua que

A imaginação predominantemente citadina que alimenta a ficção de hoje reconfigura as tensões entre o "de dentro" e o "de fora", refletindo-se nas mediações entre a organização social urbana e a forma artística, que parece resultar, não só, mas também – fizesse –, em representações explícitas, documentais, figurativas, veristas, naturalistas; realistas, enfim.

Vejam-se, por exemplo, as histórias escritas por presidiários ou o registro do cotidiano violento e excludente das periferias; são testemunhos diretos, histórias de vida, de percursos e contrastes urbanos, sustentados numa espécie de imbricamento entre o etnográfico e o ficcional, parecendo Realismo: postura e método ultrapassar, na sua violência paroxística, os limites da própria representação. Esse tipo de realismo parece ser fruto de um olhar feroz, específico da contemporaneidade, diverso daquele olhar solidário ou apenas curioso, pretensamente objetivo, dos primeiros realistas. (PELLEGRINI, 2007, p. 152-153)

A narrativa de *La terrasse des Bernardini* estrutura-se ao longo do romance sugestionando o leitor que construa sua interpretação acerca do récit o que se aproxima do estilo romanesco do Nouveau Roman proposto e fundado por Nathalie Sarraute com a publicação de seu livro *Tropismes* em 1939. Aproxima-se porque em *La terrasse des Bernardini* temos personagens bem definidas, com nomes, características físicas, etc. A forma como o narrador manifesta-se acerca dessas personagens, sem onisciência total dos fatos, é um dos fatores preponderantes do Nouveau Roman na narrativa *La Terrasse des Bernardini*. Note-se:

Je les connais bien. Je me suis glissé parfois, suivant ma mère, parmi leur compagnie de vieilles corneilles babillardes. Ou plutôt je crois les connaître. J'essaie d'imaginer qu'elles ont été jeunes, et belles, qu'elles ont eu sinon des aventures au moins une histoire. Je voudrais savoir pourquoi Mme Thérèse laisse parfois flitrer entre ses paupières une lueur cruelle, et pourquoi Mme Laure, souvent, pince ses lèvres mauves en regardant Mme Thérèse. (PROU, 1973, p. 7)

La terrasse des Bernardini é um romance que celebra a vida e chama à atenção para o futuro inevitável que se reserva mais cedo ou mais tarde a cada um de nós. Ele nos mostra como a vida pode ser imensa, gigantesca e deliciosamente imparável, ainda que incrivelmente

simples com todas as suas tempestades. O romance se constitui de uma narrativa que também dialoga com nossas concepções sobre o que "pode vir a ser" felicidade, o que "pode" ser a glória da vida. O que é realmente?

O que define a felicidade? Aparentemente, o romance é apenas a narrativa intermitente sobre vida, das querelas e aventuras de algumas velhinhas tagarelas que zombam ao mesmo tempo em que gemem e lamentam a sua finitude como se fossem velhos corvos obsoletos que acumulam as camadas de seu passado obscuro refletido no espelho de uma lagoa de águas embaçadas.

Entretanto, esta narrativa, fala à alma, nos mostra as tensões que estão sempre no presente: no presente do passado, no presente do presente, no presente do futuro; já que tudo o que temos e tudo o que somos está aqui no agora. Então, *La terrasse des Bernardini* não é uma narrativa que se chafurda nos veludos da morte simplesmente porque narra os passos finais da vida de um conjunto de amigas à beira do inevitável destino que a vida nos traz, é uma narrativa que resgata memórias e mostra ao leitor o quanto a verdade é relativa, o quanto a vida é oblíqua, o quanto se pode reconstituir de velhas lembranças esgaçadas pelo tempo, o quanto a imagem representa para nós seres humanos.

Esta narrativa nos convida a, assim como o faz a sua própria narradora, classificar, imaginar, a reconstituir os fatos e as verdades dos sentidos apresentados no romance e que se refletem em nossa própria vida. O romance *La terrasse des Bernardini* é uma leitura emblemática. O narrador convida-nos a reconstituir os fatos e as verdades apresentadas na narrativa em vez de simplesmente dizer-lhes. É um império de sugestividade que convida o leitor a reconstruir os sentidos da obra. Literatura em diálogo: o leitor decidindo e criando suas imagens, desenhando com a imaginação.

Sabe-se que o estilo de certas narrativas pode suscitar no leitor um envolvimento bastante produtor e, assim, fomentá-lo a co-criar e a usar a sua imaginação para dar mais sentido a narrativas que se diferem de modelos totalizantes. A nosso ver, modelos narrativos totalizantes requerem menos da força criadora dos leitores, menos de sua capacidade de imaginar, de participar ativamente da construção do destino da narrativa. Obras assim contribuem para a compreensão de uma literatura cujas errâncias nos levam a refletir sobre o processo de criação e criatividade literárias.

Em modelos de narrativas radicalmente realistas o leitor está posto como mero espectador de uma estória, enquanto que em narrativas como a de Suzanne Prou o leitor participa da construção dos sentidos do texto duvidando, questionando-se, participando das tensões, expondo suas opiniões, pondo à prova fatos sugestionáveis, tendo que decidir ao fim e ao cabo o desfecho de uma estória.

Embora a descrição minuciosa faça parte do romance *La terrasse des Bernardini*, o que o difere de outros modelos de narração é a presença de não-ditos, de silenciamentos, da sugestionabilidade, da não onisciência de sua narradora que deixa margem à incerteza acerca dos fatos, a verdade passa ser uma incógnita abrindo espaço para a imaginação criadora, para a construção de caminhos e vieses de sentidos outros em um texto literário, o que ocorre, por exemplo, na trama de Dom Casmurro, de Machado de Assis, no caso Bentinho versus Capitu.

Diante de todos os questionamentos, os diz-que-diz, os quem sabe, os boatos, os depoimentos pessoais, além do levantamento de hipóteses da narradora não onisciente e homodiegética presentes na narrativa *La terrasse des Bernardini*, a estrutura do texto é arquitetada sagazmente e com uma simplicidade exuberante de modo a sugerir uma interpretação literária ao invés de impor ao leitor um sentido unilateral da narrativa.

Portanto, o romance *La terrasse des Bernardini* oportuniza um aprofundamento de outras possibilidades narráticas da criação literária no âmbito da sugestionabilidade; da sugerência. O não-dito ocupa um espaço importante no estudo desse romance pois que instiga e excita a imaginação criadora e participativa do leitor. As lacunas espaço-temporais e o que fica por dizer, o que fica subentendido na narrativa mostra como sua autora *sugere* caminhos de descoberta ao leitor, ao invés de simplesmente *dizê-los*, revela-los pura e simplesmente como em uma obra realista tradicional preocupada eminentemente com o presente, com uma linguagem culta, detalhada e descritiva, com a denúncia social, com veracidade e contemporaneidade, com o objetivismo e materialismo a todo custo, etc. *La terrasse des Bernardini* se inscreve num modelo de realismo contemporâneo se permitindo mesclar em suas características e inovar na forma de apresentar suas personagens inseridas em seus contextos de ação e comportamento.

Há uma edição brasileira do romance *La terrasse des Bernardini*. Essa edição faz parte da coleção da Biblioteca do Leitor Moderno. A tradução para o português brasileiro foi

realizada pela jornalista, escritora e crítica literária Thereza Cesário Alvim. O romance foi publicado no Brasil pela editora Civilização Brasileira, no Rio de Janeiro em 1978. Essa edição traz uma apresentação muito rica e detalhada acerca do romance e suas nuances. O autor da apresentação é Mário da Silva Brito, escritor, ensaísta, poeta e crítico literário paulista. Diante da escassa crítica literária disponível em rede sobre o romance *La terrasse des Bernardini* e, tendo acesso a essa versão do romance acompanhada de tão rica apresentação julgou-se necessário fazê-la presente na íntegra nesse trabalho:

Os diz-que-diz, os quem sabe, os boatos, ao lado de depoimentos pessoais e da crônica jornalística, mais o levantamento de hipóteses da narradora, formam o processo sobre o qual se constrói esse romance que recompõe “cenas da vida provinciana”, tema de um grupo de histórias de Balzac e, desde ele, objeto de detida preocupação de inúmeros ficcionistas franceses.

Suzanne Prou, que com este livro venceu o cobiçado Premio Renaudot, em 1974, trabalha, a um só tempo, a área do passado, do presente e do futuro para bem fixar o quadro romanesco, a trama envolvente, os conflitos individuais que geram o drama, que movimentam as suas personagens terríveis e fascinantes.

A romancista vale-se dessa complicada estrutura de maneira sábia, contrapontando os planos narrativos com rara facilidade, tornando o complexo imediatamente simples, o obscuro claro, num instante perceptível, graças ao milagre do seu estilo límpido e poético, rico de metáforas e insinuações.

Apanhando fragmentos esparsos de conversas, costurando peças e pedaços, preenchendo vazios, “como se restaura, com lã e retalhos, uma coberta gasta”, a romancista faz que, com ela, joguemos o seu “jogo de paciência”; em pouco, o puzzle se forma e, então, pode-se ver um quadro de sofridas paixões e corrosivas ambições.

Ao contar a história de duas mulheres que vivem sob o mesmo teto e estão ligadas carnalmente ao mesmo homem, que com elas coabita, Suzanne Prou realiza um exemplar romance de caracteres, uma análise profunda de almas unidas pelo amor e pelo ódio. As figuras femininas, fortes e dominadoras, contrastam com o personagem masculino, um derrotado de alta posição no quadro social da cidade. As paixões atuam subterraneamente, minam os seres aos poucos e em dado instante, se tornam violentas e selvagens, embora nasçam de frios cálculos. O cinismo e o mal se integram, desnuda-se a tragédia daquelas vidas apagadas e torvas – e o romance se torna inquietante pelo que revela da alma humana.

Nesse jogo de armar, que é o texto d Suzanne Prou, não avultam apenas as intrigas e cavilações dos seus anti-heróis. Através da conversação medíocre das senhoras que frequentam, todas as tardes, o terraço dos Bernardini, - velhas gralhas tagarelas que fazem as vezes do coro grego, - a romancista ergue toda atmosfera da pequena cidade, os preconceitos e corrupções da sociedade local, a hipocrisia e o farisaísmo dos habitantes e das classe mais elevadas, antes preocupadas com a aparência do que com a realidade dos fatos. O terraço é, a uma só vez, posto de observação e palco.

Suzanne Prou escreveu um romance rico de emoções, não só por seu entrecho forte e passional, mas também porque justapõe mistério e realidade. Deixa o leitor sempre em suspenso diante do que narra. Os fatos ocorreram assim mesmo, foram esses, ou tudo não passa de mera suposição? Diante do duvidoso, daquilo que os testemunhos não esclarecem, ela é forçada a levantar hipóteses para deslindar a verdade. Assim, mistura o real e o imaginário, o verídico e o fantasioso, o que torna a narrativa por vezes enigmática e sibilina. Logo mais, por sua acuidade em penetrar e devassar as criaturas do seu universo de ficção, ergue minucioso retrato moral que se esbate contra a ambiguidade antes proposta – e uma nova percepção se impõe, dominante, em nossa imaginação.

Há muitas leituras a se fazer deste romance. O importante é que cada uma delas empolga e pode ser verdade. A busca da verdade- eis, enfim a chave desta narrativa incomum, feita por escritora dotada de rara sensibilidade.

A fortuna crítica acerca do romance estudado é escassa e praticamente inexistente em plataformas online. A edição brasileira do romance traduzida por Thereza Cesário Alvim e publicada em 1976 no Rio de Janeiro nos põe diante de um comentário sobre a obra que vai além da apresentação meramente editorielesca. Mário da Silva Brito dá pistas enquanto poeta,

estudioso do modernismo brasileiro e crítico literário do modelo de narrativa que o leitor terá diante de si. Quando ele indica que há muitas *leituras* a se fazer desse romance, certamente, ele já havia percebido que Suzanne Prou, um escritora realista contemporânea vivendo o contexto do pós *nouveau-roman* lançou mão de um estilo inovador e provocante, um estilo onde a sugestibilidade, onde silenciamentos, onde insinuações levariam o leitor a participar ativamente da construção dos sentidos e da narrativa da obra.

3.1 CONHECENDO UM POUCO A VIDA DE SUZANNE PROU

Figura 6. Suzanne Prou (1920 - 1995)



Fotografia de Sophie Bassouls, Paris, 29 de outubro de 1985¹⁴

Je n'écris pas pour des lecteurs, je veux dire ce que je disais tout à l'heure, je ne pense pas à des lecteurs quand j'écris. J'écris quelque chose que moi, je trouve..., que j'essaie de faire bien, que j'essaie de faire le mieux possible ; je ne pense pas aux lecteurs. Mais une fois que j'ai fini, si ce livre reste dans mon tiroir, il n'existe pas. Alors, si vous voulez, il y a deux parties dans cette démarche : il y a premièrement la démarche d'écrire durant laquelle je ne fais pas du tout..., je ne pense pas : tiens, ça va plaire à telle personne ou à telle catégorie de personnes, mais après une fois que le roman est fini, c'est un échec et un acte vain s'il n'est lu par personne. Je crois que ça peut très bien se concilier. (PROU, 2004).

A autora de *La terrasse des Bernardini*, Suzanne Marcelle Henriette Doreau, mais conhecida pelo seu nome de casada, Suzanne Prou, nasceu em 11 de julho de 1920 na cidade de Port-Grimaud, região da Provence-Alpes-Côte-d'Azur, no Departamento de Var, na

¹⁴ Fonte: http://sophie-bassouls.com/page.php?page=ecrivains&alias=Prou_Suzanne_1985-10-29

França. Suzanne Prou era filha de oficial de carreira. Por conta desse fato ela passou parte de sua infância na Argélia e Indochina. Ela fez seus estudos na Faculdade de Letras de Aix-en-Provence na qual foi aprovada para uma licença nas áreas de História e Geografia. Antes de se tornar escritora, Suzanne Prou atuou como professora em Marselha. Após se casar com Charles Prou ela se transfere para Paris logo após o fim dos conflitos da Segunda Guerra Mundial. Suzanne Prou teve uma filha, Anne-Françoise Prou e uma neta, Erika Belden.

É importante salientar que Suzanne Prou não passou ileso pelas pressões sociais e culturais dos conflitos vigentes na França em sua época. A Segunda Guerra Mundial e a consequente invasão e ocupação nazista da França por Hitler em 1943, a guerra da Argélia (1954-1962), imposta pelo império francês que se negava reconhecer tanto a independência da Argélia quanto a independência de outros países da região do Magrebe, tiveram influência em sua voz literária e em suas posturas políticas. Entretanto, as influências do Midi francês serão presença preponderante em sua obra que reflete os ares provençais, as suas memórias de infância e, conseqüentemente, as querelas e fatos provincianos do *Midi de la France*.

Figura 7. Localização de Port Grimaud (região provençal), cidade natal de Suzanne Prou



Fonte: Google Earth

Dessa forma, Suzanne Prou situava a ação de suas narrativas nessa região a qual ela conhecia o clima extremo, a terra dura, a vegetação perfumada, a luz intensa e o intenso calor, o que se registra, por exemplo, nas querelas e *faits divers* da narrativa de *La Terrasse des Bernardini*.

Durante a ocupação nazista sofrida pela França em 1943 Suzanne Prou ainda era uma estudante e participava da redação de um jornal clandestino conhecido como *L'Espoir* através do qual se posicionava contra o antissemitismo e os horrores da guerra. Além disso, Suzanne Prou militou ardentemente dentro do movimento *Vérité-Liberté* pelo fim do conflito e das torturas durante a guerra na Argélia ocupada pela França. Suzanne Prou militou também em um grupo feminista francês, o UFF – L'Union des Femmes Françaises. Por tais fatos, Suzanne Prou foi considerada uma pacifista e uma esquerdista no campo da política de resistência.

Embora desde a sua juventude Suzanne Prou já tivesse se arriscado no campo da escrita literária, foi somente aos 46 anos que ela lançou o seu primeiro livro, *Les Patapharis* publicado em Paris pela editora Calmann-Lévy em 1966. Em sequência ela publicou *Les Demoiselles sous les ébéniers*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1967), *L'Été jaune*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1968), *La Ville sur la mer*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1970), *Méchamment les oiseaux*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1972), *La Terrasse des Bernardini*, Paris, Ed. Calmann-Lévy, (1973), *La Petite Boutique*, Paris, Ed. Mercure de France (1973), *Miroirs d'Edmée*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1976), *Le Rapide Paris-Vintimille*, Paris, Ed. Mercure de France (1977), *Les Femmes de la pluie*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1978), *La Dépêche*, Paris, Ed. Balland, Col. L'instant romanesque (1978), *Les Dimanches*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1979), *Le Cygne de Fanny*, Paris, Ed. Mercure de France (1980), *Le Voyage aux Seychelles*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1981), *Mauriac et la jeune fille*, Paris, Ed. Ramsay (1982), *Jeanne l'hiver*, Ed. BFB (1982), *Le Pré aux narcisses*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1983), *Les Amis de Monsieur Paul*, Paris, Ed. Mercure de France (1985), *Le dit de Marguerite*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1986), *La Petite Tonkinoise*, Paris, Ed. Calmann-Lévy (1986), *Le Temps des innocents*, Paris, Ed. Albin Michel (1988), *La Notaire*, Paris, Ed. Albin Michel (1989), *La Demoiselle de grande vertu* (nouvelles), Paris, Ed. Albin Michel (1990), *Car déjà le jour baisse*, Paris, Ed. Albin Michel (1991), *La Maison des champs*, Paris, Ed. Grasset (1993), *L'Album de famille*, Paris, Ed. Grasset (1995) e *Dernières feuilles*, Paris, Ed. Grasset (1998);

contando assim 27¹⁵ livros publicados, dentre os quais 25 romances e um ensaio publicados em vida e, finalmente, uma obra póstuma.

Em 1973 Suzanne Prou recebeu, pela sua obra *La terrasse des Bernardini*, um dos principais prêmios literários da França, o *Prix Renaudot*, prêmio criado na França em 1926 por Gaston Picard, Georges Charensol, Marcel Espiau, Noël Sabord, Raymond de Nys, Pierre Demartre, Georges Martin, Odette Pannetier, Henri Guilac, Georges Le Fèvre, entre esses, jornalistas e críticos literários, como uma forma de protesto ao que consideravam injustiças do prêmio Goncourt¹⁶, prêmio também vigente na França até os dias atuais. Hoje o *Prix Renaudot* ainda põe em evidência a cada edição grandes e novos nomes da literatura francesa. Graças a esse prêmio, o romance *La Terrasse des Bernadini* tornou-se um telefilme em 1976 exibido pela antiga TV Antenne 2 (1975-1992) atualmente France 2.

Em 1981, Suzanne Prou começa a fazer parte do júri do *Prix Femina*, outro grande prêmio no ambiente literário francês, e foi membro também de outras instâncias literárias como o *Prix Méditerranée*.

Em 1995 ela escreveu seu último romance, *L'Album de famille*. Nesse mesmo ano, numa noite de sexta para sábado do dia 30 de dezembro, depois de 29 anos de trabalho literário e 25 romances publicados ela morre em Paris aos 75 anos de idade. As exéquias da autora foram realizadas na Igreja de Notre-Dame-de-Nazareth, na rua Lecourbe, localizada no 15° *arrondissement* da capital francesa¹⁷

¹⁵ Sabendo-se que dentre as 27 obras publicadas da autora uma delas é póstuma, o livro *Dernières Feuilles*.

¹⁶ O prêmio Goncourt foi criado em 1896 pelo testamento de Edmond de Goncourt.

¹⁷ Logo após a cerimônia religiosa do velório ela foi sepultada no cemitério de Montparnasse, no Boulevard Edgar Quinet, na cidade de Paris juntamente ao seu marido, Charles Prou, e à sua neta, Erika Belden, a qual havia falecido recentemente em decorrência de complicações em razão do vírus da AIDS que ela havia contraído do namorado, Cyril Collard, um famoso ator, cineasta, escritor, músico e produtor francês da época. Esse fato foi discutido pela mídia francesa de então o que levou Suzanne Prou a manifestar-se sobre a sua dolorosa perda em meios de comunicação da época ao mesmo tempo em que procurou alertar o público sobre a necessidade da prevenção e dos cuidados a serem tomados acerca da AIDS.

Figura 8. Église Notre-Dame-de-Nazareth, Paris¹⁸.



Fonte: Paris en Photo

Figura 9. Lápide de Suzanne Prou, seu marido, neta e irmã no *Cimetière du Montparnasse*¹⁹



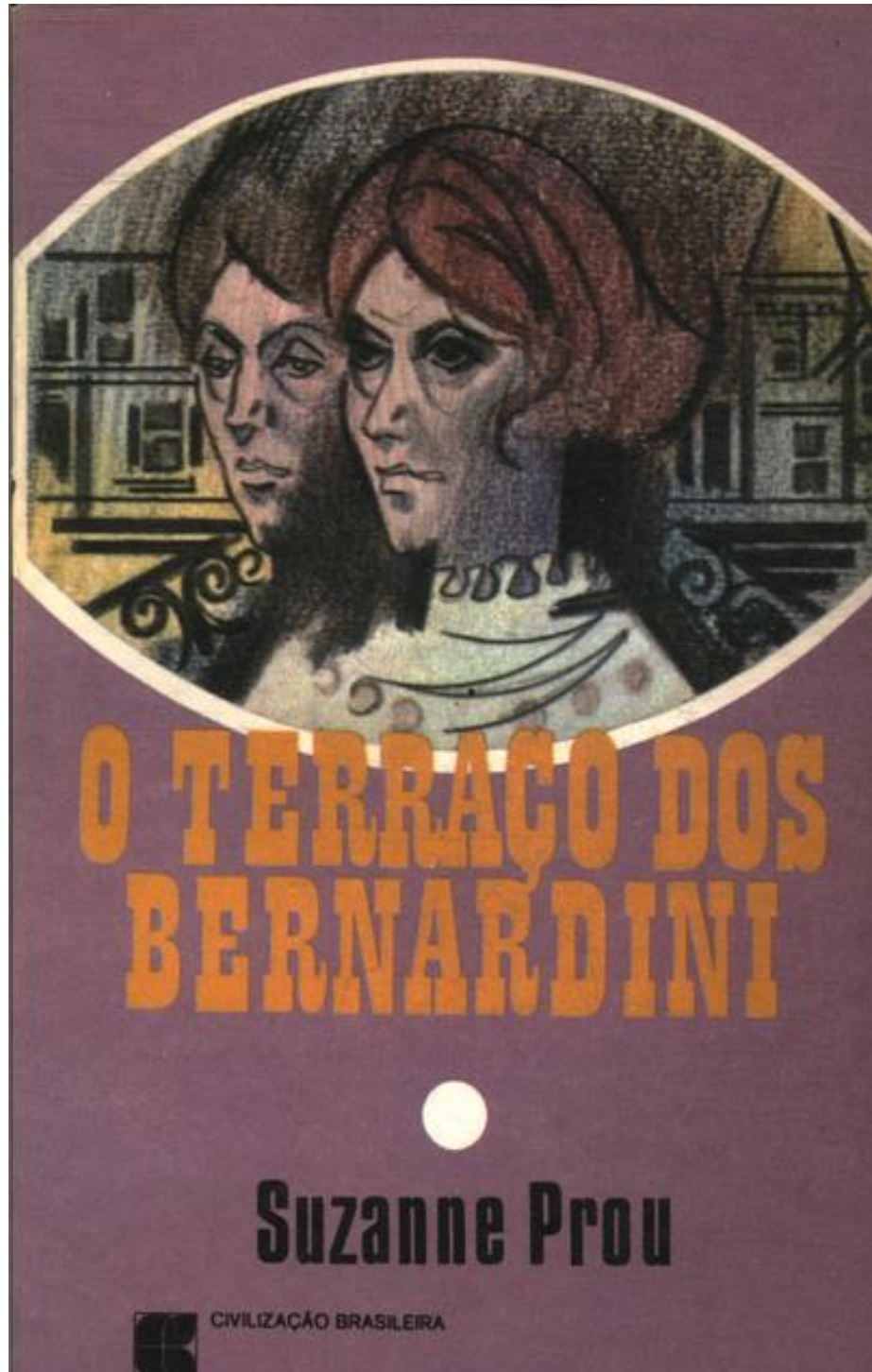
¹⁸ Link: <http://www.paris-en-photos.fr/notre-dame-nazareth/>

¹⁹ Fonte: <http://bertrandbeyern.fr/IMG/jpg/-438.jpg>

Fonte: Bertrand Beyern, nécrosophe.

3.2 QUADRO DE ALGUMAS DAS EDIÇÕES DO ROMANCE EM FRANCÊS E OUTRAS LÍNGUAS

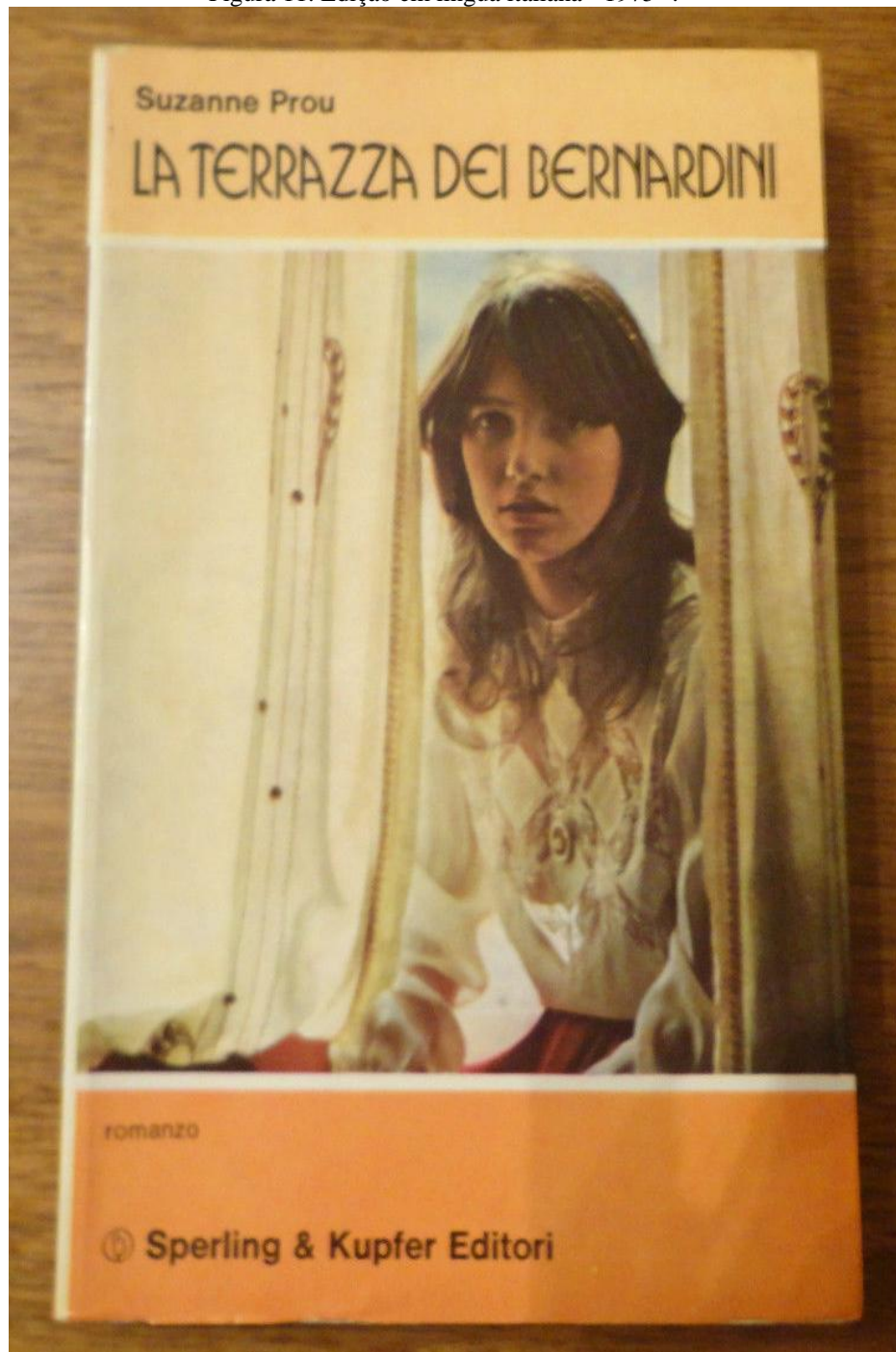
Figura 10. Edição em língua portuguesa brasileira - 1978²⁰



²⁰ PROU, Suzanne: O terraço dos Bernardini / Alvim, Thereza Cesário / Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

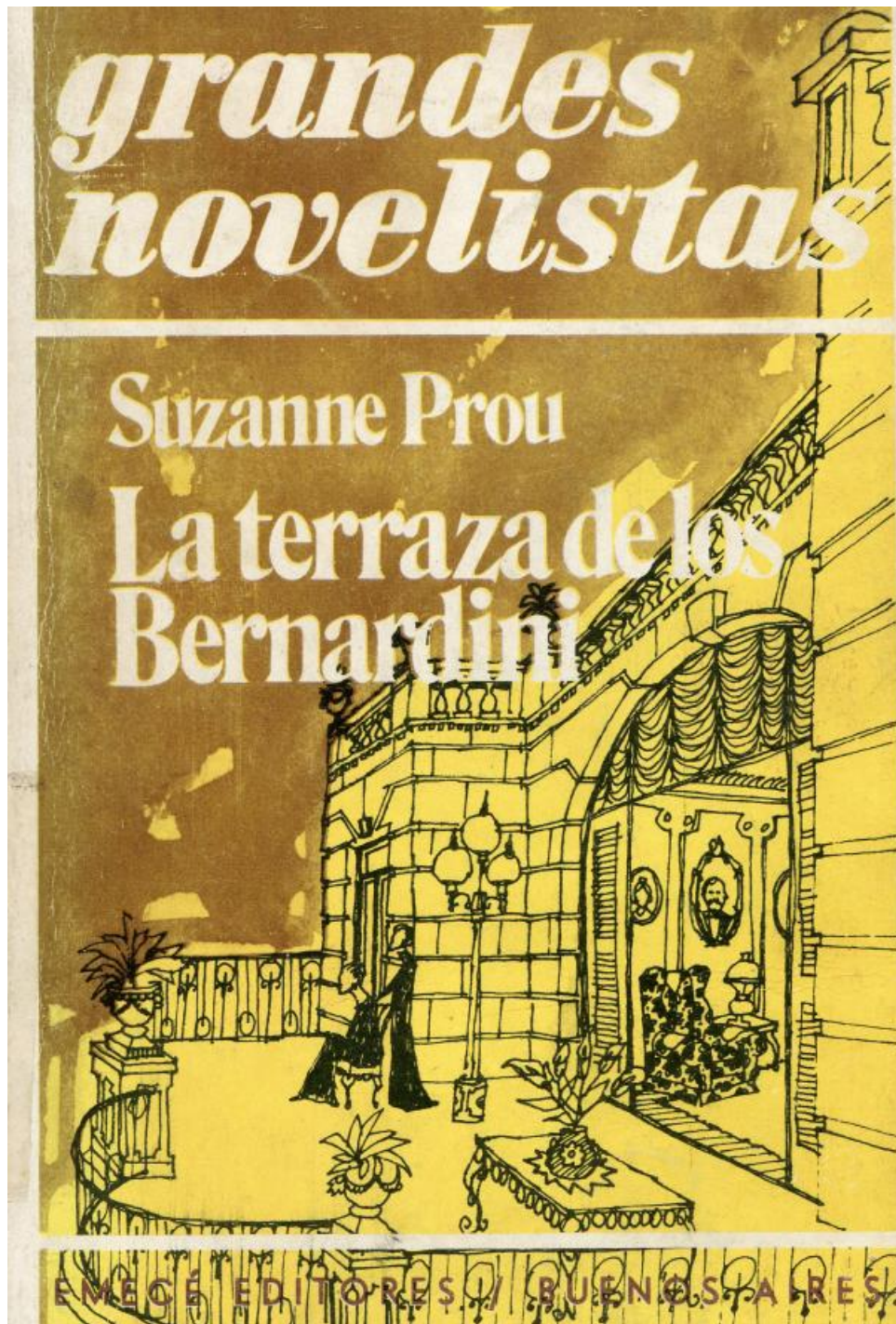
Ed. Civilização Brasileira, 143 páginas.

Figura 11. Edição em língua italiana - 1975²¹.



Ed. Sperling & Kupfer Editori, 206 páginas.

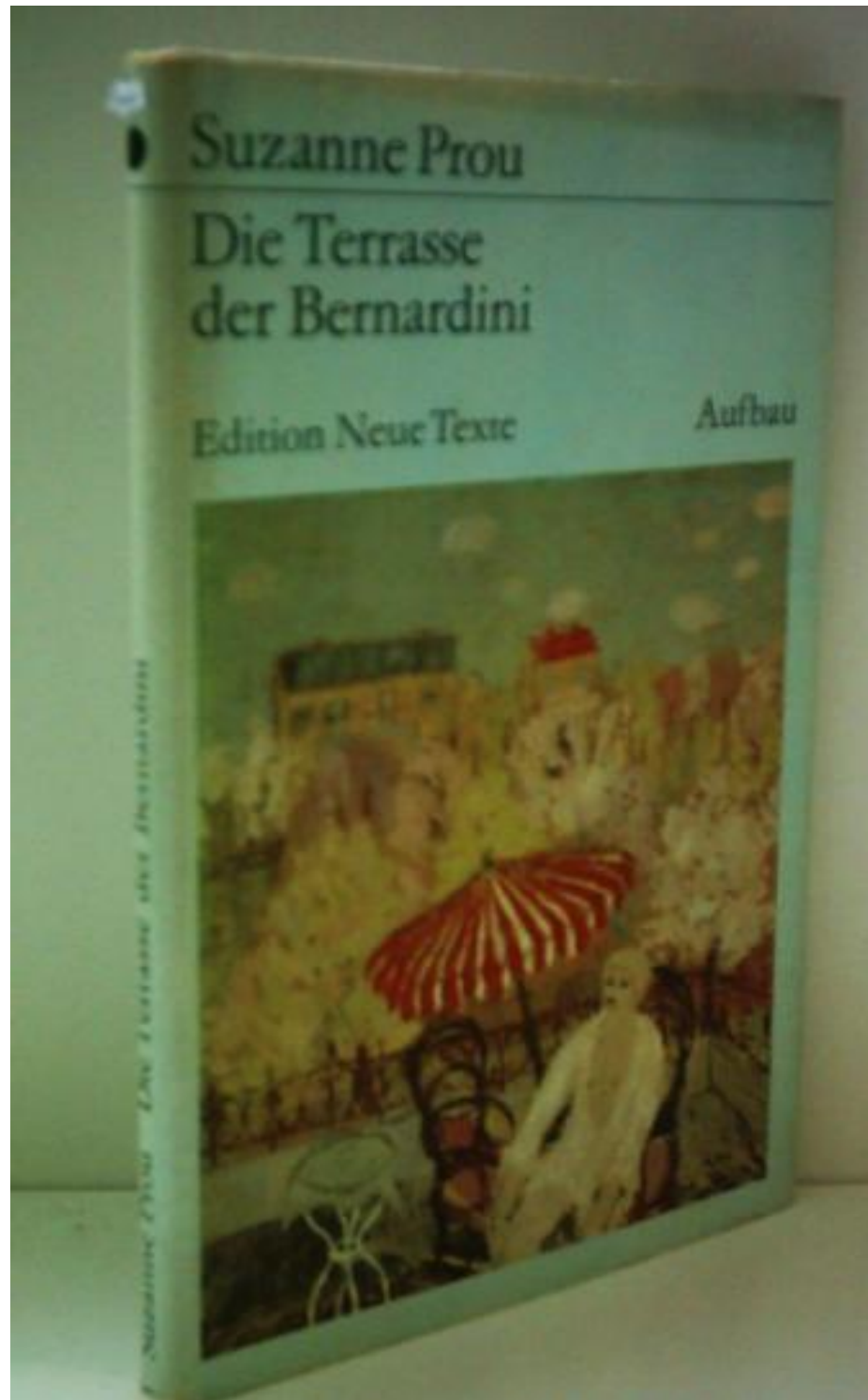
²¹ Fonte: <http://www.ebay.it/itm/LA-TERRAZZA-DEI-BERNARDINI-di-SUZANNE-PROU-/261180790206?hash=item3ccf9695be:g:DgQAAMXQBwlRN5ey>

Figura 12. Edição em língua espanhola - 1974²².

Ed. Emecé, 195 páginas.

²² Fonte: <https://www.goodreads.com/book/show/13500068-la-terrazza-de-los-bernardini>

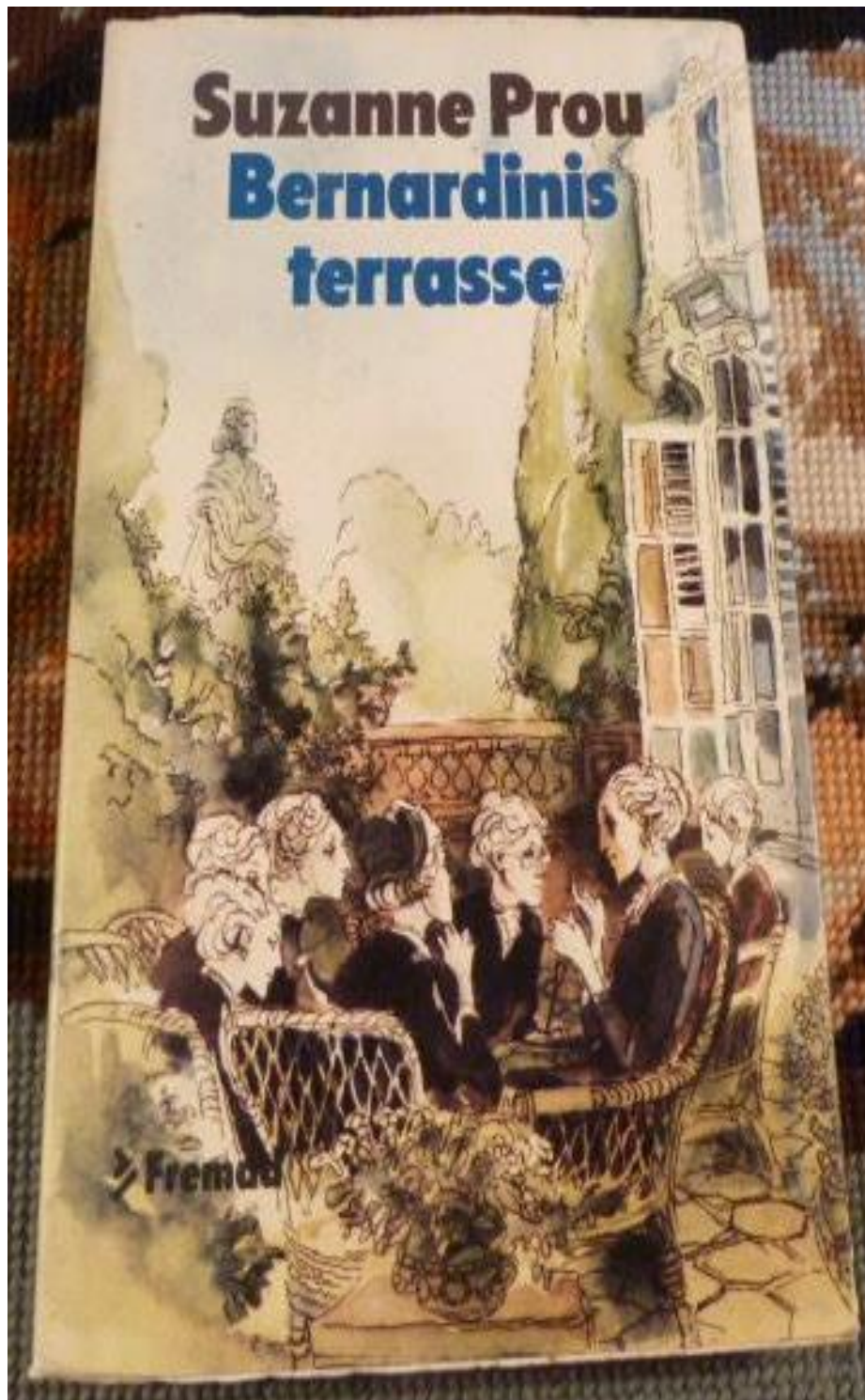
Figura 13. Edição em língua alemã - 1981²³.



Ed. Aufbau, 166 páginas

²³ Fonte: <https://www.amazon.de/Suzanne-Prou-Die-Terrasse-Bernardini/dp/B001Z3SV4I>

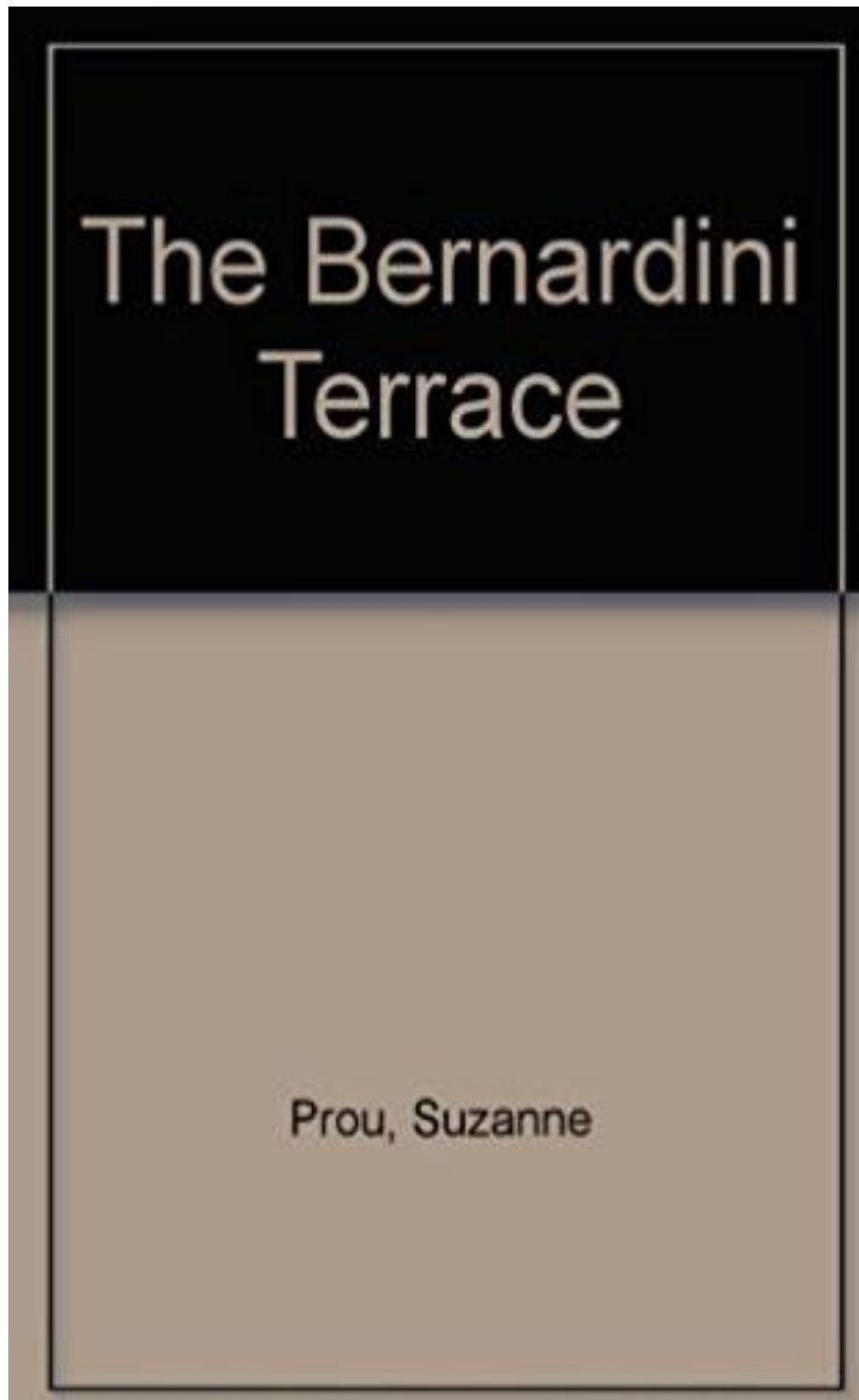
Figura 14. Edição em língua sueca - 1981²⁴.



Ed. Fremad, 141 páginas

²⁴ Fonte: <http://www.tradera.com/item/342712/275796560/bernardinis-terrasse-suzanne-prou-1977-bog-bok-pa-danska>

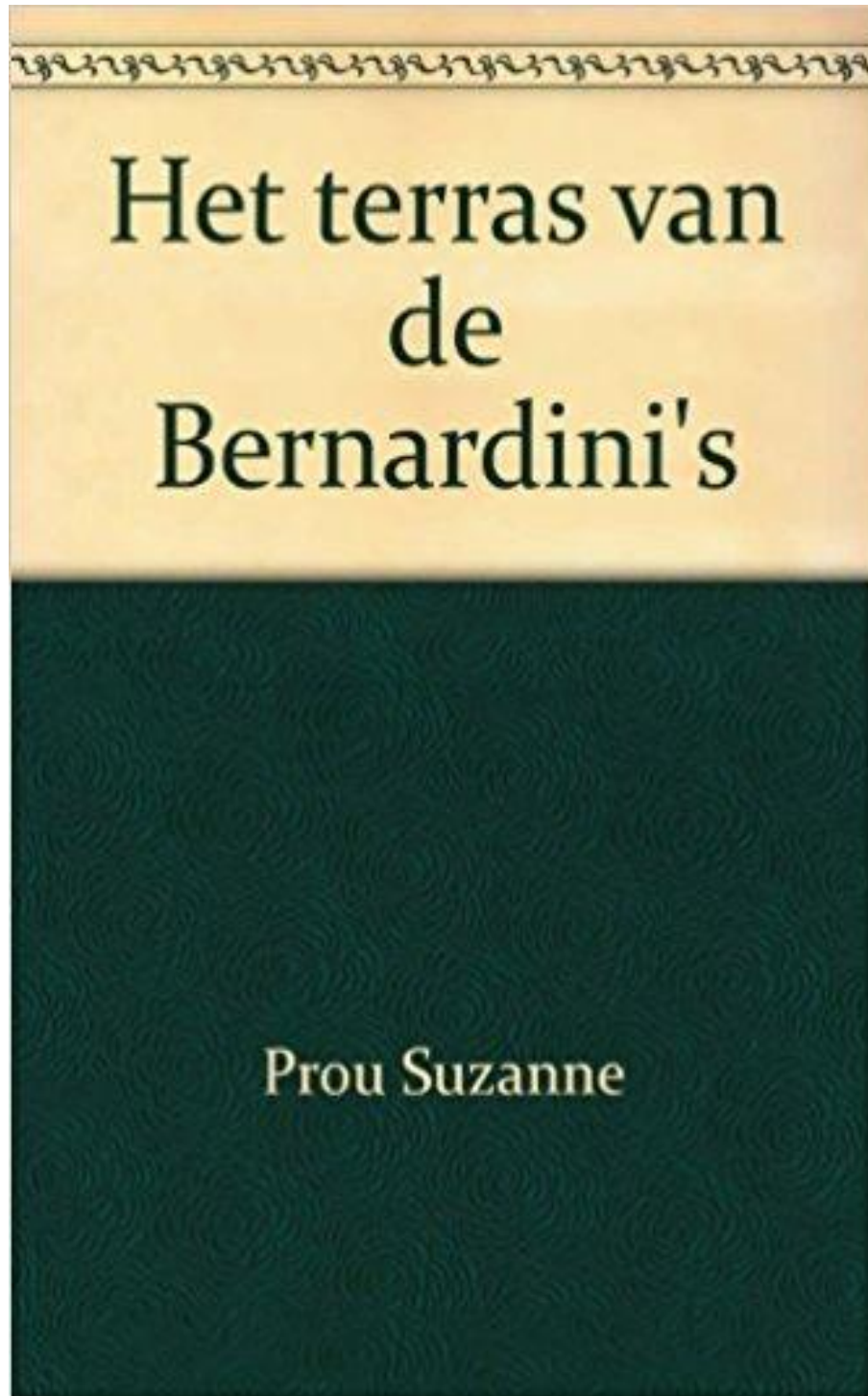
Figura 15. Edição em língua inglesa do romance LTDB em 1976²⁵
(Capa não original)



Editora Harper & Row, 134 páginas

²⁵ Fonte: <https://www.amazon.com/Bernardinis-Terrace-Suzanne-Prou/dp/085628016X>

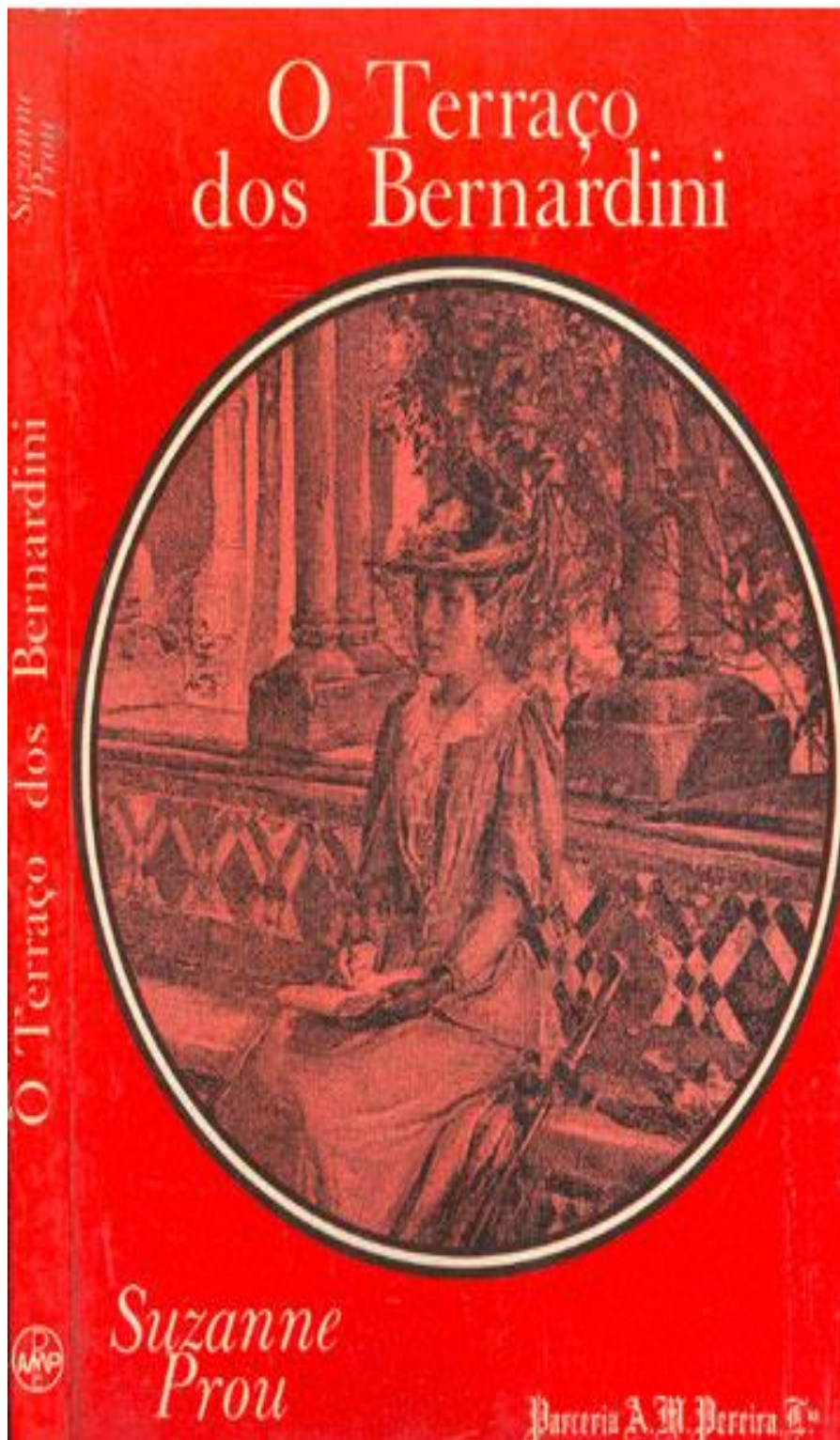
Figura 16. Edição em língua holandesa do romance LTDB em 1979²⁶.
(Capa não original)



Ed. Reinaert, 197 páginas

²⁶ Fonte: <https://www.amazon.co.uk/Het-terras-Bernardini-s-Prou-Suzanne/dp/B003NJLETG>

Figura 17. Edição em português europeu do romance LTDB em 1974²⁷.



Ed. Parceria A. M. Pereira Lda, 173 páginas

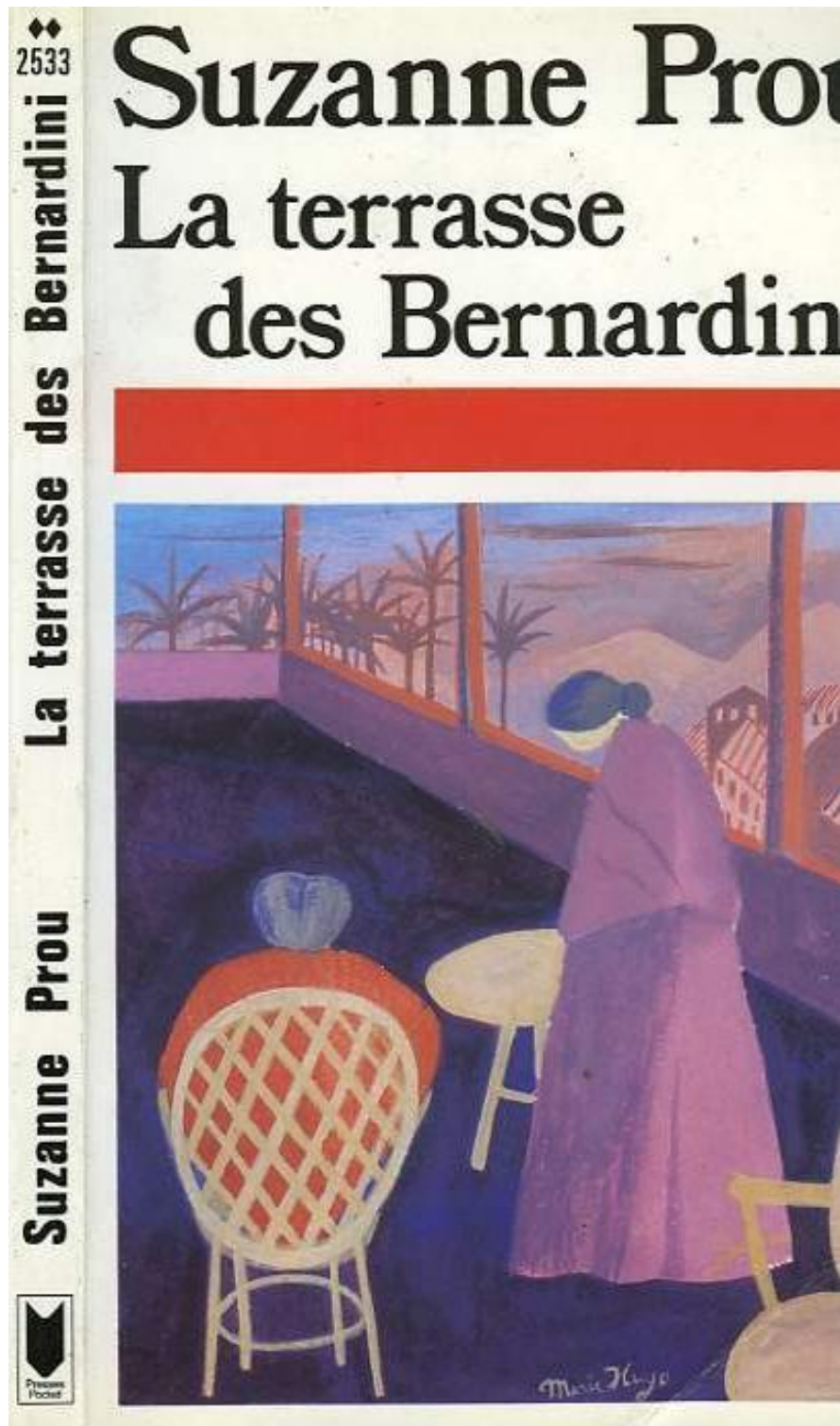
²⁷ Fonte: <https://www.olx.pt/anuncio/o-terrao-dos-bernardini-de-suzanne-prou-como-novo-com-173-pg-de-1974-IDADMXP.html#cd105edff>

Figura 18. Edição da primeira edição de LTDB na França em 1973²⁸



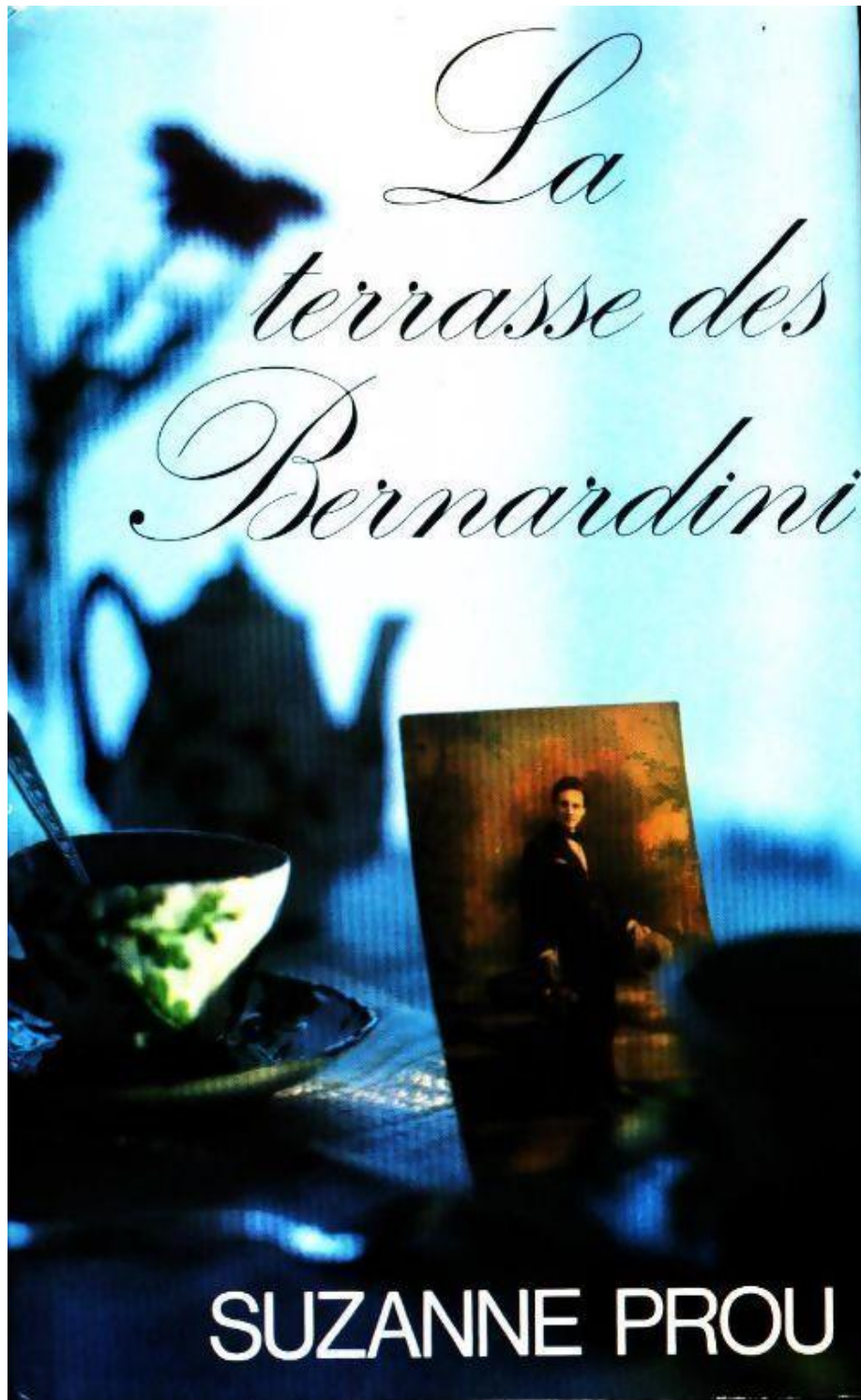
Ed. Calmann- Lévy, 249 página

²⁸ Fonte: <https://www.traca.com.br/livro/614539>

Figura 19. Edição francesa de 1986²⁹

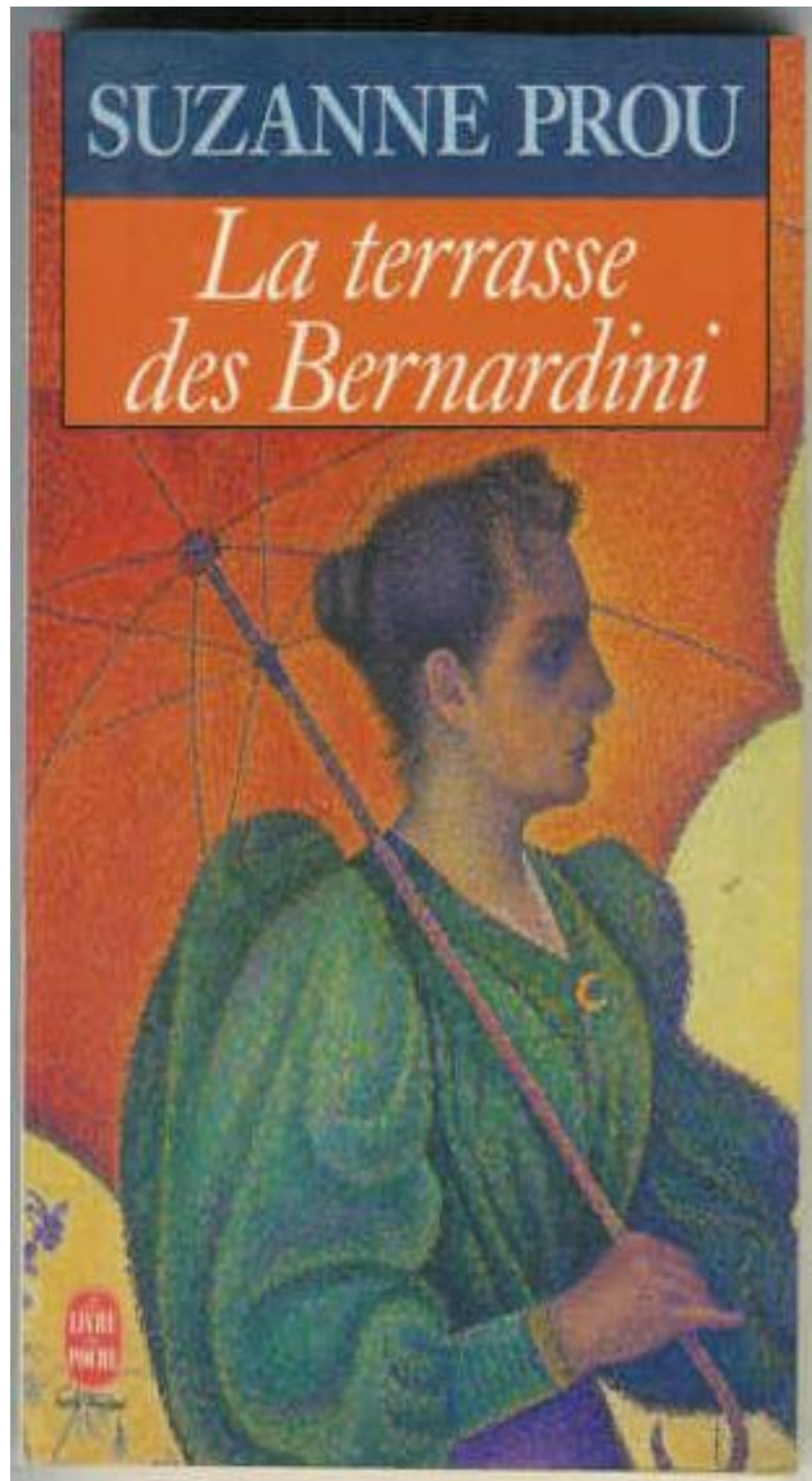
Ed. Presses Pocket, 160 páginas

²⁹ Fonte: <http://curiositedequilite.blogspot.com.br/2015/06/la-terrasse-des-bernardini.html>

Figura 20. Edição francesa de 1983³⁰

Ed. Calmann-Lévy, 249 páginas

³⁰ Fonte: <https://www.livrenpoche.com/la-terrasse-des-bernardini-e475924.html>

Figura 21. outra edição francesa ³¹

Ed. Le Livre de Poche

³¹ Fonte: <https://www.ebay.fr/itm/Suzanne-Prou-La-terrasse-des-Bernardini-Editions-Le-Livre-de-Poche/360849931524?hash=item540454fd04%3Aag%3AAPgAAOxyVaBS69cW>

Figura 22. Edição em húngaro 1973³²



Ed. Szépirodalmi Könyvkiadó - 142 páginas

³² Fonte: <https://www.libri.hu/konyv/Bernardiniek-terasza.html>

Figura 23. Edição em finlandês 1977³³

Ed. Wsoy - 175 páginas

³³ Fonte: <https://www.huuto.net/kohteet/suzanne-prou-terassilla-wsoy-1977/460726100>

3.3 CONTEXTUALIZANDO O ESPAÇO IMAGÉTICO E NARRÁTICO DE LA TERRASSE DES BERNARDINI

O terraço é estreito e longo. O calor abrasa e na tardinha que cai o terraço dos Bernardini é regado. O cheiro da terra tocada pela água transcende ante o frescor experimentado, a poeira se assenta, o solo poroso se encharca e as cores que se espalham pelo chão sobre a tez das folhas tingem aquela paisagem crepuscular em tons de magenta, cores flavescentes, espectros rubros.

Os pilares que compõem a balaustrada desse terraço se dobram em uma fileira de vasos de plantas onde florescem gerânios, hortênsias, fúcsias. O odor da terra molhada se mescla inconfundivelmente com o perfume exacerbado das flores do Jasmim dos poetas. É como um pátio espanhol dos sonhos; um lugar cheio de beleza, graça e, sobretudo, imponência. É o terraço dos Bernardini.

Ali, sentadas sobre suas cadeiras de vime velhas senhoras conversam. O tempo, a estação, os acontecimentos do dia, um luto, um casamento, às vezes, elas evocam suas lembranças, uma voz lenta e interior que emergem gota a gota. Contra as paredes lisas daquela morada esvoaçam e se debatem os fantasmas da juventude daquelas mulheres experimentadas pelo tempo. E aí é que se percebe que nada acontece que nada acontecerá, e o tempo passa, unido, pois tudo está já posto. Diante delas não há senão uma aventura: a sua própria morte.

Guiadas por certezas, talvez, como as certezas que guiam as borboletas que se chocam confusas contra a luminária projetando grandes sombras que dançam sobre os joelhos das senhorinhas. A senhora Laure Barnardini reina majestosa entre elas. A senhora Therèse é sua dama de companhia e lhe passa seu lenço ou seu leque. As senhoras Cygne são duas admiráveis gêmeas de olhos azuis e cabelos encaracolados mentindo os tons fulvos que outrora irradiavam. A senhorita Du Fleuriel sustenta-se sobre seu cajado e a senhora Constantin mastiga suas pastilhas.

O tinir do sino da igreja ao longe indica que é hora de retirar-se. As visitantes uma a uma seguem seu rumo. Retornam às suas casas. Despedidas, frases prontas, recomendações.

A senhora Laure entra em casa impondo a sua majestosa presença, Thérèse a segue e leva consigo seu tamborete e seu xale, e Théó, em seguida vem passar a chave na fechadura.

Eis aí o terraço dos Bernardini pronto para o descobrirmos em suas tensões, seus vieses, suas nuances, em suas imagens mais pujantes. Ele pulsa imagetivamente em vida e exprime através da narrativa de vida de suas personagens a criatividade resguardada em nós! Há muito por se dizer, há muito que se descobrir, há muito por se construir.

La Terrasse des Bernardini é um romance que celebra a vida e nos chama a atenção acerca do inevitável futuro que se reserva cedo ou tarde a cada um de nós. Essa narrativa nos mostra como a vida pode ser imensa, gigante e deliciosamente irrefreável, mesmo se verdadeiramente simples com todas as suas tempestades. Esse romance dialoga com as concepções daquilo que ‘pode vir a ser’ a alegria, daquilo que pode vir a ser a glória de viver. O romance inova na sua maneira de ser contado onde a certeza cede lugar ao talvez, ao pode ser, ao que o leitor e narratário perceber, descobrir, sugerir.

De que se trata a matéria da felicidade? Aparentemente o romance pode tratar apenas da narrativa intermitente acerca de algumas velhas tagarelas que resmungam ao mesmo tempo em que gemem e choram a sua finitude, velhas gralhas ultrapassadas que empilham as camadas pouco nítidas de seu passado refletidas sobre o espelho de um lago escuro e silencioso. Entretanto, esta narrativa que fala à alma mostra as tensões que estão sempre no presente: no presente do passado, no presente do presente, no presente do futuro, já que tudo o que temos e tudo que somos está diante do agora. Assim, *La terrasse des Bernardini* não é uma narrativa que está enterrada dentro dos veludos pútridos da morte. Esta narrativa, portanto, convida-nos a classificar, a imaginar, a reconstruir fatos e verdades.

Ao iniciarmos a leitura do romance somos lembrados de que o futuro não dura para sempre! Então, passamos a desenhar com a mente a Sr^a. Laure Bernardini, rosto congelado pela idade, gosta de se sentar com suas velhas amigas no terraço de sua casa. A casa mais vistosa e cobiçada da pequena cidade na qual suas gentes se enviesam dia a dia em preocupações e alegrias, em anseios e corrupções. Uma estranha e “perigosa” relação vincula Laure à sua dama de companhia, Thérèse, metade amiga, metade doméstica, figura perspicaz e sensualizada, intrigante e ousada, desafiadora e provocante que atravessará o romance desafiando a nossa compreensão e o nosso estado de espírito.

Há no entorno testemunhas *ainda* vivas daquilo que se mais quer entender: *Por quê?* Há um Théodore, figura emblemática que equilibra todo um eixo de relações, há as amigas que se arrastam tão ralentadas pelo jugo do tempo quanto suas pequenas querelas quotidianas que extravasam a cada dia em que o futuro parece ainda mais ínfimo. São elas a virginal Srt^a. Du Fleuriel e suas queixas e alívios da solidão, as tagarelas irmãs gêmeas a sr^a. Cygne *Jeune* e a sr^a. Cygne *Aîné* e a conscienciosa sr^a. Constantin.

Há, contundentemente, a memória do falecido marido de Laure, Paul Bernardini, confundindo-se com a linha cronológica dos fatos sendo representado por sua vez em continuum tempo que se estabelece como presente do passado, presente do agora e presente do futuro; futuro que insiste em marcar sua finitude quase exasperante em tal altura da vida para aquelas velhinhas que se estreitam em suas próprias trajetórias de vidas e naquilo que “*expectam*” da vida sendo desveladas por uma narradora homodiegética³⁴ e não onisciente que, de cara, se mostra curiosa acerca das verdades e acontecimentos acerca da vida de Laure e Thérèse.

A narradora, assim, reconstrói o *récit* enquanto sucinta dúvidas e questiona verdades, abre na narrativa uma espaço para que a teoria da literatura se estabeleça como mais uma das possibilidades de leitura e de inquietação daqueles aos quais a narrativa é direcionada.

Paul Bernardini é o pivô de conflitos e angústias, desejos e projetos, amores e disputas entre Laure e Thérèse, estranhamente imbricadas num mesmo lar. Atrás de expressões faciais misteriosas, essas duas mulheres se escondem, aparentemente, em um passado sombrio e pesado, cheio de nuances e conflitos, cheio de intercambicações e divergências, cheio das arquiteturas da vida a qual está inescapavelmente sujeita à nossa condição derrisória através daquelas que são as personagens maiores nessa obra: tempo e memória traduzindo e traindo a cada página os nossos sentidos e as nossas percepções. Caberá ao narratário³⁵, ao leitor dotado de sua perspicácia literária, ir desvendando os meandros dessa narrativa que fala sobre o cotidiano, sobre a vida em uma de suas diversas faces, a do

³⁴ O narrador homodiegético é aquele que relata uma história advinda de sua própria experiência, vivenciada por ele como personagem, mas não como personagem principal e sim como personagem secundária. Santos (2007, p. 96).

³⁵ Para cada um dos tipos de narrador, o autor-modelo constrói um tipo específico de narratário. O narratário é uma entidade fictícia, um ser de papel, com existência dependendo A banalização do insólito: questões de gênero literário em literaturas da lusofonia – mecanismos de construção narrativa 97 diretamente de outro ser de papel, o narrador. É ao narratário que o narrador se dirige, no universo ficcional; é o narratário o destinatário da história narrada. Santos (2007, ps. 96, 97).

fenecimento, a do limiar da existência cercada de memórias nem sempre precisas, nem sempre “reais”, mas sempre muito encharcadas do perigosamente humano em nós.

3.4 O TELEFILME LA TERRASSE DES BERNARDINI

La Terrasse des Bernardini é um telefilme francês com duração de 85 minutos. Foi ao ar numa quinta-feira do dia 4 de março de 1976 às 20h30min transmitido pela antiga rede de TV francesa Antenne 2, atualmente canal France 2. O filme é uma adaptação de Jean-Louis Bory, inspirado no romance homônimo da escritora francesa, Suzanne Prou. A película foi realizada por Dominique Page.

O elenco do filme conta com a atuação de Béatrice Bretty, no papel de Laure Bernardini; Alice Sapritch, como Thérèse Reboul, a grande rival de Laure; Nicole Jamet, no papel de Laure ainda jovem e apaixonada por Paul Bernardini; Attia Guedj, no papel de Thérèse Reboul quando jovem; Marc Eyraud, interpretando o infeliz jardineiro Théodore, marido de Thérèse Reboul; André Mazeau, como Paul Bernardini, o jovem belo e sedutor mais cobiçado e poderoso da cidadezinha interiorana do Midi da França; Gabrielle Doulcet, como a senhora Constantin; Jeanne Hardeyn, como a senhora Bernardini, a viúva rica e proprietária da mansão mais vistosa da cidadela; Margo Lion e Blanche Ariel, como as gêmeas Cygne; Muse Dalbray, como a virginal senhorinha Fleuriel; Mimi Young, como Suzanne, a narradora da estória que na película aparece como neta de uma das amigas de Laure; Paulette Frantz, como Berthe Lambert, a mãe de Laure; Alain Janey, como Eugène Lambert, o açougueiro, pai de Laure e Jean Lepage, como o doutor Noiret.

O filme não teve uma boa aceitação e crítica, foi considerado maçante, enfadonho e muito centrado em falas. A ação tem como cena inicial a reunião de velhas senhoras, sentadas em cadeiras de jardim, comentando todas as fofocas do dia, sentadas no terraço da grande casa, que na película não é apresentada com a opulência e beleza descritas na narrativa literária. O jogo entre presente e passado é tecido na narrativa cinematográfica, entretanto não há uma sequencialidade baseada na obra literária. Suzanne, uma garota muito jovem, é inserida neste cenário, provavelmente representando a ação narrativa da autora Suzanne Prou já que a narradora no romance não é apresentada com um nome e nem aparece como

personagem dentro da ação, mas um personagem externo à ação, que conta a ação do seu ponto de vista. Suzanne, a garotinha curiosa, no filme descobrirá os laços estranhos que unem duas mulheres idosas, Laure e Thérèse: a proprietária da mansão e a sua intrigante e contraditória dama de companhia.

O filme apresenta-se como uma viagem entre passado, presente e futuro. Do presente para o passado, do presente para o futuro inevitável, a morte. Memórias, mulheres tagarelas e de idade avançada, todas com a certeza cristalina da finitude de suas vidas. O que aquelas mulheres (senhora Constantin, as gêmeas Cygne, senhorita Fleuriel) sabem do passado controverso de Laure e Thérèse? Quais os elos misteriosos que unem Laure Bernardini e Thérèse Reboul a Paul Bernardini? Ele já não está mais entre elas, está morto. Mas como morreu? Por que essa mistura de amor e ódio entre Laure e Thérèse? O que elas escondem? É muito grave? Por que se espicaçam tanto em seus olhares? O que aconteceu de fato a Paul Bernardini, o antigo senhor da grande mansão vistosa? Aos poucos, o fio narrativo de uma história no presente que recorrentemente se transmuta ao passado vai desvelando possíveis verdades. Entre as fofocas, os fatos miúdos, os disse-me-disse esta narrativa cinematográfica se propõe a dar voz à vida de uma cidadela provincial. Os não-ditos, o que é sugerido ao leitor-espectador é um convite a reconstruir o fio da narrativa, a participar desta aventura que fala do futuro inevitável que se reserva mais cedo ou mais tarde a cada um de nós.

3.5 LAURE, THÉRÈSE E PAUL: RECORTES IMAGÉTICOS E (A)TEMPORAIS

Contextualizando literariamente *La terrasse des Bernardini* em uma leitura introdutória vamos nos desvelar diante do terraço estreito e longo daquela que é a casa mais cobiçada da pequena vila em alguma cidadezinha do interior da França onde querelas e segredos quase indevassáveis (verdade ou mentira?) se empilham sob as camadas do tempo. O desenho mental se estrutura ao entrarmos em contato com a narrativa que nos convida ao reino do imaginante tão próprio à literatura e à nossa capacidade de nos projetar para dentro da obra e ali traçarmos nossas marcas de ser, nossas marcas de alteridade, nossas marcas de devir, nossas marcas intercambiantes.

Reconstrói-se o ambiente no calor abrasando a tardinha que cai sobre o terraço dos Bernardini que é regado àquela hora crepuscular. O cheiro da terra tocada pela água

transcende ante o frescor experimentado, a poeira se assenta, o solo poroso se encharca e as cores que se espalham pelo chão sobre a tez das folhas tingem aquela paisagem mergulhada no ocaso majestoso do dia em tons de magenta, cores flavescerentes, espectros rubros que se mesclam ao cinza escuro das nuvens já tocadas pelo prenúncio da noite. Os pilares que compõem a balaustrada desse terraço se dobram em uma fileira de vasos de plantas onde florescem gerânios, hortênsias, fúcsias.

O odor da terra molhada se mescla inconfundivelmente com o perfume exacerbado das flores do Jasmim dos poetas. É como um pátio espanhol dos sonhos; um lugar cheio de beleza, graça e, sobretudo, imponência. É o terraço dos Bernardini. Ali, sentadas sobre suas cadeiras de vime, encontraremos nossas personagens, velhas senhoras que conversam e se distraem com as miudezas da vida diante do inevitável assombro do tempo. O tempo, a estação, os acontecimentos do dia, um luto, um casamento, às vezes, elas evocam suas lembranças, uma voz lenta e interior que emergem gota a gota.

Contra as paredes lisas daquela morada esvoaçam e se debatem os fantasmas da juventude daquelas mulheres experimentadas pelo tempo. E aí é que se percebe que nada acontece que nada acontecerá, e o tempo passa, unido, pois tudo está já posto. Diante delas não há senão uma aventura: a sua própria morte.

A senhorita Du Fleuriel sustenta-se sobre seu cajado e a senhora Constantin mastiga suas pastilhas. O tinir do sino da igreja ao longe indica que é hora de retirar-se. As visitantes uma a uma seguem seu rumo. Retornam às suas casas. Despedidas, frases prontas, recomendações... A senhora Laure entra em casa impondo a sua majestosa presença, Thérèse a segue e leva consigo seu tamborete e seu xale... e, Théó, em seguida vem passar a chave na fechadura... Eis aí o terraço dos Bernardini pronto para o descobrirmos em suas tensões, seus vieses, suas nuances... ele pulsa em vida e exprime através da estória de vida de suas personagens a criatividade resguardada em nós leitores! Há muito por se dizer, há muito o que se descobrir!

Em *La Terrasse des Bernardini* a narradora em uma atitude que nos inspira a imaginação, excita nossas mentes a pensar sobre o porquê entre aquelas senhoras que gralham como velhos corvos duas delas se miram estremecidas; se olham como se algo de seu passado

estivesse encoberto; forçosamente emudecido; algo de que as duas não poderiam jamais se esquecer.

A narradora se pergunta com uma curiosidade quase investigativa porque Thérèse deixa escapar um olhar cruel entre suas pálpebras e por que Laure com um ar enraivecido quase sempre mordisca seus lábios purpúreos olhando para Thérèse. A narradora, que é filha de uma das amigas de Laure e Thérèse, acha que conhece bem aquelas velhinhas e imagina como elas devem ter sido belas na juventude. Mas isso não é certo, ela pelo menos crer as conhecer.

Ela revela que sua mãe não se mostra muito loquaz quando perguntada sobre as suas velhas amigas. O que ela revela não é suficiente para compor a trama daquelas existências. Ela se sente obrigada ela mesma a juntar peça por peça para montar o quebra cabeça dessa trama. Esse seria seu exercício de paciência e sua missão pessoal: Esmiuçar o passado daquelas duas senhorinhas que se engalfinham silenciosamente de olhar a olhar.

Elas a fascinam. Talvez porque a estética da tensão daquelas senhoras pudesse revelar muito mais do que um simples passado em comum, mas, sobretudo, errâncias notáveis do espírito humano. Assim, a narradora nos deixa escapar que esse fascínio possa residir no fato de que aquelas duas velhinhas prefigurem o inelutável destino de cada um de nós. Elas são, por assim dizer, como o lago negro que nos remete à imagem do nosso futuro.

Elas ‘foram’, elas quase já não ‘são’, amanhã elas não mais ‘serão’. Na fronteira extrema da existência daquelas velhinhas - cheias de mistérios os quais mais parecem um tesouro a descobrir – a narradora enseja abri-las como se abre um baú, deseja perscrutá-las como quem lê uma mensagem que se perderá para sempre. Buscar entender a história de Laure e Thérèse é como folhear um álbum de velhas fotografias postas fora de ordem e sem legendas. Mas, ela, a narradora, personagem brilhante a qual nos obriga a criar junto com ela a rede curiosa dessa trama, dá uma ordem a essas fotografias, ela imagina, ela reconstitui e figuras saltam do fundo do tempo, tornam à vida.

Devotada a seu sonho e a seus intentos de menina vamos encontrar Laure em sua adolescência com seus 15 ou 16 anos, não se pode precisar bem. Ela descende de uma família de comerciantes modestos. É a filha dos açougueiros da cidadela. Quando a vemos como a

majestosa senhora Bernardini, dona da mais cobiçada demeure da vila, é difícil relacioná-la à figura da então menina que talvez vivesse entre as serragens sujas de sangue das carnes que seus pais comercializavam. Mas, de certo, Laure não foi criada para tal função: ajudar os pais nesse affaire. E era o que se ouvia nos disse e me disse da cidade.

A ambição dos pais de Laure em bem casá-la os fazia mantê-la distante do açougue e dos afazeres domésticos e, Laure consciente e conivente com esse intento sabia bem que sacrificar-se em nome dos esforços de seus pais lhe traria a tão sonhada recompensa: um casamento digno e proveitoso. Laure tinha mesmo uma "educação de rainha". Não é difícil imaginar porque ela é comparada à célebre personagem de Émile Zola, Angélique, no seu romance *Le Rêve*. Em Beaumont na Picardia Angélique cheia de fé e misticismo busca traçar seu destino ao se apaixonar pelo belo e jovem pintor de vidro, Félicien, o qual ela, em um estado de transfiguração amorosa e religiosa, identifica com São Jorge.

Embora os destinos das nossas personagens, Laure e Angélique, se difiram em suas conclusões, ambas se entrecruzam na maneira sonhadora e até mesmo dramática de amar. Então, assim como Angélique, Laure estava destinada a recolher-se, a preparar-se para esse grande momento. Seus pais sabiam que na hora exata seu sacrifício seria compensado. Laure se entediava um pouco com aquela rotina solitária de bordados e avistamentos esquivos dos que passavam lá em baixo na rua, ou entrando no Café Lion d'Or que ficava em frente à boutique de carnes de seus pais.

Do sobrado ela acompanhava a vida que corria lá fora. Os belos jovens que passavam faziam bater o coração daquela boneca de porcelana de olhos azuis e cabelos encaracolados? Loiros? Castanhos? A filhinha dos Lambert sabia que para se tornar "alguém" era preciso perseverar. Sonhadora ela lia muitos livros e se deixava embriagar pelas estórias romanescas que refletiam bem o seu espírito sedento pelo príncipe encantado que a viesse resgatar como aqueles que resgataram lindas pastorinhas apaixonadas. Laure estudava em uma escola religiosa e era dedicada à literatura, à poesia. Amava ler os poemas de Lamartine e Musset, e mesmo uma célebre obra teatral de Jean-Baptiste Racine, *A paixão de Andrômaca*, cheia de tensões dramáticas que envolviam as personagens Orestes, Hermione, Pirro, Astinax, Heitor e a própria Andrômaca em nome da paixão, do ciúme, da inveja e do desespero de amar. Quem sabe se por Musset Laura não foi tocada pelo poema:

À Laure.³⁶

Si tu ne m'aimais pas, dis-moi, fille insensée,
 Que balbutiais-tu dans ces fatales nuits ?
 Exerçais-tu ta langue à railler ta pensée ?
 Que voulaient donc ces pleurs, cette gorge oppressée,
 Ces sanglots et ces cris ?
 Ah ! si le plaisir seul t'arrachait ces tendresses,
 Si ce n'était que lui qu'en triste moment
 Sur mes lèvres en feu tu couvrais de caresses
 Comme un unique amant ;
 Si l'esprit et les sens, les baisers et les larmes,
 Se tiennent par la main de ta bouche à ton cœur,
 Et s'il te faut ainsi, pour y trouver des charmes,
 Sur l'autel du plaisir profaner le bonheur :
 Ah ! Laurette ! ah ! Laurette, idole de ma vie,
 Si le sombre démon de tes nuits d'insomnie
 Sans ce masque de feu ne saurait faire un pas,
 Pourquoi l'évoquais-tu, si tu ne m'aimais pas ?

(Alfred de Musset, 1829)

Ou quem sabe se o Canto de Amor III de Lamartine não a fez suspirar mil vezes pelo seu herói, pelo seu príncipe:

Chant d'amour (III)³⁷

Pourquoi sous tes cheveux me cacher ton visage ?
 Laisse mes doigts jaloux écarter ce nuage :
 Rougis-tu d'être belle, ô charme de mes yeux ?
 L'aurore, ainsi que toi, de ses roses s'ombrage.
 Pudeur ! honte céleste ! instinct mystérieux,
 Ce qui brille le plus se voile davantage ;
 Comme si la beauté, cette divine image,
 N'était faite que pour les cieux !
 Tes yeux sont deux sources vives
 Où vient se peindre un ciel pur,
 Quand les rameaux de leurs rives
 Leur découvrent son azur.
 Dans ce miroir retracées,
 Chacune de tes pensées
 Jette en passant son éclair,
 Comme on voit sur l'eau limpide
 Flotter l'image rapide
 Des cygnes qui fendent l'air !
 Ton front, que ton voile ombrage
 Et découvre tour à tour,
 Est une nuit sans nuage
 Prête à recevoir le jour ;
 Ta bouche, qui va sourire,
 Est l'onde qui se retire
 Au souffle errant du zéphyr,
 Et, sur ces bords qu'elle quitte,
 Laisse au regard qu'elle invite,

³⁶ Disponível em: <http://www.poesie-francaise.fr/alfred-de-musset/poeme-a-laure.php>

³⁷ Disponível em:

http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alphonse_de_lamartine/chant_d_amour_iii.html

Compter les perles d'Ophyr !
 Ton cou, penché sur l'épaule,
 Tombe sous son doux fardeau,
 Comme les branches du saule
 Sous le poids d'un passereau ;
 Ton sein, que l'oeil voit à peine
 Soulevant à chaque haleine
 Le poids léger de ton coeur,
 Est comme deux tourterelles
 Qui font palpiter leurs ailes
 Dans la main de l'oiseleur.
 Tes deux mains sont deux corbeilles
 Qui laissent passer le jour ;
 Tes doigts de roses vermeilles
 En couronnent le contour.
 Sur le gazon qui l'embrasse
 Ton pied se pose, et la grâce,
 Comme un divin instrument,
 Aux sons égaux d'une lyre
 Semble accorder et conduire
 Ton plus léger mouvement.

(Alphonse de LAMARTINE, 1820)

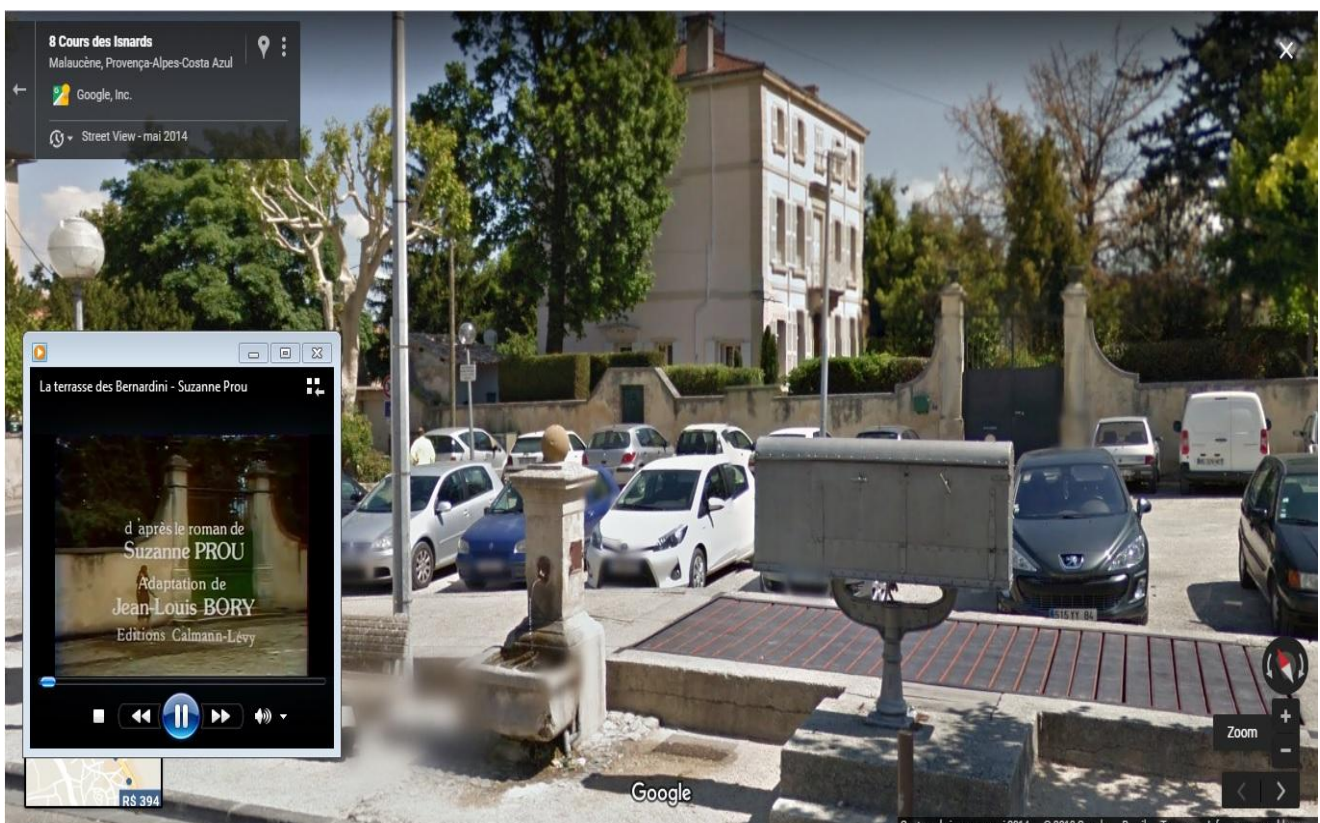
Bem, é preciso dizer que, indiferente à monotonia, ao isolamento ou às colegas que lhe caçoavam na escola, Laure seguia o curso de sua vida, arquitetando seus planos amorosos, planejando seu futuro triunfo social. E foi em nome de sua determinação que toda a cidade viria a lhe prestar respeito e admiração quando se tornara a senhora Bernardini. E assim o era. Nas raras ocasiões em que saía de sua mansão, Laura era cumprimentada obsequiosamente pelas pessoas da vila. “Ela, Laure Bernardini, era a prova viva de que a sorte existe, de que alguém pode se destacar na sociedade por menos que se tenha. O que vale é saber aproveitar a oportunidade”.

Posso ouvir os pensamentos de Thérèse, seus olhos intumescidos ante a ausência de Paul, suas carnes trêmulas, cansadas, sua tez enrugada e flácida, suas mãos vacilantes e prenunciando da morte, posso sim ver no olhar que Thérèse endereça, clinicamente, à Laure a ausência anunciada, o desejo tensionado, o ardor e os arrepios que o seu passado lhe traz. É como se Thérèse em um estalido de ousadia e desafio trouxesse Paul à vida e sussurrasse em seus ouvidos a memória de seus quereres dizendo-lhe:

“Por que me faltam as palavras, se tudo está tão presente, tão aqui? Do que quero falar? Do intumescimento dos meus mamilos quando penso em você, da vibração do meu corpo quando penso no seu toque, da aceleração do meu coração quando vejo sua imagem, de todo preparo do meu corpo como se fosse recebê-lo agora, como se nossos corpos estivessem em permanente contato trocando mucos, cheiros e sensações. Todas as noites a sua presença é tão forte que ouço seu ronco, sinto seu hálito e vejo seu rosto. A sua beleza preenche espaços antes só meus. Ocupa minha

cama sem nenhum pudor e me arrasta numa volúpia real arrebatadora. Me entrego, gozo, choro, me enroscos, rolo sobre seu corpo rijo e aconchego o teu falo ereto, nas minhas entranhas sedentas, molhadas do seu sumo abundante, pulsando em resposta a teus movimentos viris. Sinto-me manipulada nas partes mais íntimas, e feliz peço mais e mais do que vem dos seus dedos habilidosos, da sua língua exploradora e mais um gozo infinito molham os lençóis da nossa alcova, exalando o perfume dos óleos que nos lambuzam, o cheiro do seu sexo e dos odores que desprendemos dos nossos corpos cansados, saciados e preparados para mais. Sem palavras, como gostas, desperto dessa sensação tão real. Olho para o lado e encontro sua foto, companheira nessa ausência que se arrasta dilacerando as carnes senis e ousadas que contrariam a razão e se permite todos despudores e prazeres que esse amor insano produz”. (grifo meu)

Localção para a obra cinematográfica. Terraço localizado na comuna de Malaucène, Midi da França³⁸.



Fonte: Google maps – 9 de janeiro de 2018.

³⁸ Malaucène est une commune française située dans le département de Vaucluse et la région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

4. O APORTE (INTER)SEMIÓTICO

Ao nos debruçar sobre a leitura de um romance nos deparamos com uma vastidão de possibilidades de criação e apreensão imagético-interpretativas que a literatura pode nos proporcionar. Assim sendo, o romance se põe ante o seu leitor enquanto uma obra aberta em oposição à ideia de um esqueleto estrutural meramente formalista já dado, já consecutado e que apassiva o seu leitor, outorgando-lhe a qualidade de simples receptor de uma mensagem. Eco (2016) aponta a literatura como uma linguagem e, assim sendo, o romance passa a ser um ato de linguagem no qual a dialogicidade, a polifonia, a interdiscursividade; as negociações de sentidos, de representação, de símbolos, de traduções verbais e não verbais são fatores determinantes.

Nessa perspectiva, o romance vai se construindo na leitura e corrobora com o universo psicossocial, com o arcabouço cultural, com o modo de ver o mundo de cada leitor/espectador mediante o fenômeno da linguagem em si. Dessa maneira, uma narrativa em si não existe sem que o leitor/tradutor a adentre e, adentrando-a, ele se deixe ser lido por ela construindo em conjunto os sentidos que determinam uma dada obra. Eco (2016) discutindo o conceito de obra aberta afirma que

O modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritível enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações, e é bastante claro que, assim fazendo, nosso proceder se afasta do aparente rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo que pretende analisar formas significantes abstraindo do jogo mutável dos significados que a história faz para elas convergir. (ECO, 2016, p.14).

A partir dessa perspectiva semântica de Umberto Eco acerca de obra aberta podemos observar o quanto leitores negociam sentidos, partilham traduções, criam um inventário gigantesco de imagens que determinam a compreensão e a dialogicidade polifônica tão salutar nesse jogo semiótico de construção de representações que deem conta dos sentidos que se tencionam numa obra literária.

Por outro lado, Ao apreciarmos um filme vivemos os mesmos processos citados acima, salvo que as imagens que interpretamos numa obra cinematográfica já estão, de certa forma, dadas, respeitando-se, é claro, o modelo de leitura e narrativa cinematográficas à qual

o espectador é exposto. Enquanto que na narrativa literária a linguagem verbal é o gatilho para que as imagens e traduções sejam produzidas pelo seu leitor; no cinema as imagens já superpostas à estrutura fílmica incitam o seu leitor/espectador a negociar sentidos. Por isso mesmo, essas imagens não estarão indiferentes a traduções igualmente frutivas e que se opõem a formas rígidas de concepção, interpretação e sentido. Assim como a literatura o cinema é uma linguagem artística povoada de meandros que exploram diferentes modos de representação levando os espectadores/leitores a relatarem diferentes experiências na construção semântica e a cultura sem dúvidas é um fator preponderante no que tange a esse aspecto. Souza (2009) em se debruçando sobre os estudos de Umberto Eco acerca da Estrutura Ausente afirma que

Em 1986, Umberto Eco, com a sua “Estrutura Ausente”, mostrava a diferença entre uma semiótica da comunicação e uma semiótica da significação na qual a produção de unidades culturais se relacionava com a articulação de códigos conotativos de emissores e receptores que não são semelhantes. (SOUZA, 2009, p. 25).

O cinema e a literatura são linguagens, são modos de operação da própria linguagem entre tantos outros modos de linguagem presentes no processo de comunicação entre os seres humanos. Por essa razão, a semiótica é um instrumento que orienta as relações dessas linguagens em si mesmas e, outrossim, em suas intersecções, em suas interleituras como fenômenos que podem se estabelecer em leituras intersemióticas.

Observando os ensinamentos de Peirce (2003) acerca da teoria dos signos, na qual se demarca a tríade “um signo, seu objeto e sua interpretação ou em outras palavras, representamen, objeto, interpretante” somos levados a entender o porquê tudo o que existe no campo de toda e qualquer linguagem representa algo, exprime sentidos; expressa símbolos os quais ultrapassam o estado das coisas em si. A semiótica traz, portanto, luz à compreensão da linguagem e de tudo que através dela possa ser representado, interpretado e traduzido.

Nesse contexto, a dinâmica sígnica dos processos de representação e tradução da realidade nos mais diversos campos do conhecimento humano – desde a literatura e o cinema à física e a tudo mais quanto exista no campo da produção epistêmica e que se dá somente através da linguagem enquanto veículo sintagmático do signo – segundo Peirce (2003) é definida como semiótica, ou como afirma Santaella (2017) a ciência que estuda todos os meios, verbais ou não verbais, pelos quais o homem se comunica.

Assim, segundo Peirce (2003) ter-se-á, como marca da semiótica, a semiose como o processo de significação e a produção de significados. Paralelamente à semiótica de Peirce, vamos encontrar os estudos quase que sincrônicos acerca da língua e da linguagem através da semiologia, a teoria dos signos desenvolvida pelo linguista francês Ferdinand de Saussure. Semiótica é o termo que o próprio Peirce, filósofo, cientista, linguista e matemático americano, utilizou para definir o seu estudo acerca da percepção da linguagem como fenômeno sgnico. Para Eco (1995) a semiose peirceana é utilizada para que se possa entender desde os processos de significação até à produção de significados. (ECO, 1995, p. 198).

A própria ideia de existência em si é um paradigma representativo concomitantemente preme das mais diversas possibilidades de concepção, de crença e verdade. O homem existe com a consciência simbólica que tem a cerca de si mesmo porque, *a priori*, ele se percebe existente e, o perceber-se existente expressa símbolos, signos, representações.

Ribeiro (2010) afirma que os símbolos podem ser apropriados, ou seja, eles podem ser negociados dentro do universo de nossas representações. Chevalier (2001) diz que *todo signo comporta uma parcela de signo partido; o sentido do símbolo, portanto, revela-se naquilo que é simultaneamente rompimento e união de suas partes separadas* (Chevalier, 2001, p. 21).

Isso, então, nos leva a crer que o símbolo, enquanto categoria do signo, pode ser entendido como uma entidade multiexpressiva atendendo às necessidades sgnicas de linguagem, interpretação e tradução de cada sujeito em suas inter-relações e experiências de linguagem no mundo. Peirce (2003) vai reiterar que *símbolo é um signo que se constitui em signo simplesmente ou principalmente pelo fato de ser usado e compreendido como tal, quer seja o hábito natural ou convencional, e sem se levar em consideração os motivos que originariamente orientam sua seleção*. (PEIRCE, 2003, p. 76).

Vejamos outra explanação de símbolo segundo Peirce (2003) a qual corrobora com uma ideia de literatura/cinema que extrapola a palavra em si e nos permite vislumbrar um salto imagético na produção de interpretações e traduções semióticas em cada leitor/espectador. Lê-se:

Um símbolo é um representamen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser regra que determinará seu interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são símbolos. Falamos em escrever ou pronunciar a palavra “man”, (homem) mas isso é apenas uma réplica, ou corporeificação da palavra, que é pronunciada ou escrita. A palavra, em si mesma, não tem existência embora tenha um ser real que *consiste no* fato que os existentes se deverão conformar a ela. (PEIRCE, 2003, p. 71).

A semiótica, nesse contexto segundo Peirce (2003), traz luz à compreensão de tudo o que pode ser representado e é percebido pelo homem, posto que tudo no campo dialético da realidade - ao menos a que até hoje nos é possível tangenciar; seja com o corpo seja com o pensamento - é signo, é matéria sgnica, é representação, é tradução entre os mais diversos sistemas semióticos estabelecidos em uma complexa cadeia de relações sintagmáticas em que a linguagem é o eixo e o centro da percepção e da experiência comunicacional e simbólica. Ainda para Peirce (2003)

Um símbolo é um signo naturalmente adequado a declarar que o conjunto de objetos que é denotado por qualquer conjunto de índices que possa, sob certos aspectos, a ele estar ligado, é representado por um ícone com ele associado. [...] Um símbolo não pode indicar uma coisa particular qualquer, ele denota uma espécie de coisa. É não apenas isso, como também, em si mesmo, uma espécie e não uma coisa singular. [...] Os símbolos crescem. Retiram seu ser do desenvolvimento de outros signos, especialmente dos ícones, ou de signos misturados que compartilham da natureza dos ícones e símbolos. Só pensamos com signos. [...] Um símbolo uma vez existindo, espalha-se entre as pessoas. No uso e na prática, seu significado cresce. (PEIRCE, 2003, ps. 72-73).

Santaella (2017) discutindo o conceito de semiótica chama à atenção para a necessária distinção entre linguística e semiótica ambas as ciências nascidas na mesma época, mas com abrangências pragmáticas diferentes.

Segundo Santaella (2017) enquanto a linguística se ocupa do estudo acerca da língua no âmbito da linguagem verbal, a semiótica como ciência dos signos é, portanto, a ciência geral de todas as linguagens sejam elas linguagem verbal, fílmica, fotográfica, pictórica, corporal, gestual, musical, etc. Para Santaella (2017), portanto, *a Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.* (SANTAELLA, 2017, p. 2).

A semiótica sem dúvidas norteia todo e qualquer estudo que se debruça acerca da produção de imagens, de sentidos, de representações, de símbolos, enfim, de linguagem. O cinema e literatura no contexto do presente trabalho apresentam-se, portanto, dentro do

universo semiótico como resultado de tradução intersemiótica que se dá na direção romance-telefilme. Segundo Souza (2009)

Para se iniciar uma investigação das relações dialógicas entre literatura e cinema, localizando os elementos que unem e separam texto literário e texto fílmico, é preciso, antes de tudo, identificar fatores de ordem mais ampla do ato criador fundamentalmente semelhantes, em vários níveis da composição de um produto estético. (SOUZA, 2009, p. 13)

Esses fatores estão e podem estar relacionados ao contexto histórico que notadamente engloba outros contextos tais quais o contexto artístico, o social, o político, o religioso, o econômico, etc. Souza (2009) ao abordar o tema literatura e cinema: traduções intersemióticas buscando aclarar a ligação entre esses dois modos de expressão de linguagem tão próximos e ao mesmo tempo tão distintos diz que

o estreitamento do debate sobre a passagem do texto literário ao texto fílmico começa pelo enfoque da tradução intersemiótica trabalhada por Julio Plaza (2001), baseada na semiótica de Peirce, que autoriza a tradução de textos, através das funções mediadoras dos signos repartidos em categorias fenomenológicas que apresentam relações de autogeração de sentido. A infinitude da cadeia semiótica, as transmutações de signo de signo em signo, nas três categorias da virtualidade, da existência e da lei, fazem com que a tradução dê conta de um feixe de possibilidades de transformações de segmentos textuais de um veículo para o outro. (SOUZA, 2009, p. 14).

Diniz (1998) ao abordar a temática da intersemiótica levando-se em consideração a passagem do texto literário para o contexto cinematográfico afirma que

A tradução intersemiótica, definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, tem sua expressão entre sistemas os mais variados. Entre as traduções desse tipo, encontra-se a das artes plásticas e visuais para a linguagem verbal e vice-versa, assunto que tem sido estudado por muitos autores contemporâneos como Nelson Goodman, Michael Benton, Mario Praz, Júlio Plaza, Solange Oliveira e outros. (DINIZ, 1998, p. 313).

Embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar. Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso. Historicamente, sabe-se que muitos filmes usaram o teatro como fonte, por causa da semelhança evidente entre ambos, em termos de espetáculo. Porém, esses primeiros filmes eram apenas reproduções mecânicas dos dramas, simples teatro filmado. Hoje, os cineastas, conscientes da precariedade desse procedimento - que desprezava os recursos do meio utilizado - se valem das possibilidades temporais e espaciais ilimitadas do cinema para expandir o drama, isto é, usam equivalentes cinematográficos para determinados signos teatrais (DINIZ, 1998, p. 319).

Como o processo de tradução semiótica do texto literário para a linguagem fílmica envolve, substancialmente, processos narrativos então não se pode abster de mencionar um

texto fundante acerca do tema que é *La grande syntagmatique narratif du film* de Christian Metz que dentro dos elementos semióticos do cinema aborda a questão da narrativa e sua diegese levando-se em conta os seus sintagmas, ou segmentos autônomos que compõem a estrutura de uma narrativa fílmica.

Esses sintagmas estão divididos em seis categorias que são 1) a cena, 2) a sequência, 3) o sintagma da alternância, 4) o sintagma frequentativo, 5) o sintagma descritivo, e 6) o plano autônomo. Souza (2009) trabalha essa sequência sintagmática descrevendo cada um desses elementos ao propor um estudo intersemiótico entre obras da literatura e do cinema brasileiros.

Ao traduzir o pensamento de Metz em seu trabalho Souza (2009) traz a *cena* como uma unidade sentida como concreta, a *sequência* é descrita como uma unidade mais complexa que se desenvolve em muitos lugares, o *sintagma alternante* se caracteriza por se apoiar mais sobre a narração do que sobre a coisa narrada sendo rico nas mais variadas conotações, o *sintagma frequentativo* põe sobre os olhos do espectador um processo completo, reagrupando virtualmente um número indefinido de ações particulares, o *sintagma descritivo* apresenta séries de coexistências espaciais entre os fatos apresentados e é caracterizado por se opor aos quatro sintagmas anteriores em razão da sucessão de imagens corresponder a uma relação temporal na diegese, ou seja, na dimensão ficcional da narrativa; e por último, o *plano autônomo* é definido como uma cena que contém insertos. (Souza, 2009, p. 51).

Il y a une grande syntagmatique du film narratif. Un film de fiction se divise en un certain nombre de segments autonomes. Leur autonomie n'est évidemment que relative, puisque chacun ne prend son sens que par rapport au film (ce dernier étant le syntagme maximum du cinéma). Néanmoins, nous appelons ici « segment autonome » tout segment filmique qui est une subdivision de premier rang, c'est-à-dire une subdivision directe du film (et non pas une subdivision d'une partie du film). Dans l'état actuel de normalisation relative du langage cinématographique, il semble que les segments autonomes se distribuent autour de six grands types, qui seraient ainsi des « types syntaxiques » ou, mieux encore, des types syntagmatiques K. Sur ces six types, cinq sont des syntagmes, c'est-à-dire des unités formées de plusieurs plans. Le sixième est fourni par les segments autonomes consistant en un seul plan, c'est-à-dire les plans autonomes. (METZ, 1966, p. 120).

Souza (2009) reitera que Metz não fez uma equivalência do discurso fílmico ao discurso verbal, uma vez que o cinema ao lidar com o fato fílmico manifesta-se como uma série de sentenças, não como uma lista de palavras e sinônimos. (Souza, 2009, p. 51). Ainda sobre a sintagmática do filme Metz (1966) nos mostra que

L'origine orale de ce texte explique le style des lignes qui vont suivre. Il y a une grande syntagmatique du film narratif. Un film de fiction se divise en un certain nombre de segments autonomes. Leur autonomie n'est évidemment que relative, puisque chacun ne prend son sens que par rapport au film (ce dernier étant le syntagme maximum du cinéma). Néanmoins, nous appelons ici « segment autonome » tout segment filmique qui est une subdivision de premier rang, c'est-à-dire une subdivision directe du film (et non pas une subdivision d'une partie du film). (METZ, 1966, p. 120).

Souza (2009) pontua que o cinema, segundo Metz, deve ser analisado através de três níveis de significado que são o realismo da imagem, o papel modelador da narrativa e as conotações superiores de um filme. É importante salientar que Metz vê o filme como um texto e, esse, se difere para quem é espectador e para quem lida com o filme do ponto de vista da produção, da criação, da distribuição e do seu pronto gerenciamento. O filme nesse aspecto como uma espécie de sistema/texto. Note-se:

[...] É interessante ver que o conceito de texto é usado por Metz para indicar o lugar onde várias mensagens se encontram. O texto é então o filme único: um produto, fruto do trabalho dos criadores, distribuidores e gerentes. Mas, para os destinatários, o filme único é um texto, com uma forma narrativa que eles pagam para interpretar. (SOUZA, 2009, p. 52).

Trazendo esse paradigma metziano para o nosso escopo de estudos sobre *La terrasse des Bernardini*, por exemplo, podemos averiguar essas três categorias analíticas em termos de aspectos sintagmáticos do filme em se notando a paridade do terraço e suas personagens com a realidade do espectador.

Destarte, teremos como o realismo da imagem uma grande mansão com jardins, bancos, pássaros cantando, pessoas dançando, uma festa, senhoras idosas que conversam sobre os fatos corriqueiros do dia, a pequena cidade onde a trama ocorre, a ambiência natural e social, etc. Estabelece-se, portanto, uma relação de realidade que encontra suporte na analogia ao compararmos ou trazermos a obra de arte à nossa própria vida, ou por outro lado, pela percepção da verossimilhança.

Em sequência, o papel modelador da narrativa ocorre em *La Terrasse des Bernardini* de forma intermitente, digamos que amarrando uma sequência volátil, como uma espécie de flashes que insinuam acontecimentos ao mesmo tempo em que parecem desafiar o espectador/leitor acerca da veracidade e dos contiguidade dos fatos.

Consequentemente, as conotações superiores do filme em *La Terrasse des Bernardini* residem, outrossim, nos fatos ocorridos tanto no passado quanto no presente.

Nessa película as conotações se sobressaltam com o auxílio das lacunas espaço-temporais, além dos *gaps* discursivos salientados pelas proposições interrogativas que são muito mais provocativas do que se pode imaginar.

Por outro lado, essas proposições/provocações, notoriamente, por conta do modelo narrativo que se instaura tanto na narrativa literária quanto na narrativa cinematográfica, incitam e despertam o leitor/espectador às decisões diegéticas, nesse caso específico, de ambas as linguagens semióticas – do romance ao filme. Essas proposições interrogativas (muito mais provocativas do que se pode imaginar) são ínsitas suscitadas pela narradora da obra literária que não possui uma indicação nominal no romance, apresenta-se anônima, mas, copartícipe indireta, na verdade, uma espectadora que, assim como o leitor/espectador terá que traduzir e decodificar com base nos elementos que estão ao seu alcance, a estória que se lhe é apresentada.

Ao que se entende a narradora claramente afirma que para que se chegue a um denominador comum ela terá que remontar camadas de passado, recolher fatos, supor verdades como se estivesse ao seu dispor um velho álbum de fotografias desordenadas cuja sequência ela mesma teria que realizar. Um fato interessante é que no romance a narradora é filha de uma das personagens, Mme Constantin, enquanto que no filme, Mme Constantin é quem se torna a narradora e, diferentemente do romance, ela é a avó da personagem, que no telefilme deixa de ser anônima e passa a se chamar Suzanne.

Vale ressaltar que Suzanne representa a narradora na obra literária, mas com uma função diegética que contraria a obra-fonte. Apesar disso, ambas as narradoras, no romance e no filme, cumprem o papel importante de promover um fenômeno que se torna estruturante em *La terrasse des Bernardini* que é a sugestionabilidade como foco da narrativa e como objeto de nossa curiosidade. A sugestionabilidade manifestada através de uma narrativa, não inquisitiva, porém, propositadamente dubitativa ou lacunar, a qual leva o leitor/espectador a decidir ou investigar através dos elementos narrativos a que conclusão se pode chegar.

Quando se busca olhar para uma narrativa do ponto de vista semiótico é preciso levar-se em consideração a semiótica narrativa e textual do linguista e semiologista Julien Greimas (1917-1992).

Greimas é considerado um dos mais proeminentes estudiosos da semiótica francesa tendo fundado a escola de semiótica de Paris na década de 60. Em sua trajetória científica ele faz estudos acerca da semântica estrutural. Ao abordar a teoria do discurso, Greimas concebe a narrativa como uma manifestação em qualquer tipo de texto, ou seja, para Greimas todo texto possui uma estrutura narrativa.

Para Greimas, o discurso e a narrativa que lhe subjaz possuem uma organização, uma estruturação, distinta daquela formada por um amontoado de frases ou de palavras. Por tal razão, a busca dessas estruturas iminentes outorgaram ao conceito de narrativa uma importância-chave na obra do semiótico. É, desse modo, a partir dela que se desenvolve toda sua teoria a respeito do texto/discurso. (MENDES, 2013, p. 5)

Greimas era muito mais ligado à semiologia estruturalista saussureana, por isso mesmo, ele considerava que a semiótica não é a teoria dos signos, mas da significação. Para Greimas toda linguagem tem expressão e conteúdo, ou seja, o conteúdo é expresso no conjunto. Em oposição a Peirce, Greimas encabeçará a ideia de que a semiótica é a teoria da significação, ao invés de ser a teoria dos signos e ainda que o objeto da significação são os sistemas semióticos. A uma estrutura narrativa, portanto, para Greimas estará referendada em toda espécie de texto seja ele verbal ou não verbal.

Greimas e Courtés (2008, p. 327 - 329) concebem a narrativa, fundamentalmente, como uma sucessão de ações. Assim, uma narrativa simples, em Semiótica, define-se como a passagem de um estado anterior a um estado posterior. Portanto, o conceito de narratividade é “o princípio organizador de qualquer discurso” (p. 330), pois é por ele que ocorrem mudanças de estado. (MENDES, 2013, p. 8).

Por fim, apresentaremos a seguir um quadro comparativo que objetiva fazer um percurso de tradução intersemiótica entre a narrativa literária e a narrativa cinematográfica de *La terrasse de Bernardini* levando-se em consideração os aspectos semióticos e de discursos abordados acima.

Utilizou-se um recorte de sucessão imagética nas ambas linguagens semióticas buscando estabelecer uma paridade entre o texto escrito e o texto fílmico. De maneira geral observou-se uma linearidade na tradução de uma sistema semiótico para o outro, com algumas ressalvas espaço-temporais. Em alguns momentos alguns fatos do romance foram alocados na ordem cronológicas do telefilme. O objetivo do recorte foi uma espécie de reprodução imagética de um recorte discursivo e interpretativo em se comparando uma linguagem semiótica à outra.

4.1. PLANO SEQUENCIAL DE AÇÃO: EXCERTO LITERÁRIO VERSUS TELA IMPRESSA

O romance *La terrasse des Bernardini* foi escrito em 42 episódios curtos. O modo como o romance é concebido lembra-nos flashes de acontecimentos marcados por descrições e sugestões de fatos. A verdade nessa obra é como um peixe ensaboado. É preciso tecer os percursos, é preciso amarrar os feixes dos fatos para tentar se chegar a alguma conclusão. Dessa forma, a narrativa é delegada à percepção arguta do leitor em sendo capaz de junto com a narradora ir montado o quebra-cabeças que é a história das personagens principais, Laure Bernardini e Thérèse Reboul. Entretanto, outros personagens menos centrais, mas não menos importantes, tais quais Paul Bernardini, Madame Bernardini *mère*, Eugène Lambert, Berthe Lambert, Madame Constantin, as irmãs Cygne *jeune* e Cygne *aîné*, mademoiselle Du Fleuriel contribuem, sobremaneira, para a compreensão e o desenvolvimento do *récit*.

Vale ressaltar que a narrativa é perpassada por um estilo bastante original que se inscreve naquilo que se pode chamar de realismo contemporâneo onde a descritividade está associada a fluxos de consciência, grosso modo, como o que ocorre em Marguerite Duras em *Hiroshima, mon amour*. É importante dizer que não se percebeu um compromisso estilístico arraigado em movimentos como o *Nouveau Roman* ou um realismo balzaquiano, o que se pode perceber é que a autora, Suzanne Prou, busca criar um processo narrativo que suscita a leitura criativa, a leitura que explora a capacidade do leitor de criar suas próprias interpretações, de participar do jogo de verdades e fatos a serem tecidos na obra, de tecer um enredo imagético que lhe permita construir e dialogar sentidos para dentro e para fora do texto. Sobretudo, o que se nota é uma autora que experimenta um modo de dicção literária que não traz certezas, pelo contrário instaura a dúvida que o leitor terá que resolver.

Assim como no romance, a película homônima também explora essa característica de transitoriedade em flash. A duração das cenas é curta, os diálogos são precisos e incisivos; entrecortados por discursos de uma narradora que discute a verdade dos fatos, que sugere uma ordem cronológica para os acontecimentos, uma narradora que não é onisciente, que não tem certeza de tudo, que não é detentora da verdade, que baseia-se nos *racontars*, nos *on dit que*, nos *peut-être*, nos *il dit que*, nos *rumeurs*, nos *chuchottis*, nos *il semble que* e nas interrogações/questionamentos que atravessam a película e o romance do início ao fim.

Essas são, sem dúvidas, características muito próprias ao contexto social o qual é explorado na narrativa. Refletem, sobretudo, a realidade sociocultural da pequena vila localizada na Provença interiorana francesa, mais precisamente conhecida como Malaucène. O filme, como era de se esperar, busca reproduzir a ambiência cronológica dinâmica entre presente, passado e futuro transitando entre flashes de acontecimentos na tentativa quase investigatória de se recompor fatos para se chegar à verdade, se é que se pode chegar até ela sem se fazer concessões, aproximações, suposições.

O fato é que o filme e o romance se aproximam muito ainda que a obrigatoriedade de reprodução fiel da narrativa literária na transposição cinematográfica não seja uma máxima uma vez que o cinema, embora, se permita se inspirar muito na literatura possui uma linguagem que é própria do seu modo de dizer. É por essa razão que selecionamos cenas do telefilme e trechos do romance que se entrecruzassem e pudessem revelar nuances interpretativas e de leituras possíveis entre si. Estamos certos de que em literatura vemos aquilo que queremos ver, no caso de *La terrasse des Bernardini* essa dita se maximiza, se amplia porque dependerá mesmo de como adentramos nos veios dessa narrativa para a compreendermos e estando nela veremos aquilo que escolhermos ver, mesmo na película a decisão será nossa. O filme como no romance apresenta um desfecho altamente sugestivo: cinco possibilidades de verdade, cinco desfechos possíveis, cinco maneiras de se dizer que se contrapõem com uma sexta maneira a qual não está expressa verbalmente, um não dito, que diz muito: a dúvida!

Em cada excerto associado à tela impressa mais ou menos correspondente buscou-se, na medida do possível, reproduzir a ambiência narrativa presente em ambas as linguagens literária e fílmica. Tivemos como finalidade buscar provocar um olhar comparativo sem julgamentos do que é melhor ou pior, do que é mais rico ou mais pobre, do que é mais interessante ou menos interessante. Na verdade, o crivo do olhar deve dirigir-se para as características de cada linguagem, cada uma independente da outra, mas com uma grande possibilidade de incitar em seus leitores/telespectadores a capacidade de engendrar imagens, de serem participantes criativos numa narrativa que se abre para o possível, para uma verdade dialogada, para uma verdade negociada que se constrói ao se rearranjar os fatos como se organizássemos um velho álbum de fotografias fora de ordem. E é que buscaremos fazer ao adentrarmos no mundo de *La terrasse des Bernardini*. Vejamos:

La terrasse est étroite et longue. On l'arrose le soir, pour faire tomber la poussière et donner un peu de fraîcheur. Le sol poreux fait d'octogone exactement imbriqué absorbe l'eau très vite, prend des teintes suaves : mauve, carmin, ou jaune écru. Quand y on y marche on croirais dans le crépuscule fouler une jonchée de pétales. Les pilier renflés qui composent la balustrade évoquent une rangée de vases de style ; leur file ininterrompue se double d'une rangée de pots de terre où fleurissent des géraniums, des hortensias et des fuchsias. Et le parfum exacerbé du séringa se mêle à l'odeur de terre mouillée. On rêve à quelque patio espagnol, à la cour interieure d'une demeure orientale où les plantes grimpantes s'effeuillent sur un bassin rond, à un musée lapidaire aux fenêtres ouvertes sur un parc de sous-préfecture. C'est la terrasse des Bernardini. (PROU, 1973, p. 5).

Figuras 25 e 26. Cena inicial que introduz o terraço dos Bernardini. (presente)



Tela impressa n.º 01



Tela impressa n.º 1.1

O filme se inicia sem levar em consideração narrativa ou imagética aspectos descritivos importantes sobre a mansão dos Bernardini, que segundo a descrição no romance é a mansão mais cobiçada da pequena cidade no *Midi* da França. O terraço dos Bernardini é em si, pela própria obra romanesca, uma personagem importante na narrativa e o livro o introduz, a priori, antes de quaisquer outros personagens revelando aspectos de sua imponência, beleza e poder e é em razão dele que toda a trama se desenrola. O terraço, portanto, está no centro dos interesses que mobilizarão todas as ações de Laure Lambert para conquistar, Paul Bernardini, o herdeiro do casarão opulento. Esses aspectos são postos em segundo plano na obra cinematográfica. A própria locação que representa o terraço não dialoga tão bem com a descrição presente no romance como se pode observar em comparando o printscreen³⁹ e a citação acima. Entretanto, com respeito às proximidades entre cinema e literatura Bello (2004) diz que

³⁹ Palavra de origem inglesa que é traduzida em português pela expressão *tela impressa*.

Quando se abordam as relações entre a literatura e o cinema, torna-se evidente aquele ponto de ligação fundamental que remete para o facto de ambas se constituírem como artes temporais, portanto aptas a construir e a comunicar histórias, no seu fluir e nas suas transformações. Se a narratividade constitui o traço distintivo de alguns dos principais géneros literários (o romance, a novela, o conto) – enquanto actualização dessa virtualidade transtemporal do discurso que é o modo narrativo –, no caso do cinema não é menos evidente a estreita ligação da sua estrutura expressiva a uma sequencialidade temporal. De facto, também no filme é visível essa dimensão profundamente dependente do fluxo temporal enquanto sequência causal de acontecimentos e enquanto visibilidade da transformação em acção. Ainda que estreitamente ligado ao universo do espectáculo, o cinema revelou, desde o seu início, o irreprimível impulso de contar histórias, sendo evidente que o desenvolvimento das suas principais linhas de força, enquanto fenómeno artístico passou justamente pela exploração do seu potencial narrativo. (BELLO, 2004, p. 1).

Figura 27. Ficcionalização da narradora (presente)



Tela impressa n.º 02

A falta de correspondência pictórica se atém, obviamente, aos aspectos imagéticos descritos com riqueza de detalhes no prelúdio do romance. Ambas, as linguagens, cada uma em seu nicho de realização são como Bello (2004) descreve artes de temporais que se propõem a comunicar e a construir uma história utilizando a narratividade como um instrumento fundamental para que se possa criar o fluxo sequencial e temporal explorado em ambos os trabalhos.

Calées entre les bras de leurs sièges de vanneries, les pieds posés sur des tabourets, les vieilles parlent : le temps, la saison, les menus faits de la journée, un duel, un mariage... Parfois elles évoquent des souvenirs, d'une voix lente et comme intérieure, goutte à goutte. Un silence suit, creux, sphérique, comme une espèce de bulle dans laquelle soudain elles sont enfermées. Contres les parois lisses volettent et se heurtent les fantômes enrubannés de leur jeunesse. Craquements ténus, grincements, chuchotis. Rien n'arrive, n'arrivera, et le temps passe, uni, car tout est advenu : devant elles il y a plus qu'une aventure, qui est leur mort. Elles sont très âgées. Arrêtées et comme ensablées, elles existent petitement. Elles tirent leur subsistance de leur inépuisable – et parfois trompeuse – mémoire. (PROU, 1973, p. 5, 6).

Figura 28. As velhas senhoras sentadas ao terraço (presente)



Tela impressa n.º 03

Um fato assaz interessante é o jogo de cena que pode ser contraposto entre a narradora que se faz presente no romance e a narradora que é apresentada na película. Na película a personagem Suzanne serve apenas de âncora aos questionamentos que alavancam a trama narrativa desempenhada pela sua avó, Madame Constantin. Na tela impressa encontraremos, portanto, Suzanne, a personagem de uma jovem adolescente que no romance é anônima e demonstra ser muito mais madura, além de manter uma relação de parentesco não correspondente na narrativa literária, na qual ela afirma que sua *mãe* é amiga de Laure Bernardini. No romance, além do mais, não fica explícito quem das amigas de Laure é a sua mãe. Nesse caso, fica evidente que na passagem da narrativa literária para a narrativa cinematográfica os produtores e idealizadores da película assumem o papel de leitores agentes e definem (interpretam, releem, cocriam) a verdade do romance que não é mesmo linear. Pereira (2009) afirma que

Como o cinema se exprime por meio de imagens em movimento, é evidente que o enredo nunca se identifica perfeitamente com aquele existente em um livro. O escritor de argumentos sempre procura obter os equivalentes visuais das construções literárias. Levando em conta que o filme procura contar uma história, essencialmente, por meio de imagens, jamais um romance poderá ser filmado com absoluta fidelidade ao original. O cinema mostra. O escritor, pela palavra, descreve. Uma descrição muito longa de determinado ambiente ou personalidade não poderá ser feita oralmente no filme, por meio de diálogos. Ao ser filmado, um livro sempre sofre uma transformação, não necessariamente em sua forma. (PEREIRA, 2009, p. 50).

Muito embora devamos levar em consideração que no telefilme *La terrasse des Bernardini* o recurso discursivo da narrativa é significativamente utilizado. O que leva o romance nesse aspecto a ter uma paridade muito grande com a película. Na verdade, a narração acaba sendo um recurso que torna possível o estabelecimento lógico das tramas e sugestões. A diegese da estória transcorre com mais organicidade e, assim, o filme torna-se de certa forma uma extensão do romance nessas tomadas em que o recurso da narração ocupa espaço no imaginário do leitor telespectador.

Mme Laure Bernardini en majesté trône sur le siège le plus haut. Mme Thérèse lui sert de suivante, lui passe son mouchoir ou son éventail. Les dames Cygne sont deux jumelles de qui on a dû jadis admirer les traits semblables et les yeux bleus. Elles hochent lentement des profils parallèles et balancent leurs boucles blanches. Mlle du Fleuriel ne quitte pas sa canne à pommeau d'argent qui parfois glisse et racle l'osier du fauteuil. Mme Constantin souce des pastilles. (PROU, 1973, p. 6).

Figura 29. Conversa sobre fatos corriqueiros do dia (presente)



Tela impressa n.º 04

L'heure sonne au clocher lointain. Mlle du Fleuriel ponctue les coups avec sa canne ; au dernier, elle se lève : c'est le signal du départ. Les visiteuses s'en vont en procession vers la porte. Elles échangent encore deux ou trois phrases, de celles qu'on dit pour prendre congé : encore une bonne soirée, je vous souhaite la bonne nuit, il fera beau demain, la lune est claire... Elles disparaissent dans la nuit. Mme Laure Bernardini rentre dans la maison, suivie de Mme Thérèse qui porte son tabouret et son châle. Et Théo vient tourner la clef dans la serrure. (PROU, 1973, p. 6).

Figura 30. As velhas amigas se despedem e retornam aos seus lares (presente)



Tela impressa n.º 05

A sequência vai sendo estabelecida quadro a quadro, com pouquíssimas ressalvas de ordem narrativas. De modo geral, nesse recorte, romance e telefilme obedecem a uma paridade de acontecimentos diegéticos. Vale ressaltar, entretanto, que o cinema, sobremaneira, traz em si a capacidade de reler os espaços imagéticos do âmbito romanesco e, *a priori*, toda obra cinematográfica baseada em uma obra literária é senão uma releitura, uma possibilidade de composição, um modo de ver e interpretar uma dada obra. Morin (1970) afirma que

O cinema reflete a realidade e, mais do que isso, comunica-se com o sonho. “O cinema torna não só compreensível o teatro, a poesia e música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: o tal minúsculo cinema que existe na nossa cabeça” (MORIN, 1970, p. 243 apud PEREIRA, 2009, p. 45).

Assim a narradora em sua empreitada em descrever (talvez revelar) as personagens principais dessa trama diz que

Je les connais bien. Je me suis glissée parfois, suivant ma mère, parmi leur compagnie de vieilles corneilles babbillardes. Ou plutôt je crois les connaître. J'essaie d'imaginer qu'elles ont été jeunes, et belles, qu'elles ont eu sinon des aventures au moins une histoire. Je voudrais savoir pourquoi Mme Thérèse laisse parfois filtrer entre ses paupières une lueur cruelle, et pourquoi Mme Laure, souvent, pince ses lèvres mauves en regardant Mme Thérèse. [...] Quand Mme Bernardini se hasarde – rarement – hors de sa maison, la ville la salue obséquieusement. La ville ne hait pas Mme Bernardini ; elle la respecte à cause de sa position, de sa richesse ; et elle l'aime à se rappeler que la vieille femme sort de la même glaise que les plus humbles de ses citoyens. Mme Bernardini est rassurante : elle est la preuve que la chance existe, qu'on peut s'élever dans la société, pour peu qu'on y tienne et qu'on sache saisir l'occasion. [...] À propos de Mme Thérèse, les gens murmurent qu'elle a bien su mener son jeu, qu'elle a bien dirigé sa barque. (PROU, 1973, p. 7, 12, 14).

Figura 31. Laure Bernardini e Thérèse Reboul (presente)



Tela impressa n.º 06

Como podemos observar nos excertos acima a narradora cumpre um jogo sinuoso de descrever as personagens principais da estória, Laure e Thérèse, mulheres rivais que estabelecem uma relação ambígua e antitética de amor e ódio. A narradora também passa a estabelecer o seu predicativo maior que é o de incitar a imaginação do leitor em face de sua não onisciência. Assim o leitor/espectador estabelecerá relações de identidade e representação no processo de legibilidade e compreensão do discurso narrativo romanesco/fílmico isso porque

Mais amplamente, há um outro aspecto importante da representação do leitor no processo de leitura. O outro, isto é, o leitor, na medida em que lê, se constitui, se representa, se identifica. A questão da compreensão não é só do nível da compreensão não é só do nível da informação. Faz entrar em conta o processo de interação, a ideologia. A tensão, o confronto existente é aquele que podemos observar quando perguntamos pelo interlocutor do texto. Há um interlocutor que é constituído no próprio ato da escrita. (ORLANDI, 2003, p. 185)

Bem, na sequência no episódio três, na página nove, o romance descreve Laure em sua adolescência com seus sonhos e ambições de menina, em seus pequenos segredos e suas predileções, além de deixar claro o grande projeto de seus pais para ela (um bom casamento). Nessa sequência se desvelam características de sua família e suas origens, são comerciantes de um açougue. O filme entretanto em uma quebra de sequência narrativa apresenta de antemão a cena do baile que ocorre na praça de fonte à grande mansão, baile que atrai os *souvenirs* de um passado que precisa ser espicado para ser compreendido. O romance continua a descrever Laure e suas origens :

Madame Laure Bernardini descend, dit-on, d'une famille de commeçants modestes : des bouchers. On a peine a l'imaginer s'ébattant parmi les viandes crues, marquant ses pas menus la scieure salie par le sang dégouttant des quartiers de bœuf. [...] On la voit, la jeune Laure, installée au premier étage, dans l'appartement dont le balcon surplombait l'enseigne écarlate du magasin. Telle l'Angélique du Rêve, assise près de la fenêtre, un ouvrage aux doigts, elle brodait de fines toiles, jetant de temps à autre un regard vers la rue, vers l'agitation des comères qui traversait la place. Est-ce qu'elle aimait sa solitude, sa tranquillité de demoiselle ? Prenait-elle plaisir à vivre un étage au-dessus de ses parents qui se dépensaient en bas, souriaient à la clientèle, et maniaient à pleine paume les rôtis ? (PROU, 1973, p. 9).

Figura 32. Cena do baile no momento presente: quebra de sequência (presente)



Na cena abaixo, em que uma menina, Suzanne, participa com a sua avó, ao que tudo indica, Madame Constantin, do encontro vespertino no terraço dos Bernardini. No romance só há um narrador. Na película, como já mencionado antes, quem assume a narração não é Suzanne, é a sua avó. Suzanne apenas lança questionamentos, curiosidades. Fica notório que a presença da personagem Suzanne simbolizando a narradora na obra literária é uma homenagem à autora Suzanne Prou. No romance a narradora não possui um nome, e ela é filha de uma das senhoras o que indica que ela seria muito mais velha do que a adolescente que aparece na película ocupando o seu papel de personagem que narra ainda que na película a narração fica por conta de sua avó, amiga Laure e frequentadora da mansão dos Bernardini.

A l'extrême bord de leur existence, je voudrais les retenir, les ouvrir comme on ouvre un coffret, lire une espèce de message qui va se perdre pour jamais. Je les regarde. Je me grise de leur parfum : poudre à l'iris et jupe surie. Puis je questionne, et je recueille quelques images : des souvenirs, des on-dit, des peut-être... J'ai l'impression de feuilleter un album de vieilles photographies rangées sans ordre et sous lesquelles, le plus souvent, manquent les légendes. Je classe, j'imagine, je reconstitue. Et des figures montent du fond du temps, se mettent à revivre. (PROU, 1973, p. 6).

Figura 33. O papel da narradora: Suzanne e Madame Constantin (presente)



Tela impressa n.º 08

Como se pode observar há uma disparidade entre a narradora que se apresenta no romance e a narradora que posta em cena na película, há inclusive uma desconstrução de personagem já que no romance a narradora – que não tem um nome e uma das poucas pistas que indicam que se trata de uma mulher se encontra no segundo episódio do romance. «*Je les connais bien. Je me suis glissée parfois suivant ma mère, parmi leur compagnie de vieilles corneilles barbillardes* ». (PROU, 1973, p. 7, §1º)

Une fois par été, la porte arrondie reste ouverte sur la place où se tient le bal. Moirée de lumière, pointillée de couleurs, la place rassemble à un kaléidoscope dont les motifs se font et défont. Les vieilles dame la regardent et chacune la réfléchit dans les verres de ses lunettes. Elles disent qu'elles ont de la chance de pouvoir jouir du spectacle sans respirer la poussière. (PROU, 1973, p. 17).

Figura 34. O baile e a quebra de sequência romance x filme (presente)



Tela impressa n.º 09

Embora saibamos que a linguagem fílmica tem as suas próprias características e dinâmicas. Ainda que uma narrativa cinematográfica esteja baseada em uma narrativa romanesca não obrigatoriedade de um paralelismo imutável e fidedigno. Pereira (2009) nos mostra que o cinema tem a sua própria maneira de contar dizer que pode contrariar ordens cronológicas, espaciais e estéticas presentes em uma dada obra literária. O baile no presente é um aporte para o passado de nossas personagens, sobremaneira, quando “*elles écoutent les flonflons de l’orchestre en plein vent comme des marins en retraite écouteraiient le bruit de la mer*”. (PROU, 1973, p. 17)

Na sequência dos fatos tem-se a cena em que a avó da personagem Suzanne (na película) revela um pouco da vida de Laure e Thérèse. É notório que Suzanne funciona como um eixo provocador das memórias da avó que trás à tona verdades ocultas, cobertas por espessas camadas de tempo, verdades submersas em um passado obscuro e cheio de possibilidades. Durante toda a película não há um enfoque na vida das convivas. Nessa cena as duas estão em casa e não mais no terraço dos Bernardini e é aí que a pequena Suzanne ao

questionar a sua avó faz com que as camadas de passado sejam aos poucos demovidas a fim de que se conheça um pouco da história das duas senhoras que se espicaçam e ao mesmo tempo em que se toleram tanto. Por quê?

Figura 35. A representação das duas narradoras filme X romance (presente)



Tela impressa n.º 10

Au temps de la jeunesse de Laure, le bal se tenait déjà sur la place aux platanes. Comme aujourd'hui il y avait des bancs à l'intérieur de l'enceinte de feuillage, mais mais seuls les jeunes gens et les familles de peu s'y asseyaient ; pour les personnes de qualité on disposait quelques chaises en dehors des barrières de buis, et certains même, tenaient à apporter leur siège. La mère de Laure était de ceux-là. (PROU, 1973, p. 21).

Figura 36. Cena do baile nos dias da juventude de Laure (passado)



Tela impressa n.º 11

Pereira (2009) traz considerações pertinentes acerca da literatura e do cinema enquanto dois sistemas semióticos diferentes com linguagens complementares e diversas apesar de diferentes quando diz que

A linguagem falada ou escrita é um sistema de signos intencionais, enquanto que o cinema é um sistema de signos naturais, escolhidos e ordenados intencionalmente, de maneira a agir diretamente no inconsciente do público, e antes de falar à sua inteligência crítica, dirige-se e atinge a sua sensibilidade perceptiva. Ocorre que a literatura é fundamentalmente sequência, sucessão de fatos, enquanto que o cinema caracteriza-se pelo simultaneísmo, tanto espacial quanto temporal, fazendo com que a estética cinematográfica resida essencialmente na identificação e posterior emotividade do espectador em relação ao que lhe é projetado na tela. Porém, a literatura, ao ser expressão, utiliza uma mídia específica, que é a palavra, no caso, escrita, constituindo-se, assim, numa abstração da realidade; enquanto o cinema é uma representação, é uma impressão potencial, é virtual em relação ao que poderia ou deveria ser (na melhor tradição aristotélica, pressupõe), pois será o cinema sempre uma realidade objetiva, enquanto a literatura subjetiva. O cinema vale-se de atores e cenários originais, embora a mediação da câmera (que não existe no teatro) crie relações culturais e estruturas narrativas específicas, que permitem interpretação do mundo. Talvez a melhor maneira de se julgar uma adaptação literária para o cinema seja, então, não pelo seu grau de fidelidade literal à obra original, mas por sua eficácia em adequar para um meio estética e formalmente diferente uma dada narrativa. (PEREIRA, 2009, p. 67).

Laure tenait d'une main son tabouret, de l'autre elle révélait les longs pans de sa jupe . Elle venait « voir » le bal ; elle savait qu'elle ne danserait pas, puisque sa mère lui interdisait de frayer avec les jeunes hommes issus du petit commerce, les seuls qu'elle connaît un peu. Son père, peut-être, lui offrirait son bras pour faire un tour de valse. Le reste du temps, elle devrait se tenir bien raide, le dos droit, s'éventer à petits coups, et décliner avec un sourire poli les invites qu'on lui pourrait faire. Elle ne s'en était pas moins préparée soigneusement pour la soirée. Pensait-elle à Cendrillon ; rêvait-elle de quelque prince travesti qui la remarquerait ? (PROU, 1973, p. 21-22).

Figura 37. Laure e seus pais no baile (passado)



Tela impressa n.º 12

De l'endroit où elle était assise, elle ne voyait qu'un lent tournoiement, un envol de jupes, et parfois un visage qu'elle reconnaissait, celui d'une camarade d'école levant joyeusement sa bottine suivant la cadence des quadrilles ou des polkas. Une poussière dorée montait ; le bal semblait être enfermé au sein d'un nuage ; les lampions et les girandoles se balançaient au vent léger ; là-bas, sur l'estrade, très loin s'époumonaient les joueurs de clarinette et de cornet à piston ; et sur le côté se dressait la grosse maison des Bernardini dont une porte ouverte laissait entrevoir la terrasse. Le regard de la jeune Laure se posait souvent sur cette échancrure de la nuit, au-delà de laquelle on apercevait le buste opulent d'une grande femme assise, et le profil d'un jeune homme qui fumait une longue pipe. (PROU, 1973, p. 22).

Figura 38. O primeiro golpe de vista e Laura se apaixona ou se interessa? (passado)



Tela impressa n.º 13

Decodificar fatos e verdades: eis o convite expresso de *La terrasse des Barnardini*. No primeiro golpe de vista de Laure Lambert endereçado a Paul Bernardini, o jovem mais cobiçado da pequena cidade, o jovem cuja mãe austera reinava imperiosa no terraço da vivenda opulenta, Laure lampejou pensamentos. A que Laure se propunha? Ao amor ou ao seu projeto de poder? Havia um projeto de poder? Questionamentos como este seguem romance e película a fio reenderançando as nossas certezas acerca da diegese. Talvez pareça um tanto quanto esdrúxulo uma vez que uma narrativa deva dizer algo, deva revelar algo. Mas, o fato é, que a literatura e o cinema são linguagens artísticas que dialogam diretamente com a vida em seu plano real mais direto e a vida nesse aspectos também deixa por dizer, também sugere, também nos leva a supor, a imaginar, a recriar, a reinventar. Certamente

Entre a página de um livro e a tela branca do cinema há laços estreitos – em forma de mão e contramão: a página contém palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador por meio de palavras. (PEREIRA, 2009, p. 59).

[...] Elle envoyait les danseurs, elle sentait monter dans son mollets des picotements, il lui venait un désir fou de se lever, de se livrer au mouvement, au rythme ; elle battait la mesure sans y prendre garde avec son éventail, avec son petit pied. En même temps elle se disait qu'il serait bon d'être assise au creux de l'ombre, sur la terrasse des Bernardini. Et elle s'imaginait gracieusement posée sur un fauteuil, échangeant de propos de bonne compagnie avec ces personnes distinguées, se donnant des airs de voir, ou poussée par un élégant ennui . (PROU, 1973, p. 22).

Figura 39. O olhar de Laure para Paul (passado)



Tela impressa n.º 14

É importante discutirmos o como as ações descritas numa narrativa se transformam em imagem cinematográfica, sobretudo, quando essas descrições são sequências de fatos lacunares sobre os quais recaem as possibilidades mais variadas de interpretação e leitura. Quando olhamos para uma cena como a que descreve Laura fitando o cobiçado jovem sedutor, herdeiro do palacete, quais interpretações podem ser suscitadas em nós sem que levemos em consideração as nossas vivências, os nossos preconceitos e experiências? Pereira (2009) diz ainda que

cinema e literatura temos uma liberdade ambígua, pois, a mais simples enunciação literária, digamos: “José saiu apressadamente de sua casa em direção à escola”, exige, do cineasta, a solução de uma série de problemas que o desafiam de imediato: José é menino, adolescente ou adulto? Que cor de pele e outros aspectos físicos que caracterizam José? Como se veste ele? Que características tem sua casa? O que significa, para uma imagem cinematográfica, o advérbio apressadamente? Como é a escola? Esta direção significa à esquerda ou à direita, ladeira ou rua plana, ladeada de árvores, asfaltada, ou ainda uma simples estrada de terra batida? (PEREIRA, 2009, p. 55).

Laure se déshabillait et se couchait en soupirant. Abandonnée sur un fauteuil, la belle robe luisait sous la lumière de la lune, pareille à une grande fleur coupée. (PROU, 1973, p. 23).

Figura 40. Laure projeta seus sonhos depois do baile ao avistar Paul (passado)



Tela impressa n.º 15

On dit que Mme Laure a rencontré pour la première fois celui qui devait devenir son mari en livrant une commande de viande. Il faut alors penser que la jeune fille participait quelque peu à la vie professionnelle de ses parents ; à moins de supposer que la mère, fine mouche, choisissait justement les pratiques dont la famille comptait un fils à marier d'assez haute volée et prétextait une fatigue passagère pour ménager à sa fille quelque entrevue. Elle la chargeait de porter un paquet à domicile, et, peut-être, pour corriger l'aspect trivial de la démarche, joignait-elle au rôti un bouquet d'herbes odorantes : fenouil, thym, romarin ou marjolaine ». (PROU, 1973, p. 25).

Figura 41. O primeiro encontro de Laure e Paul: a carne às ervas (passado)



Tela impressa n.º 16

Elle devait passer par la porte de service et pénétrer directement dans la cuisine. La domestique lui a-t-elle offert une tasse de café ou une friandise ? S'est-elle attardée un moment ? Mme Barnardini est entrée. La gentillesse de Laure, sa bonne éducation, ont dû séduire la maîtresse du logis, qui a convié la petite à la suivre dans sa chambre, pour lui montrer quelque chiffon, une dentelle dont elle voulait se défaire. (PROU, 1973, p. 25).

Figura 42. Laure conquista a confiança da mãe Bernardini (passado)



Tela impressa n.º 17

C'est peut-être à ce moment-là que le jeune Paul est entré. Il s'est incliné vers sa mère. Il portait une de ses robes de chambre de cachemire à ramages compliqués, lâchement retenue à la taille par une cordelière de soie. Le poil sombre, lustré, il ressemblait à un pirate amolli par le luxe. Sans hésiter, Laure est devenue amoureuse de lui. (PROU, 1973, p. 27).

Figura 43. Laura cruza com Paul na bela mansão (passado)



Tela impressa n.º 18

Do ponto de vista da sequência narrativa em romance x telefilme há uma quebra sequencial na narrativa. A presença de Paul Bernardini acontece no romance logo nas páginas 13 e 14 do quarto episódio. Há logo a seguir no excerto extraído do romance uma descrição de quem seja o personagem Paul Bernardini. O romance busca traçar um perfil não apenas físico mais também psicológico, quase fenomenológico, dessa personagem que trafega o romance como um morto-vivo. Paul desencadeará uma sequência de eventos que levará o leitor/expectador a uma série de questionamentos.

De Paul on se souvient mal. Une photo le montre, dans l'album de famille, grand, mince et brun, le sourcil noir et l'œil câlin, négligemment appuyé d'une main sur un guéridon voilé d'une dentelle. Le guéridon est encore dans le salon de la vieille demeure : ovale, il luit de tout son acajou satiné sous la lumière qui tombe de la haute fenêtre. Il supporte en général une plante verte, un aspidistra ou « palmier des concierges », sorte de végétal qui a souvent sa place dans les magasins d'alimentation, et qui rappelle peut-être à Mme Laure, confusément, le temps de sa jeunesse. La main qui s'appuyait sur le guéridon a pourri depuis longtemps sous la terre. De Paul Bernardini, il ne reste que la photo d'un bellâtre guindé, et, peut-être, un regret dans le cœur de sa veuve. Elle ne parle jamais de lui. (PROU, 1973, p. 27).

Figuras 44 e 45. Paul Bernardini (passado)



Tela impressa n.º 19



Tela impressa n.º 19.1

Esgotar o tema das adaptações fílmicas não resulta em uma tarefa possível. A literatura e o cinema, enquanto linguagens semióticas independentes, podem ser veículos de tradução uma da outra, veículos, mas que colaboram um com o outro com a finalidade de ampliar o espectro artístico e de fazer possível um outro tipo de experiência e vivência sensorial. Sobre a adaptação do texto literário para a narrativa em movimento De Angelo (2005) diz que

Um filme. Um romance. Duas linguagens da arte. O filme, quando baseado em uma obra escrita, realiza a passagem de uma linguagem à outra, o que ocorre no intervalo entre as duas, a que chamamos de tradução. No conceito de tradutibilidade, que Benjamin aplicou à sua teoria da linguagem, está dito que traduzir é também o desejo de dizer a língua pura ou a língua original. Por isso, residiria em toda tradução uma função angelical: de portadora ou mensageira do original. Toda tradução é portadora da promessa de traduzir o Nome - a palavra divina - a verdadeira língua que restituiria aos homens a comunhão de uma mesma linguagem entre todos, como nas origens. (DE ANGELO, 2005, p. 37).

Ou bien, plus tard, alors qu'elle partait, qu'elle suivait une seconde fois mais en sens inverse le couloir de la grande maison, Laure a-t-elle vu s'entrouvrir une porte, a-t-elle surpris, sur un fond de tapisserie de couleur olive, ou prune, Paul Bernardini, l'œil brillant, montrant la mine fraîche d'un homme qui vient à peine d'achever sa toilette ? L'odeur de son eau de Cologne couvrait celle de l'encaustique. Il tenait à la main sa longue pipe à bout d'ambre. Il souriait, lointain. Il a été la dernière image que Laure a emportée de la grande maison. Il est resté dans son souvenir, encadré dans le chambranle de la porte, pareil, pour elle, à une de ces cartes postales qu'on trouve encore sur les tourniquets des libraires de gares : photographie idéale du séducteur. (PROU, 1973, p. 27).

Figura 46. Laure vê Paul novamente, agora mais sedutor que nunca. (passado)



Tela impressa n.º 20

Através de De Angelo (2005)

Percebemos, assim, quão delicado e complexo é o trabalho de tradução, sobretudo da tradução de uma obra literária para a tela. G. Betton, a esse respeito, nos diz que o cineasta pode contentar-se em inspirar-se na história literária e segui-la passo a passo. Mas a fidelidade à obra original é rara, senão impossível. Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma

que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver, e não para se imaginar gradualmente. Pois, se o romance narra um mundo, o filme nos coloca diante de um mundo organizado de acordo com uma continuidade e contigüidade. (DE ANGELO, 2005, p. 40).

Daí porque a dificuldade de paridade da sequência temporal presente no romance, assim como o contexto de ambientação e reprodução dos artefatos descritos na obra e até mesmo da caracterização à risca dos personagens e suas ações.

Il y avait un café juste en face de la boutique : comment, sans cela, aurait-elle pu observer, à travers les voilages légers de sa fenêtre, les beaux jeunes gens de la ville que lui faisaient battre son cœur ? Elle le savait, la récompense du travail de ses parents et de son attente interminable serait son mariage, son beau mariage. De même qu'elle s'interdisait de parler boutique, laissant son père et sa mère se salir au contact des affaires triviales, elle gardait pour elle ses petits secrets : les moustache du premier clerc, la taille bien prise du représentant du commerce qui venait une fois la semaine déjeuner au Lion d'Or et le regard bleu du fils du docteur qui ne manquait pas de lever les yeux vers la croisée de la brodeuse quand il traversait la rue. (PROU, 1973, p. 10).

Figura 47. Assincronia na ordem dos acontecimentos das coisas (passado)



Tela impressa n.º 21

Parfois, elle écrivait des poèmes qu'elle déchirait vite, comme honteuse. Elle reprenait son aiguille, elle cousait, brodait une lingerie somptueuse dont, les jours sombres, elle se demandait si elle servirait jamais. (PROU, 1973, p. 12).

Figura 48. Laure escreve poemas à moda dos romances que ela lia (passado)



Tela impressa n.º 22

Parfois, en sortant de l'école, elle montait jusqu'en un point de la ville haute d'où on pouvait apercevoir, en se penchant sur un vieux mur, la terrasse des Bernardidni. Elle demeurait là longtemps, oubliant l'heure et sa mère que s'inquiétait, jetant par-dessus les toits des maisons son amour dévotieux vers celui qui était si loin d'elle. Sa tendresse immense lui semblait retomber sur la ville et la recouvrir comme un voile. Une fois, peut-être, elle a entrevu le fils Bernardini sur la terrasse. Il caressait un chien. Elle a supposé que c'était son chien de chasse puisqu'on prétendait que Paul était chasseur. Il est resté deux minutes à peine ; il est rentré dans la maison et la bête l'a suivi. (PROU, 1973, p. 29).

Figuras 49 e 50. Laure apaixonada, ou interessada, espreita Paul (passado)



Tela impressa n.º 23



Tela impressa n.º 23.1

Na sequência comparativa trazemos mais uma consideração de De Angelo (2005) acerca do processo de tradução intersemiótica entre literatura e cinema que traz luz à compreensão acerca desse processo tão profícuo e que se dá num processo de trocas, de intercambiamento entre essas duas linguagens diferentes mas complementares na qual se diz que

A tradução de uma obra literária à tela necessita, o mais possível, tocar os pontos de origem da obra, para realizar a sua narrativa dentro da compressão temporal que o cinema dita. E isto ocorre no difícil intervalo de tradução que ligará para sempre a obra escrita às imagens que se movimentam na tela. Quero dizer que esse "lugar-quase" de imersão, na tradução, abole qualquer hierarquização das linguagens. O fato de uma tradição de escrita ter se firmado na cultura não pode e não deve situar a literatura em posição de primazia, neste momento, ou definir a escrita como critério absoluto em uma comparação que definiria a imagem como um substituto mais ou menos imperfeito. Carregamos uma tradição de escrita, sim, porém reconhecemos cada vez mais como uma civilização de imagem. E, nesse processo cultural, destacam-se as imagens-sons em movimento produzidos pelo cinema. (DE ANGELO, 2005, p. 42).

Observemos como texto e tela se complementam, como o texto serve de suporte para as imagens que se seguem:

La deuxième rencontre de la jeune Laure et du fils Bernardini a dû présenter un caractère dramatique : une teinte de tragédie semble nécessaire pour expliquer l'ampleur de la passion chez la jeune fille, et la pérennité dun souvenir que Paul devait plus tard exhumer intact dans un moment de désarroi. [...] S'est-elle déroulée juste après l'incendie de forêt dont on a beaucoup parlé, et dans lequel, dit-on, le fils Bernardini a failli périr ? (PROU, 1973, p. 35).

Figura 51. O incêndio nas terras (passado)



Tela impressa n.º 24

En se portant volontaire pour aller au feu, Paul n'agissait pas par générosité pure : nombre de propriétés familiales se trouvaient menacées. Cependant il aurait pu laisser les autres défendre son bien. Apprenant qu'il était allé au-devant du danger, Laure n'a pu manquer de le voir sous les traits d'un héros. [...] Ainsi que le relate la chronique, Paul luttant contre l'incendie, s'était maladroitement entaillé la jambe avec sa hache. Cerné par les flammes, il avait perdu ses compagnons, il avait erré, perdant son sang, désespérant de se faire entendre à travers le ronflement du feu. C'était miracle qu'on l'eût secouru. (PROU, 1973, p. 35).

Figura 52. Paul se fere ao tentar combater o incêndio em suas terras (passado)



Tela impressa n.º 25

La deuxième rencontre de la jeune Laure et du fils Bernardini a dû présenter un caractère dramatique : une teinte de tragédie semble nécessaire pour expliquer l'ampleur de la passion chez la jeune fille, et la pérennité d'un souvenir que Paul devait plus tard exhumer intact dans un moment de désarroi. [...] Quand il a rouvert les yeux, c'est le visage renversé de Laure qu'il a vu d'abord. Il a levé une main encore hésitante, il a saisi entre ses doigts maculés de glaise et de charbon la cordelle de doux cheveux. Laure a frissonné. (PROU, 1973, ps. 35-36).

Figura 53. O segundo encontro de Laura e Paul (passado)



Tela impressa n.º 26

Elle a pris des ciseaux dans son nécessaire de brodeuse, elle a coupé la mèche que le jeune homme avait touchée. Elle la enfermée dans un médaillon. (PROU, 1973, p. 36)

Figura 54. Laure guarda uma mecha de cabelo que Paul tocou. (passado)



Tela impressa n.º 27

On dit que Mme Laure a le cœur malade. C'est qui lui fait, sans doute, ces lèvres violettes, ces pommettes fardées de mauve. Parfois sa gorge opulente se met à haleter, elle y pose une main, comme pour calmer les battements de son sang et apaiser la douleur qui soudain la déchire. (PROU, 1973, p. 31).

Figura 55. Laure sofre do coração (presente)



Tela impressa n.º 28

Esse plano sequencial, sobretudo, oportuniza, uma linha interpretativa que é ao mesmo tempo subjetiva e partitiva. Certamente, as cenas escolhidas e os trechos retirados do romance seriam outros se outro pesquisador abordando a mesma temática e tendo como corpus de pesquisa mesmo filme e romance *La terrasse des Bernardini*.

Nesse contexto, lidar com linguagem pressupõe um jogo sinuoso no qual precisamos discutir sentidos, traduções, versões, interpretações, representações, divergências. Ao se trabalhar com a transposição de uma narrativa literária, toda prenhe de suas imagens e particularidades que se centralizam na palavra escrita que é processada e transformada em imagens dialógicas na consciência do leitor, precisamos levar em conta o percurso narrativo do romance o percurso narrativo do filme como ambiências não equivalentes, porém, em muitos aspectos aproximadas e colaborativas. Souza (2009) afirma que

Para captar uma tradução intersemiótica, aproveitamos dois esquemas que devem corresponder ao percurso narrativo do romance e ao percurso do filme respectivamente. Esse método de trabalho nos parece altamente produtivo à medida que nos faz descobrir de que forma a tradução icônica mantém ou subverte a estrutura narrativa do texto fonte. A forma como o filme iconiza o romance é uma marca do trabalho do cinema que cria a sua gramática específica. (SOUZA, 2009, p. 72).

Como havia sido discutido antes e como se pode notar em Souza (2009) cinema em literatura tem há muito se complementado, colaborando mutuamente um com o outro ainda que cada uma dessas linguagens possua a sua gramática própria em termos semiológicos. Na verdade, vale salientar que o cinema tem cumprido, hoje, um papel importante na herança da sociedade hiperinformatizada. Enquanto anuncia-se a morte do romance a partir da diminuição drástica da cultura de leitura romanesca da forma como se dava no século XIX e XX, o cinema cumpre em muitos momentos o papel de manter vivas narrativas que antes tinham apenas o livro como suporte de existência. O cinema abre caminho para que a literatura se redescubra em outro formato: o da tela. E isso não acontece de forma linear. Dentro do mundo cinematográfico existe uma variedade de gêneros que podem dar suporte ao romance tais quais a telenovela, a série, a minissérie até chegarmos ao filme.

Na sequência temos a introdução ao emblemático personagem Théo. Théo não aparece tanto quanto as personagens principais, mas, ele desempenha um papel fundamental no desenrolar da trama e, em ambos os suportes, Théo será importante no desfecho da obra uma vez que as suas ações juntamente com as ações das personagens principais apontaram para uma formação de ideia acerca de quem teria matado Paul Bernardi.

Le vieux Théodore est assis dans la cuisine, tout seul face à la cafetière dans laquelle le café goutte à petit bruit. Il est six heures à peine ; Mme Laure n'est pas levée encore, Mme Thérèse non plus. Théodore mormonne. Il se dit que les soirs de fête ne lui sont pas bons, qui ravivent les souvenirs. À cause de la liesse générale, ces soirs-là il se laisse aller à boire plus que de raison. De petit blanc en petit blanc, il a vite fait de se donner une légère ivresse; et alors les vieilles images remontent, et ne le quittent plus de longtemps. (PROU, 1973, p. 39).

Figura 56. Théodore vai tomar seu café (presente)



Tela impressa n.º 29

Théodore se dit qu'il a le vivre et le couvert assurés, pour toute sa vie : c'est bien quelque chose, et sa jeunesse, sa liberté, il les eût de toutes manières perdues, avec les temps. [...] Tout change et se déforme, les choses et les gens. Une place, on la garde, pour peu qu'on en prenne soin, tandis qu'une femme, on est sûr de la perdre : fidèle ou infidèle, aimante ou cruelle, elle vous échappe, elle se défait, là, devant vous ; chaque seconde pourrit un peu le beau fruit. Si on réfléchissait, on prendrait en horreur cette chair qui se décompose. (PROU, 1973, ps. 39-40)

Figura 57. Laure conversa com Théo (presente)



Tela impressa n.º 30

O papel da narradora *de La terrasse des Bernardini* cumpre uma função de “eu” como testemunha. Leite (1985) discorrendo sobre foco narrativo seguindo a classificação de Friedman para o narrador-testemunha diz que o narrador-testemunha

narra em primeira pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos [fotografias?] que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Nesse caso, sempre como ele as vê. (LEITE, 1985, p. 38).

Leite (1985) traz uma percepção que se encaixa bem ao perfil dessa narradora que é testemunha, que se insere como uma personagem secundária, sem a qual, entretanto, a estória não seria possível. O foco narrativo, nesse aspecto, dá margem a que o leitor juntamente com a narradora não onisciente construa os percursos sógnicos que se mostram e se constroem durante a leitura. Em sequência continuamos esse jogo de texto / tela a fim de confrontar o que é narrado no romance e o que é narrado/imagetizado na película:

Son panier au bras, Laure s'est acheminée vers la demeure des Bernardini. Elle n'espérait pas offrir elle-même son présent ; du moins comptait-elle que la servante qui le recevrait penserait à mentionner son nom en le présentant à Paul. Puis, elle se disait qu'en se retirant elle jetterait un coup d'œil vers la terrasse rose, et qu'elle apercevrait peut-être Paul étendu, lisant ou fumant sa pipe. Elle n'en demandait pas davantage, s'accommodant d'un rôle effacé qui s'accordait avec sa nature timide. (PROU, 1973, ps. 41- 42).

Figura 58. Volta ao passado – Laure vai entregar carne no terraço (passado)



Tela impressa n.º 31

Laure, rendue inventive par la passion, a imaginé d'aller cueillir quelques prunes dans le verger pour les offrir à Paul Bernardini dont les papotages de la boucherie lui avaient appris la claustration : on racontait que depuis l'incendie il ne quittait guère sa chaise longue, à cause de sa blessure qui ne voulait pas guérir. (PROU, 1973, p. 41)

Figura 60. Mme mère e Laure jovem - cena anterior (passado)



Tela impressa n.º 32

On trouve bien trace, dans les souvenirs des vieilles gens, du panier de fruits apporté par Laure au fils Bernardini ; certains prétendent que la corbeille contenait des raisins, d'autres parlent de pommes ou de cerises. En raison de la nature des arbres qui poussent encore autour de la petite maison des Lambert, et de la saison (la cueillette a dû suivre de près l'incendie qu'on ne peut situer qu'en été) il est raisonnable d'imaginer la jeune Laure rangeant des prunes bleues dans son panier, puis les recouvrant de larges feuilles de vigne pour les préserver de la chaleur. (PROU, 1973, p. 41).

Figura 61. terceiro encontro de Laure e Paul (passado)



Tela impressa n.º 33

On a parlé du billet que le jeune homme aurait glissé dans la main de Laure, à la faveur d'un moment d'inattention de sa mère. Paul avait dû préparer son message longtemps à l'avance, et il devait attendre une occasion pour le faire parvenir à destination. Voyant Laure jeune et timide, se souvenant, peut-être, de la sollicitude qu'elle lui avait déjà manifestée, il a fait d'elle sa messagère sans hésitation. Lui a-t-il tourné un compliment ? A-t-il caressé le poignet menu prenant la corbeille ? Il savait jouer de sa prunelle sombre, héritage, dit-on, d'une aïeule andalouse. (PROU, 1973, p. 42).

Figura 62. O recado (passado)



Tela impressa n.º 34

Laure a enfoncé le papier dans sa poche. Elle s'est retirée après avoir formulé des souhaits de prompts rétablissement. A-t-elle osé croire, ne fût-ce qu'un moment, que le billet était pour elle ? Elle a eu le temps d'imaginer mille folies en suivant la rue qui la ramenait chez elle. Le papier brûlait sa peau à travers l'étoffe de la robe ; elle l'entendait crisser, elle pensait que tout le monde l'observait, avec des regards goguenards, ou envieux, ou pleins de commisération. Elle allait d'une démarche raidie, prenant garde de fizer le sol à ses pieds. Elle tremblait, elle avait chaud. (PROU, 1973, p. 43).

Figura 63. Paulo entrega um bilhete às escondidas a Laure (passado)



Tela impressa n.º 35

O leitor/espectador é, assim, levado a criar as suas próprias conclusões seja no romance seja no filme. As certezas não existem, ou são apenas sugeridas. Como Leite (1985) pontua o narrador-testemunha propõe a diegese de tal maneira que restar senão ao leitor construir conclusões e/ou possíveis certezas ou soluções e desfechos para ações que se debulham na obra.

Ce n'est qu'une fois de retour dans sa chambre qu'elle a regardé le billet : une lettre cachetée adressée à Thérèse Reboul. (PROU, 1973, p. 43).

Figura 64. O bilhete era para Mlle Reboul (passado)



Tela impressa n.º 36

Figura 65. Thérèse era uma modista sem prestígio na pequena cidade (passado)



Tela impressa n.º 37

Thérèse était à l'époque une personne dont les gens convenables ne prononçaient le nom qu'avec mépris. Elle vivait dans la haute ville avec sa mère, une vieille que tout le monde s'accordait à trouver répugnante. Elle était modiste. Et si les dames de la ville la considéraient comme une fille perdue, elles ne lui en accordaient pas moins leur clientèle : Thérèse était adroite, n'avait pas sa pareille pour tourner un ruban, chiffonner le tulle ou placer un bouquet. Chacun savait (mise à part la petite Laure devant qui on n'évoquait jamais ces choses) que Thérèse était la maîtresse du fils Bernardini. (PROU, 1973, p. 43.).

Figura 66. Thérèse jovem em sua magasin de modes (passado)



Tela impressa n.º 38

Temos a seguir uma quebra de sequência romance/filme na qual Thérèse não responde a Paul. Como já foi dito antes a sequência segue a visão e a interpretação de quem produz o filme e escolhe as cenas/episódios que julga mais relevante. Todo filme que se baseia numa obra literária é uma espécie de releitura que se adequa à dicção pictórica das telas. Nessas quebras de sequência romance/filme temos agora na película a cena que se desenrola no café matinal no qual Laure pergunta a Thérèse pela sua xícara preferida (página 97), mas, no romance a cena prevalente é que descreve dois fluxos de ação, a primeira se referindo a Thérèse e a segunda se referindo a Théodore: «*De sa peau molle et moite monte une odeur chaude, sucrée : sueur et parfum confondus. [...]Théodore a fini de nettoyer les cages. Il profite d'une absence de la servante pour mettre à mijoter dans la cuisine une pâtée de son cru* ». (PROU, 1973, p. 45, 49). Em seguida o excerto que descreve a cena do café matinal em que Thérèse desafia a sua *maîtresse*.

Madame Thérèse a emprunté le bol de Mme Laure. Elle n'a pas eu le bon goût de le rincer après l'usage et le remettre à sa place : elle l'a emporté dans sa chambre de sorte que la domestique a cherché en vain le précieux ustensile. [...] Elle dit qu'elle a pris le bol pour mettre à tremper son dentier. (PROU, 1973, p. 97).

Figura 67. Cena do café da manhã: o desaforo de Thérèse (presente)



Tela impressa n.º 39

O romance e filme se desenrolam sempre nesse jogo oblíquo entre tempo presente e tempo passado. Usa-se para isso de flashes de memória como fluxo de acontecimentos que são desenrolados pela ação da narradora em tentar organizar uma sequência de fatos segundo ela acredita que tenha acontecido.

Cependant, Paul, impatient d'obtenir une réponse à son billet, était décidé à faire revenir la jeune fille chez lui. Soumis à l'autorité de sa mère, qu'il tournait mais ne bravait jamais en face, il lui fallait user de ruse. Il a demandé, exagérant son attitude prostrée, si personne n'aurait la charité de venir lui faire la lecture : il s'ennuyait, réduit tout le long du jour à contempler l'horizon borné de la terrasse. (PROU, 1973, p. 52)

Figura 68. A aproximação de Paul e Laure (passado)



Tela impressa n.º 40

Mme Bernardini a proposé divers lecteurs. Il accueillait chaque nom avec une moue, un haussement des épaules. Au moment où Mme mère en arrivait à redouter qu'il n'avancât celui de la modiste, elle a été soulagée, presque heureuse de l'intendre évoquer la jeune fille aux prunes. Laure est devenue pour un temps dame de compagnie du jeune homme. (PROU, 1973, p. 53).

Figura 69. A estratégia da aproximação (passado)



Tela impressa n.º 41

Au bout d'une heure de confidences hachées et de conseils d'halieutique, la jeune Laure s'est levée : il convenait de ménager le convalescent. Elle allait se retirer, et Paul l'attendrait le lendemain : il avait glissée entre ses doigts un autre billet destiné à Thérèse. Laure a livré la seconde missive comme elle avait livré la première. (PROU, 1973, p. 56).

Figura 70. Laure entrega a Thérèse um segundo bilhete.(passado)



Tela impressa n.º 42

La terrasse des Bernardini, como já mencionado antes é uma obra entrecruzada por ideias e sentidos que se mantém nas entrelinhas. Alusões de fatos passados, querelas e segredos escondidos. O leitor telespectador é posto diante de uma narrativa que trafega entre o dizível e o não-dizível, entre o que está na superfície do texto e o que se esconde intencionalmente em seus labirintos discursivos. Todo não dito diz algo, está ali para dizer algo não aparente, algo não quisto aparente. Silva (2009) nos mostra que

A afirmação de que os sentidos estão para além do que se encontra explícito no texto, traz consigo a necessidade de se considerar que as palavras ganham sentido a partir das posições em que são empregadas, ou seja, desde as formações discursivas nas quais são produzidas. De acordo com Pêcheux (1997), a formação discursiva compreende o lugar de construção dos sentidos, determinando o que “pode” e “deve” ser dito, a partir de uma posição, numa dada conjuntura. Portanto, é nas entrelinhas, nos interdiscursos, nos desvãos entre o dito e o não-dito, que se encontra a formação discursiva. (SILVA, 2009, p. 41)

La toilette de Mme Laure n'est pas une mince affaire. Elle se livre seule à quelques ablutions rapides, mais elle ne peut s'habiller sans aide : sa corpulence rend chacun de ses mouvements pénible et incertain. Dès qu'elle est levée, elle sonne Thérèse. Mme Thérèse monte l'escalier sans empressement. Elle trouve sa maîtresse debout, en camisole, et, de mauvaise grâce, elle entreprend de lui passer sa lourde robe de soie noire. Un moment, la tête de Mme Laure est perdue dans les plis de l'étoffe sombre, ses bras s'agitent, cherchant les manches ; les mains se dégagent enfin du fouillis, puis la face émerge, et alors Mme Thérèse tire sur la jupe pour la faire descendre. Il reste à boutonner le corsage, fermé dans le dos par une longue série de petits boutons de jais. [...] Thérèse a des ongles aigus et chaque bride lui donne l'occasion de piquer le dos gras à travers la toile de la camisole. Mme Laure geint, laisse échapper de petits soupirs : mi-plaisir, mi-douleur. (PROU, 1973, p. 57).

Figura 71. Thérèse ajudando no asseio de Laure (presente)



Tela impressa n.º 43

Mme Laure, encore frissonnante, s'approche de la grande glace qui surmonte la cheminée ; elle s'y regarde, pensive, les coudes appuyés sur le marbre froid. Derrière elle dans le miroir, enfermé avec le sien dans des profondeurs verdies piquetées de points d'or, il y a le reflet de Thérèse. Elles restent immobiles, les yeux de l'une fixés sur ceux de l'autre par l'intermédiaire de l'image. Elles semblent retenir le temps, s'abîmer dans une fade et sénile éternité. (PROU, 1973, p. 60).

Figura 72. Thérèse, cumprindo com o seu papel de dama de companhia (presente)



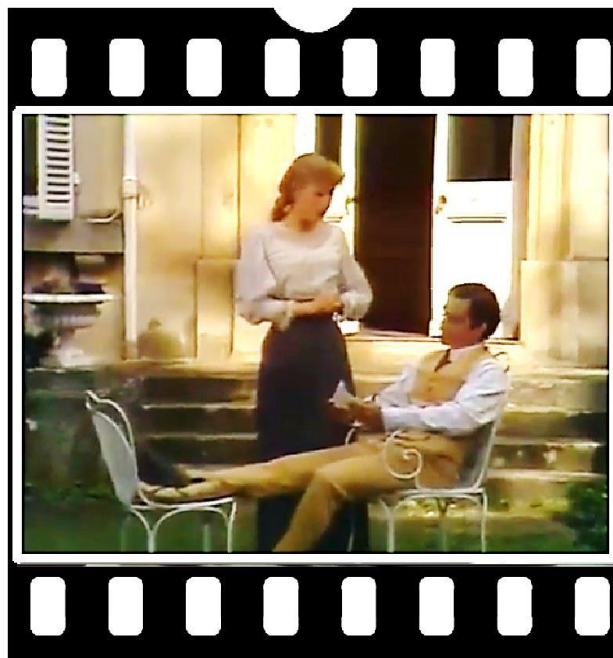
Tela impressa n.º 44

Na cena acima nota-se essa relação de dito e não dito. As personagens vivem na mesma vivenda opulenta. Uma é a sua dama de companhia, mas, comporta-se como (se fosse?) muito próxima de sua ama. Quais verdades se imbricam nessa relação? O dito está posto na imagem que se sobressai, o não-dito está apontando exatamente para o lado oposto, para o interior da imagem no qual vamos encontrar sentidos que nos subvencione aquilo que a narrativa quer que percebamos acerca da relação das duas senhoras idosas. Muito embora

não se deve buscar o que está oculto no papel, como se houvesse um significado fixo, escondido entre as linhas, isto é codificado; pois, no texto, os elementos jamais “ocupam o lugar de”. Isto porque a ADF analisa o que é dito e o que é não-dito, ou seja, o implícito, colocando o primeiro em relação ao segundo, não à busca de um suposto “verdadeiro” sentido; numa direção contrária, procura explorar as várias formas e a relação com o simbólico, compreendendo como o texto, objeto linguístico histórico, produz sentido. (SILVA, 2009, p. 41)

Paul ne semblait guère satisfait en lisant le griffonage de la modiste. Laure l'observait, inquiète : si Paul décidait de se fâcher avec Thérèse, il n'aurait plus besoin de commissionnaire ; elle s'agaçait de devoir souhaiter qu'il conservât de l'affection pour sa rivale. (PROU, 1973, p. 61)

Figura 73. Laure traz a resposta de Thérèse para Paul (passado)



Tela impressa n.º 45

Na sequência Laure porta uma outra missiva para Thérèse a mando de Paul. O que obrigaria uma mulher a abrir mão de seu orgulho e de seus sentimentos para, aparentemente, favorecer a sua rival? E quanto mais as cenas se sucedem para um questionamento no ar: porque Laure aceita que Thérèse a ex amante de seu falecido Marido continue em sua casa, dividindo o mesmo espaço com ela. Quais segredos existem aí? São desses silenciamentos que falamos, que nos questionamos. Há nesse aspecto um jogo de implícitos que determinam os rumos da diegese. Silva (2009) parafraseando Orlandi (1992) diz que

Quando se trata do não-dito, do implícito do discurso, coloca-se em questão a sua incompletude, lembrando que todo discurso é uma relação com a falta, o equívoco, já que toda linguagem é incompleta: “[...] há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem: todo dizer é uma relação fundamental com o não dizer”. (ORLANDI, 1992, p. 12 apud SILVA, 2009, p. 41-42).

O não-dito, neste sentido, faz parte do discurso que não é palavra. E, como já comentado anteriormente, tendo em vista a impossibilidade de o discurso abranger uma enunciação completa, entende-se que o não-dito é constituinte, é fundador do discurso. O não-dito diz respeito às diversas facetas da linguagem; perpassa e ultrapassa todo o dito; “[...] é subsidiário ao dito. De alguma forma, o complementa, acrescenta-se”. (ORLANDI, 2005, p. 82) Desse modo, o não-dizível constitui o espaço do múltiplo, a condição do “vir-a-ser” do discurso. (SILVA, 2009, p. 43).

Figura 74. Salto na seqüência – Laure entrega mais um recado a Thérèse (passado)



Tela impressa n.º 47

On peut imaginer Paul Bernardini, à peine guéri, encore boitant, impatient de retrouver Thérèse et s'échappant de chez lui à la nuit tombée. (PROU, 1973, p. 62).

Figura 75. Paul procura Thérèse (passado)



Tela impressa n.º 48

Paul n'a rien vu. Il s'est jeté sur le lit, entraînant Thérèse qui n'avait pas dit un mot. Il ne savait s'il lui faisait plaisir, et s'en souciait peu. Il la prise sur les draps défaits, fripés. Les yeux clos, il imaginait le corps de Thérèse comme une longue rivière frissonnante dans laquelle il eût nagé, n'en finissant plus d'aller au long des membres d'eau claire qui s'étiraient toujours. (PROU, 1973, p. 63).

Figura 76. Encontro amoroso de Paul com Thérèse (passado)



Tela impressa n.º 49

Paul a saisi la biche par le col, il l'a serrée, meurtrie, il a enfoncé ses ongles dans la chair de la biche pantelante, en même temps qu'il lui mordait la mufle, léchait sa bave, buvait sa sueur d'agonie. Et son regard fou plongeait dans les yeux de la biche qui s'exorbitaient et devenaient vitreux. Il a rejeté sa victime sur le lit. Il a placé autour de son cou le collier dérisoire. [...] Le fils Bernardini, pâle comme un mort, se tenait dans un coin de la pièce et regardait ses mains. (PROU, 1973, p. 66).

Figura 77. Paul agride Thérèse por ciúmes (passado)



Tela impressa n.º 50

Seguindo a sequencialidade do romance e relação ao filme o que teríamos nessa ordem é a cena da coelha com Théo, ou seja, teríamos novamente um retorno ao presente. Na película o que se apresenta e o que é demonstrado no excerto a seguir é a sociedade rejeitando madame *mère* por conta da atitude agressiva de Paul contra Thérèse. Sobre o que se mostra e o que se esconde numa obra

deve-se procurar sempre conhecer a exterioridade pela maneira como os sentidos são trabalhados no texto, na sua discursividade; é preciso que se continue a perscrutar um caminho que está fora do dizer textual, que silencia através do não-dito, mas que pode ser apontado em termos discursivos. Portanto, sem jamais se deixar iludir pela ideia do objeto integral, pelo saber total, como orienta Orlandi (2005), é preciso tomar a língua como sistema passível de falhas, de equívocos e a ideologia como constitutiva do sujeito empírico que é, necessariamente, sujeito efeito de sentido, agente de práticas sociais no processo histórico, sujeito na história (PÊCHEUX, 1997); e sempre que o fio da história se entrelaça com o fio da linguagem, estabelece-se, neste entretecer, o fio do discurso. (SILVA, 2009, P. 52).

L'acte insensé de Paul Bernardini a défrayé la chronique. Au lendemain du drame, le journal local lui consacrait plusieurs colonnes, montrait d'une part le coupable, hagard, emmené par deux gendarmes, de l'autre le visage effronté de Thérèse. [...] Bien de gens sans doute affectaient une réprobation qu'ils ressentaient à peine ; leurs airs scandalisés représentaient pour eux surtout une revanche ; ils profitaient de l'occasion qui leur permettait de mépriser avec bonne conscience une famille qu'ils avaient été tenus jusque-là de respecter. (PROU, 1973, ps. 71-72).

Figura 78. As pessoas da cidade evitam os Bernardini. (passado)



Tela impressa n.º 51

Il semble que Paul ait fait un voyage à cette époque. Sous couvert de fortifier sa santé chancelante, Mme mère l'a envoyé, dit-on, en Italie. Il est resté un mois, errant de ville en ville, collectionnant les aventure troubles et dépensant une fortune. (PROU, 1973, p. 73)

Figura 79. Paul está preocupado e sairá da vila (passado)



Tela impressa n.º 52

Tanto a obra romanesca quanto a obra cinematográfica são trabalhadas de modo a revelar o caráter indicial da narrativa. Na cena que se segue Théodore enterra um de seus coelhos e ele deixa perceber que ele sabe quem matou o pobre animalzinho, ele resmunga a respeito de Thérèse e diz que Laure a suporta por não poder ousar colocá-la pra fora. Esse é um momento em que um indício de acontecimento é disparado, momento em que a narrativa indica e/ou entrelaça acontecimentos passados com o presente e mesmo com o futuro.

Talvez seja uma forma de mostrar verdades que estão nos subterrâneos da narrativa. Um não dito que vale por um dito, silenciamentos que se travestem de discursos que em apontando para outras realidades nos direcionam para os questionamentos, para a dúvida que resulta na tentativa de solução de uma dada situação.

Havíamos mencionado antes que uma das características da narradora de *La terrasse des Bernardini* é a não onisciência, vale salientar, que essa não onisciência se revela a cerca de fatos centrais do *récit*. Poder-se-ia então afirmar que em muitos momentos da narrativa a narradora apela para aquilo que Leite (1985) chama de onisciência seletiva na qual o estilo indireto livre é um recurso fazendo da narradora uma espécie de autora implícita da obra.

Leite (1985), ainda tratando sobre o foco narrativo, traz outras categorias referentes ao modo de se narrar que são a análise mental, o monólogo interior e o fluxo de consciência. Categorias observáveis tanto na narrativa literária quanto na narrativa cinematográfica de *La terrasse des Bernardini*. Vemos uma narradora não totalmente onisciente, que se questiona, que tenta montar o quebra cabeça dos fatos para se chegar a uma proposição da estória, para tal ela se aprofunda nos processos mentais das personagens principais, incitando através de suas perguntas o leitor/espectador a debuxar as suas próprias conclusões, em outros momentos encontramos a narradora em monólogos interiores sempre ligados à ideia de que o leitor/espectador se questione junto com ela a cerca dos fatos.

A impressão que temos é que o monólogo é o recurso menos utilizado pela nossa narradora uma vez que o seu posicionamento discursivo é o de estar em contato constante com o leitor uma vez que ela lança mãos de questionamentos muito frequentemente. Quem pergunta, geralmente, pergunta algo para alguém, embora, obviamente, não seja raro que nos autoquestionemos. Acerca do fluxo de consciência Leite (1985) diz que

O fluxo de consciência, na acepção de Bowling, é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um desenrolar ininterrupto das personagens ou do narrador. Esta forma parece ter sido inventada por Edouard Dujardin, em 1888, com *Les lauriers sont coupés*. (LEITE, 1985, p. 68)

Théodore a enterré le lapereau derrière une rangée de buis. [...] Il dit au dos de Thérèse qu'elle est plus mauvaise qu'une gale. Il dit que Mme Laure, qui se rengorge, la supporte faute d'oser la chasser. (PROU, 1973, p. 75).

Figura 80. Théo dá indícios dos atos atrozos de Thérèse (presente)



O que nos parece é que como escritora contemporânea Suzanne Prou lança mão de um recurso narrativo que se mescla ao estilo realista tradicional (o de descrever e perquirir suas personagens) ao mesmo tempo que inova ao criar esse fluxo de consciência no qual se utiliza o recurso de uma narradora não onisciente.

O caráter lacunar de *La terrasse des Bernardini* nos orienta pois à observação do foco narrativo em si buscando entender como o modo de narrar influencia na percepção e na compreensão da estória, no possível comportamento do leitor/espectador em negociando os sentidos do texto, em colaborando com esses sentidos, em sendo um co-construtor da estória durante o processo de tradução dos signos ali expostos na narrativa.

Por isso, fica claro esse posicionamento indicial da personagem Théodore, que através da narradora, aponta para verdades que se intercalam nos subterrâneos do texto narrativo.

Madamme Laure est montée dans sa chambre pour sa méridienne. Avant de s'étendre, elle a ouvert son secrétaire, elle en a retiré un grand coffret de bois marqueté d'ivoire, et une paire de petits ciseaux. [...] Il contient des photos en grands nombre, prises par on ne sait plus qui, on ne sait où : des photos anciennes sur lesquelles les personnages tiennent des poses affectées, sur un fond de feuillage, ou la main appuyée sur le fût d'une colonne tronquée. (PROU, 1973, p. 79)

Figura 81. Laure abre uma caixa com fotografias antigas (presente)



Uma vez mais tem-se uma quebra de sequência romance / filme. No romance teremos Laure pensando haver perdido Paul. Ela volta à sua vida monótona, sem tantas esperanças e apontando para outras empreitadas amorosas. Como se pode notar no excerto e na cena impressa acima, e na próxima cena impressa abaixo:

Mme Laure examine longuement chaque image, comme si elle cherchait à se rappeler un temps, des lieux, des circonstances... Tour à tour elle écarte et rapproche les petits cartons de ses yeux. Elle place à sa droite, sur la courtepoincte, les photos ou figures de Thérèse, en buste ou en pied. Il y en a beaucoup. Quand la pile lui semble assez haute, Mme Laure commence son travail. Avec les ciseaux, elle perce le carton, elle découpe ici un cercle, là un ovale ou un rectangle irrégulier. Elle rogne, gratte, efface, retranche toutes les images de Thérèse. (PROU, 1973, p. 79)

Figura 82. Laure olha fotografias nas quais ela está com Thérèse (presente)



Tela impressa n.º 55

Nessa cena, mais uma vez vamos nos deparar com uma sequência de ações indiciais que apontam para um não dito dizendo sobre acontecimentos nem sempre descritos no texto. Por que Laure busca esse pequeno caixote onde se guardam fotografias antigas? Por que Thérèse protagoniza muitas dessas fotografias juntamente com Laure? Que relação às mantinham unidas mesmo que demonstrassem se detestar e se amar tanto?

Enquanto isso Thérèse, no mesmo instante, encontra-se nos seus aposentos revisitando um passado ainda mais subterrâneo, porque não lança mão de objetos que a remetam a esse passado, está tudo em sua consciência e em sua percepção de perda da juventude o que, provavelmente, leva o leitor/espectador a imaginar se no momento em que Thérèse se desmancha em choro ela se sente culpada, arrependida, perdida. Só o leitor poderá decidir.

Devant la coiffeuse rococo ornée d'une glace ronde Mme Thérèse s'est assise sur un tabouret capitonné. Elle ouvre un tiroir, l'autre, elle aligne des pots de crème, de pots d'onguent, des flacons de senteurs, des poudres, des pâtes sur la tablette d'acajou. Elle se penche vers le miroir. Sur son visage lotionné, elle étale une pâte rose ; immobile, les traits figés, elle observe le masque étrange qui la regarde du fond des prunelles à la couleur incertaine, comme noyées de brouillard. [...] L'œuvre est achevée. Mme Thérèse demeure hypnotisé par le reflet d'une figure bariolée, hiératique, effrayante comme celle d'une déesse sauvage. [...] Et tout à coup, comme pris dans un cataclysme, le visage entier se convulse, bascule, se défait, les traits s'effondrent. Mme Thérèse sanglote en silence, ses épaules tressautent, sa poitrine se gonfle, halète comme un vieux soufflet. [...] Mme Thérèse redevient elle-même, un peu rouge seulement, le teint enflammé, les yeux meurtris. Elle renferme flacons et pots. Elle repousse les tiroir. Elle se va se jeter sur le lit. Épuisée, elle s'endort. (PROU, 1973, p. 80-81).

Figura 83. Thérèse chora diante do espelho (presente)



Tela impressa n.º 56

Na sequência do livro, temos mais uma vez um retorno ao passado na qual a mãe de Paul preparava o casamento de seu filho com Laure que bordava as iniciais e P.B. em seu enxoval. O casamento de Paul se dá em um contexto de rejeição e escândalo social na velha cidadela de costumes patriarcais. Paul havia retornado da Italia, para onde havia fugido em face da agressão que impunha a Thérèse. Era preciso escapar da condenação do povo. Na película a cena que se segue é um retorno ao presente onde as velhas amigas conversam, discutem fatos corriqueiros, rememoram lembranças. É interessante a presença da personagem Suzanne, a jovem adolescente descrita na cena. Na película testemunha os acontecimentos que no romance a narradora busca solucionar. O filme acaba por criar uma personagem que no romance faz a dicção da narrativa, enquanto que no filme ela serve de âncora para a narrativa tomar corpo através de seus questionamentos à sua avó, Madame Constantin.

Les vieilles dames se groupent em demi-cercle au tour de la cheminée, enveloppent leurs jambes dans des couvertures usagées, qu'elles appellent des « plaids » en souvenir – peut-être d'anciens voyages, de randonnées en voiture à cheval, ou de romans lus autrefois dont les pages étaient traversées par le chevauchée de de grands lairds parcourant des landes. (PROU, 1973, p. 87).

Figura 84. As velhas amigas se reúnem em suas papotagens (presente)



Quebra de sequência. As telas impressas 58, 59, e 60 são anteriores cenaà descrita acima:

Un jour, on les a vues entrer ensemble dans une pâtisserie. Quand elles en sont ressorties, Laure souriait. Et Mme Bernardini. [...] Laure a cessé de pleurer. Elle a fait comprendre nettement au fils du quincailler qu'il l'importunait. Elle a commencé de rêver en feuilletant les catalogues des grands magasins de Paris. Elle s'attardait sur les robes de mariée. (PROU, 1973, p. 78).

Figura 85. Encontro de Laure com Madame mère. (passado)



Tela impressa n.º 58

Si Mme Bernardini (mère) avait été moins pressée de marier son fils, le temps aidant, elle eût fini par trouver une bru digne d'elle. Mais elle menait depuis le drame une vie harassante, en tête-à-tête avec son fils. (PROU, 1973, p. 83).

Figura 86. Laure saindo da pâtisserie acompanhada de Mme mère. (passado)



Tela impressa n.º 59

Mme Bernardini (mère) lui donnait (à Laure) peu d'ouvrage, et du plus fin ; elle la faisait, sous prétexte que son travail exigeait un bon éclairage, coudre et broder sur la terrasse où Paul passait parfois une heure ou deux l'après-midi. A-t-il été gêné en retrouvant la mesagère de ses malheureuses amours ? Il l'a sans doute fuie d'abord, puis peu à peu, comme elle se gardait de lui rappeler, fût-ce par un regard, le triste passé, feignait d'avoir oublié son brutal congédiement, il s'est habitué à elle. (PROU, 1973, p. 83-84.)

Figura 87. Laure enfim está convencida de que esposará Paul. (passado)



Tela impressa n.º 60

Docile, consentante, Laure se faisait complaisamment appât ; Paul devenait la brème. Mais ils ne pensaient plus ni l'un ni l'autre, au manuel du pêcheur. (PROU, 1973, p. 86) On dit que la brème est un long poisson plat dont la capture offre plus d'intérêt que la chair, qui se révèle à la consommation molle et décevante. Ainsi en fut-il de Paul pour Laure. Elle a réussi à l'intéresser, puis à le séduire. Encouragé par sa mère, il la épousée. Et, aussitôt les festivités nuptiales terminées, la jeune femme a compris que son mari n'était qu'un jouisseur égoïste, enclin à la considérer sous le seul angle du divertissement charnel. (PROU, 1973, p. 91).

Figura 88. Laure se casa! (passado)



Tela impressa n.º 61

A cena que se segue é mais uma das características indiciais presentes na narrativa desde os seus primeiros episódios até o fim. Qual era o jogo de Laure Lambert? Por que ela queria tanto ser uma Bernardini? Para torna-se a dona da mansão mais cobiçada da cidadela? Por que ela amava Paul? Uma pista pode ser encontrada no trecho da página 91 que diz : « *On dit que la brème est un long poisson plat dont la capture offre plus d'intérêt que la chair, qui se révèle à la consommation molle et décevante* ». Vê-se a seguir algumas imagens associadas a excertos do livro que corroboram com uma possível resposta a esses questionamentos que de algum modo permeiam toda a narrativa:

La nuit de noces de la romanesque Laure n'a pas dû être heureuse, non plus que ses autres nuits, jusqu'à ce qu'un début de grossesse lui fournît un prétexte pour faire chambre à part. Personne n'a suivi les mariés au soir de la cérémonie, et on ne sait même plus où il sont allés cacher, pour se conformer à l'usage, leur lune de miel. [...] Peut-être y avait-il un grand miroir dressé au-dessus d'une cheminée vieillotte, en marbre noir ou gris. La jeune Laure s'y est regardée souvent. C'est dans ce miroir qu'elle a jeté un dernier coup d'œil après avoir revêtu sa chemise de nuit brodée. Pâle d'émoi, elle se préparait à affronter un étrange et merveilleux mystère, dont sa mère et ses livres ne l'avaient informée qu'à demi. Elle lissait les plis de l'étoffe sur sa poitrine, retardant l'istant d'appeler son mari, seule, croyait-elle, pour la dernière fois. (PROU, 1973, p. 92).

Figura 89. Laura não é afeita ao sexo (passado)



Tela impressa n.º 62

A narrativa segue dando vazão a um fluxo de acontecimentos em cadeia: Laura se casa, se decepciona com as núpcias. Laura engravidada, é tratada com desvelo pela matrona da grande casa. Vê-se:

Quand elle a commencé d'attendre son premier enfant, Laure ne s'en est pas aperçue tout d'abord ; elle était ignorante en ce domaine, et sa mère, pas plus que sa belle-mère, n'avaient songé à l'informer. [...] Du jour au lendemain, elle s'est vue traitée comme l'écrin précieux de l'héritier à venir ; elle a dû cesser de coudre. On lui a enjoint de se lever tard, elle a passé la plupart de ses après-midi sur la terrasse, inactive, jalousement surveillée par Mme mère, choyée et dorlotée. (PROU, 1973, p. 100).

Figura 90. Laure está grávida (passado)



Tela impressa n.º 63

Atendo-se à narrativa, encontramos a seguir mais indícios que levam o leitor espectador a se questionar porque no momento presente Laure Bernardini ainda tolera Thérèse Reboul em sua casa. Thérèse permeia a narrativa sendo o infortúnio de Laure mesmo antes dela se casar com Paul Bernardini. Laure está grávida e pouco afeita às tramas sexuais a que seu marido se propõe. Paul volta a procurar Thérèse em seu *magasin de Modes*, Paul anseia pelas delícias carnais com a sua antiga *maîtresse*. Mas estará Thérèse, ainda disposta a ser a amante de Paul depois de tudo o que houve, depois do episódio violento a que foi submetida?

Paul devait se sentir floué : marié presque malgré lui à une fille jeune et belle dont il avait sans doute esôéré beaucoup, il retrouvait lié à une femme de glace ; et il ne pouvait pas même user de Laure comme dun objet de plaisir, ce dont il se fût peut-être contenté ; on lui interdisait de l'approcher. Est-ce alors qu'il a recommencer de penser à Thérèse ? (PROU, 1973, p. 101).

Figura 91. Paulo cansado da frieza de Laure procura Thérèse (passado)



Tela impressa n.º 64

Ao que tudo indica Thérèse não resiste aos encantos de Paul e retorna para ele. A mãe Bernardini apoia a sua nora, afinal de contas, ela espera por um herdeiro. As duas agem como mãe e filha e, talvez, estejam muito mais próximas uma da outra do que Laure estaria de seus próprios pais.

Thérèse tomada de ciúmes por não ocupar senão um lugar de subalternidade na vida de Paul, procura afrontar a Laure que se aflige com a ideia de seu marido ter uma amante ao

mesmo tempo que se alivia pelo fato dela não procura-la sexualmente. Será Laure uma mulher frígida? Por eu não é afeita ao amor?

A seguir temos uma cena em que Thérèse provoca um escândalo bem diante da igreja católica da pequena cidade. Uma cena que chama a atenção de todos e que subjuga Laure e Madame Bernardini mãe à vergonha e ao escárnio. Como era de se esperar em um lugarejo tradicional a moral e os bons costumes eram tomados como leis, ainda que a hipocrisia permeasse grande parte dessas relações.

Un matin em proche de l'église, Thérèse a aperçu les dames Bernardini à la fin de l'office. Elle a fait un esclandre dont chacun se souvient, insultant la jeune Laure, couvrant d'opprobre Mme mère, crachant sur toute leur lignée. Puis, riant à perdre haleine, elle sest enfouie. (PROU, 1973, p. 103).

« Alors la boutiquière. Tu l'a eu ton fils de famille? Mais qu'est-ce que tu te crois ? Qu'est-ce que tu es plus que moi ? Une pute, comme moi ! Mais c'est moi qui l'ai, votre bonhomme. Et c'est avec moi qu'il vient jouir, si vous voulez savoir ». (Filme : 47min :55seg – 48min : 41seg)

Figura 92. Enciumada, Thérèse causa um escândalo (passado)



Tela impressa n.º 65

Acredita-se que a própria autora se ficcionaliza em sua obra ao se propor uma narrativa que engendra traços tão marcantes e peculiares tais quais aqueles que identificamos em *La terrasse des Bernardini*. A propósito, Olivieri-Godet (2005) discutindo o jogo da ficcionalização da voz autoral diz que

Du point de vue du statut littéraire du récit, que l'auteur soit réel ou supposé, cela ne change rien à la méditation des expériences par le langage, qu'elles soient empiriques ou imaginaires : le *je* référentiel ne coïncide pas avec le *je* de l'énonciation, ils ne sont pas soumis aux mêmes lois. Autrement dit, quand on se place dans la perspective des conventions littéraires, tout auteur est fictionnalisé, même quand il n'a pas recours à l'artifice de l'auteur supposé. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait de traces du sujet-auteur dans le texte, mais tout simplement, comme l'a montré Bakhtine (1978), que ces traces sont réfractées dans les multiples discours intégrés par l'oeuvre, car l'auteur est capable de « parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi ». (OLIVIERI-GODET, 2005, p. 157-158)

Sous la lampe, Mme Thérèse façonne un chou de verlours la robe de Mme Laure ; Mme cygne jeune s'exclame en regardant aller les doigts, restés agiles malgré les années. Elle dit qu'elle aimerait apprendre à fabriquer elle-même les ornements de ses toilettes. (PROU, 1973, p. 105).

Figuras 93 3 94. As senhoras em seus *menus faits* da vida quotidiana (presente)



Tela impressa n.º 66



Tela impressa n.º 66.1

Ao chegarmos nesse ponto de observação de ambas as narrativas literária e fílmica notamos que alguns fatos descritos no romance foram omissos ou postos em segundo plano na película, a exemplo da preocupação de Eugène Lambert, o pai de Laure, com o isolamento da

filha naquele casarão. Essa passagem está descrita no episódio 31, da página 112 a 114. Nesse mesmo episódio vamos encontrar um acontecimento bizarro que é o assassinato da cadelinha Sadda. Paulo a mataria por essa representar um empecilho à sua aproximação mais íntima com Laure que o evitava sexualmente a todo custo.

Depois desse salto cronológico e sequencial que a película opera, há a volta ao presente numa cena na qual Laure é mordida por uma coelha malhada. Pode-se inferir que a coelha funciona como uma espécie de analogia com o que aconteceu a Paul Bernardini no final da narrativa, uma espécie de ensaio do que viria acontecer a ele. Será? Talvez! O romance traz à tona indícios mas não nos coloca diante de nenhuma certeza.

Il semble que Mme Laure ait pris goût aux promenades nocturnes. Si on lui demandait pourquoi elle sort la nuit, peut-être répondrait-elle qu'elle préfère errer dans le jardin plutôt que de se retourner dans son lit, en proie à ce qu'elle appelle « l'éveil ». [...] Comme elle passe devant les clapiers de Théodore, Mme Laure plisse le nez. Il est vrai que lès cages sentent fort, malgré lès soins que le jardinier leur prodigue. Est-ce l'atmosphère pluvieuse qui exalte l'odeur du fumier, fait plus vite pourrir la paille ? La grosse lapine se retourne, heurte le grillage. Mme Laure s'arrête, glisse un doigt distrait entre les mailles d'acier, et pousse un cri : la grosse lapine, dérangée dans ses rêves, la mordue. (PROU, 1973, p. 113-114).

Figura 95. Laure é mordida pela coelha malhada (presente)



Mme Laure s'est évanouie. Thérèse s'agite toujours, maugréant, grommelant, soupirant, gémissant, au milieu des linges répandus et toujours posant la même question : pourquoi Mme Laure était-elle vêtue à cette heure de la nuit, qu'a-t-elle fait qui l'a blessée ? Elle a versé un pot d'eau sur la malade, mouillant les draps en pure perte. Elle a cassé la bouteille de vinaigre qui répand une odeur âcre dans la chambre. Elle se penche vers la figure exsangue perdue dans le creux de l'oreiller, et, comme saisie d'une inspiration subite, elle la gifle à toute volée. Mme Laure ouvre les yeux. (PROU, 1973, p. 115)

Figura 96. Thérèse supervaloriza o ocorrido o incidente com Laure (presente)



Tela impressa n.º 68

Toda narrativa é uma espaço contíguo de espacializações nas quais os acontecimentos se imbricam à percepção do leitor / espectador que negocia sentidos no processo de tradução intersemiótica de uma dada obra. Paralelismos entre obra literária e obra cinematográfica acontecem seguindo os parâmetros interpretativos (partindo-se do pressuposto das prioridades de tradução intersemiótica) dos responsáveis pela produção de um filme. Souza (2013) parafraseando Santaella diz que

Toda espacialização implica paralelismos entre as partes ou as sequências das narrativas. A configuração interna de todas essas articulações na narrativa se assemelha ao conteúdo narrado, gerando uma relação de isomorfia entre a forma de contar, a construção da narrativa e o conteúdo do que é contado. Mas a espacialização, que nos dá a ideia de como funciona o modelo do panótico, com a vigilância hierarquizada, com suas redes de relações de alto a baixo, para o adestramento dos sujeitos, pode passar a uma espacialização indicial. Nesta, o modo de contar sinaliza índices relativos à trama contada. (SOUZA, 2013, p. 150)

A seguir as amigas se reúnem novamente na mansão Bernardini para discutirem o que fez Madame Bernardini ser machucada pela coelha malhada. Hiperbolizam a situação o que deixa Laure assustada.

La poupée que Mme Thérèse a édifíée avec soin sur le doigt de Mme Laure ne manque pas d'éveiller la curiosité de ces dames. Mme Laure prétend que le pensement cache une égratignure. Mme Constantin dit qu'il ne faut pas négliger les bobos : elle a vu s'envenimer des simples piqûres de rosier. (PROU, 1973, p. 121).

Figura 97. As senhoras se reúnem e falam sobre o incidente com Laure (presente)



Tela impressa n.º 69

Nessa sessão o romance traz à tona a gravidez de Laure e o nascimento do seu primeiro filho com Paul. Depois do nascimento do bebê Paul continua procurando Thérèse. Nesse ínterim, no presente da narrativa, os fantasmas de Théó sobre Thérèse, que se tornou sua esposa dentro da casa dos Bernardini a fim de cessar os boatos que circulavam pela cidade a cerca dos acontecimentos possíveis na *maison* dos Bernardini, vêm à tona. Théó que é fiel escudeiro de Paul Bernardini, o único talvez que tenha sentido pela morte de Paul... Enfim, madame Bernardini mãe está morta. Laure trona imperiosa!

Paul rentrait de plus en plus tard. Comme il couchait de nouveau dans la pièce jouxtant la chambre conjugale, Laure l'entendait à peine. Faisait-il encore partie de la maison ? On ne lui demandait plus rien. La règne des femmes était définitivement établi dans la famille. Un autre Paul s'en fût affecté, peut-être, eût essayé de réagir. Lui, il jouissait de sa liberté retrouvée, sans se demander d quel prix il l'avait payée. Il se cachait mal pour rencontrer Thérèse ; parfois, il l'emmenait à la chasse avec lui. Théo les escortait, entendait de loin leurs rires quand ils roulaient sur les fougères. (PROU, 1973, p. 119).

Figura 98. Paul Bernardini e o Théodore numa caçada (passado)



Tela impressa n.º 70

Quand on évoque le temps qui sépare la naissance du premier fils de Laure de la mort de sa belle-mère, on n'obtient guère de renseignements. [...] On dit aussi que vers cette époque Paul a cessé de fréquenter Thérèse. (PROU, 1973, p. 125).

Figura 99. O nascimento do filho de Laure (passado)



Tela impressa n.º 71

[...] Mais en racont aussi que Thérèse avait quitté la ville, derrière un quelconque séducteur qui lui promettait l'argent e le bonheur. (PROU, 1973, p. 125).

Figura 100. Paul procura Thérèse, mas ela não estava mais na cidade (passado)



Tela impressa n.º 72

On raconte que le baptême du deuxième enfant de Laure a été entouré de fastes. Les anciennes relations de la famille avaient cessé de bouder, on les avait invitées en foule. Des parents lointains étaient venus de toutes les provinces. (PROU, 1973, p. 126).

Figura 101. O batismo do filho de Laure, o segundo (passado)



Tela impressa n.º 73

Au sein de la liesse générale, et alors qu'on sablait la champagne, Mme mère a été prise de faiblesse, s'est étendue sur une causeuse, a poussé un soupir, a trépassé. Elle avait encore, dit la chronique, le goût du champagne sur la langue : elle a dû mourir de joie. (PROU, 1973, p. 126)

Figura 102. A morte da mãe de Paul e a ascensão de Laure (passado)



Tela impressa n.º 74

La vieille dame enterrée, on peut imaginer que Laure a fait sés comptes, une sorte bilan de vie. Elle se retrouvait maîtresse de la grande maison, des champs, des bois, des fermes et des hameaux. Paul lui soumis. Elle était mère deux fois. Corpulente, épanouie, elle mesurait son importance, sa dignité. Les clefs des placards de la maison, que la servante lui avait remises, quoiquelles ne fussent pas posées sur un coussain de velours, symbolisaient son importance : elle était reine. (PROU, 1973, p. 127)

Figura 103. Laure, a nova senhora única da grande Maison (passado)



Tela impressa n.º 75

“Mme Laure dit que la mémoire est le fardeau des vieilles gens” (PROU, 1973, p. 21). A ideia de finitude é uma certeza entre nós humanos, mas essa ideia se intensifica na medida em que envelhecemos, em que vamos perdendo vitalidade, em que se aproxima o grande momento da passagem. Então, a morte resta como uma certeza causticante, certa, quase pressurosa.

As nossas personagens parecem demonstrar isso nas senas em que se seguem. Laure, mordida pela coelha teme uma infecção, um agravamento do ferimento. Laure tema, talvez, o silêncio das coisas, a penumbra da consciência, a mudez da alma. Quantos segredos sórdidos não guarda, Laure, talvez. Remorso? É interessante notar como o romance transcorre a vida, aparentemente monótona de um grupo de velhotas gárrulas, que desfiam suas querelas dia a dia, que fofocam e murmuram suas dores, suas memórias. Não seria uma grande metáfora do que aguardamos todos nós que envelhecermos?

Beauvoir (1970) ao se debruçar sobre o tema da velhice e as suas relações com o mundo traz uma nota bastante interessante que diz que

“É o futuro quem decide se o passado está vivo ou não”, observa Sartre. O home cujo projeto é progredir, desprende-se do passado; define seu antigo eu como um eu que já não existe e dele se desinteressa. Ao contrário, o projeto de alguns para si implica a recusa do tempo e uma estreita solidariedade com passado. A maioria dos velhos se acha neste caso; recusam o tempo por não quererem decair; definem seu antigo eu como sendo o eu que eles continuam a ser: afirmam sua solidariedade com a apropriada juventude. (BEAUVOIR, 1970, p. 99)

Será, por ventura, esse o caso de nossas personagens Laure e Thérèse? Será o projeto dessas duas velhas rivais, quiçá amantes, uma recusa do tempo e por isso sejam tão solidárias ao passado? A um passado que insistentemente é trazido à tona por uma narradora que tenta esmiuçar a vida segredada dessas duas senhoras?

Elas apontam para um futuro que vivifica o passado no qual elas estão inescapavelmente unidas, entrelaçadas? Talvez, apenas a morte consiga desprende-las desse passado que oculta verdades, que subtona vozes, que aterra segredos. Talvez só o destino que as aguardam será capaz de solucionar a grande aventura de suas vidas. Afinal, a verdade pode não passar de uma falácia espalhada em uma pequena cidade interiorana onde os fatos mais corriqueiros ganham ares de grandes acontecimentos; e não o seriam também?

Madame Laure considère sa main enflée. Mme Thérèse, qui la coiffe, ne ménage par les remarques propres à semer l'inquiétude : Mme Laure a-t-elle remarqué la traînée rouge qui marque l'avant-bras découvert par la manche du caraco ? (PROU, 1973, p. 129)

Figura 104. Laure teme pelo seu ferimento ainda inchado. (presente)



Tela impressa n.º 76

Mme Thérèse, sur un ton rancunier, dit qu'à se promener la nuit on s'expose toujours à quelques danger. En même temps qu'elle parle, elle tire sur une mèche rebelle, et Mme Laure, au lieu de répondre, geint et lève sur Thérèse un regard implorant. Thérèse se fait douce ; elle démêle fil à fil, elle caresse, apaise la vieille tête qui lui est livrée. (PROU, 1973, p. 130)

Figura 105. Laure e Thérèse um irrompimento de carinho (presente)



Tela impressa n.º 77

Nas reviravoltas dos acontecimentos um fato nodal a comete os moradores da Malaucène ficcional prouiana, a peste toma conta da vila, a gripe espanhola, boa parte da população da cidade está morta inclusive os pais de Laure, M. e Mme Lambert. Laure tem dois filhos para cuidar, seus empregados estão doentes. Paul está alontanado na guerra. Quem cuidará de seus filhos se ela mesma adoecer?

Esse ocorrido força uma virada comportamental que revelará laços contíguos de proximidade entre as duas rivais. O que decorre dessa junção entre Laure e Thérèse? A necessidade de Laure fala mais alto que o seu orgulho ferido de mulher e com a sua rival, de tantos escândalos, nasce um pacto que precisaremos supor verdades se quisermos acreditar. Thérèse, a grande rival de Laure, é a única a se oferece para assumir os serviços da grande *maison* e ajudar Laure com os seus filhos.

Pour certains, Thérèse et la grippe sont arrivés ensemble dans la ville. Pour d'autres, la grippe a précédé Thérèse. C'est qui est sûr, c'est que la grippe et Thérèse venaient du même bourg : celui où la jeune femme s'était rendue à la suite d'un marchand de vin folâtre. [...] À la même époque, l'épidémie qui vait commencé d'envahir le pays s'est propagée rapidement. La première touchée a été Mme du Fleuriel ; d'autres ont suivi, beaucoup mouraient, et les médecins, surchargés de travail, à court d'espérance, disaient entre haut et bas que cette grippe était la peste, concourant ainsi à aggraver le désarroi des gens. (PROU, 1973, p. 131-132).

Figura 106. Thérèse retorna à pequena cidade (passado)



Tela impressa n.º 78

Laure avait décidé d'abord de confier ses fils à sa mère, s'imaginant les soustraire ainsi à l'épidémie, puisque Berthe habitait hors de murs de la cité. Elle a dû y renoncer : Berthe, touchée elle-même, ne tardait pas à mourir, suivis de près par son Mari. Laure n'a eu d'autre secours que de brûler des herbes odorantes dans tous les vases, consigner ses fils dans leur chambre et laver chaque objet à l'eau chlorée. Sa servante est tombée malade à son tour, puis ses fils, enfin Théodore. Laure, épouvantée, allait d'une chambre à l'autre, suppliait le médecin de sauver ses enfants. (PROU, 1973, p. 131-132).

Figura 107. A gripe espanhola se abate sobre a pequena cidade (passado)



Tela impressa n.º 79

Thérèse, avertie par la rumeur publique sans doute, a osé frapper à la porte, et, baissant les yeux sous le regard absurdi de Laure, elle a offert ses services, assurant que la contagion ne lui faisait pas peur. Laure se trouvait loin de toute rancune, de toute jalousie. La guerre, puis la grippe, avaient modifié les valeurs, déraciné pour un temps toutes les notions acquises. La jeune Mme Bernardini sentait derrière elle une demeure peuplée de malades, envahie par un grand désordre. Elle tenait à peine sur ses jambes, et s'était maintes fois demandé ce qu'il adviendrait de ses enfants si elle-même succombait. Dans cette conjoncture, elle a pris ce qu'elle trouvait. Elle s'est effacée sur le seuil. Thérèse est entrée. Elle ne devait plus ressortir. (PROU, 1973, p. 133)

Figura 108. Thérèse surprende Laure (passado)



Tela impressa n.º 80

Seguindo a nossa leitura telespectativa, através do texto/imagem, temos novamente uma reinserção dos acontecimentos no tempo presente no qual vamos encontrar a personagem principal, Laure Bernardini, sendo cuidada pelo médico que a dissuade de quaisquer outras complicações mais graves em face do incidente com a coelha malhada.

Le docteur a fait une piqûre à Mme Laure. Il a ordonné des médecines diverses, des baumes désinfectants. Il a gourmandé la malade : a-t-on idée, se faire mordre par un lapin. (PROU, 1973, p. 135).

Figura 109. Laure atendida por um doutor por causa da mordida da coelha (presente)



Tela impressa n.º 81

É interessante notar que durante todo o percurso de análise do romance e da película apresenta-se essa característica lacunar ou mesmo essa característica elíptica da narrativa onde ora há uma espécie de lampejo de acontecimento; acontecimento em flash, ora há um salto entre passado e presente, presente e passado, ora há mesmo intermitências diegéticas. Gesternkorn (1996) ao propor um estudo acerca do campo elíptico no cinema tendo como base de análise a teoria estética deleuzeana acerca do cinema afirma que

L'ellipse la plus commune consiste dans le fait de sauter dans le déroulement narratif un certain laps de temps au cours duquel des événements significatifs ont pu se produire, à commencer par l'écoulement même d'une certaine durée diégétique. Il suffit ici de situer le point d'éliision dans le tissu narratif pour distinguer plusieurs espèces. (GESTERNKORN, 1996, p. 136)

Mme Thérèse dit que Mme Laure l'a échappée belle : elle ose en parler maintenant, elle la voyait perdue. Mme Laure dit que Thérèse exagère : ce n'était qu'une toute petite morsure. Mme Thérèse dit que la lapine aurait pu être enragée. Mme Laure demande comment une bête enfermée pourrait attraper la rage. Mme Thérèse dit qu'on a vu de ces sortes de cas. Mme Laure réprime un frisson. Elle dit qu'elle est heureuse de s'en tirer à si bon compte. Mme Thérèse demande ce que Mme Laure a décidé à propos de la lapine. Et Mme Laure s'étonne : qu'aurait-elle pu décider ? Cette bête était dans son droit ; c'est elle-même qui a été sotte en allant la réveiller. (PROU, 1973, p. 136).

Figura 110. Thérèse propõe que Laure se vingue da “coelha” (presente)



Tela impressa n.º 82

Há sobremaneira uma magia revelada na narrativa, uma espécie de alusão dentro de todas as possibilidades do *pode ser*, do *quem sabe*, do *talvez*, do *será ?*, do *diz-se que*, do *parece* que espalhados por todo o romance. Funcionam, certamente, como um eixo elíptico que em não dizendo diz significativamente, deixa traços, pistas, aponta para um lugar, para uma resposta que precisa ser construída e experimentada. Gernernkorn (1996) continua dizendo que *Il est fréquent de trouver une éclipse au terme d'une séquence, qu'elle laisse de ce fait inachevée, variété qu'on pourrait baptiser suspension de séquence, par analogie avec la figure de sustentation de la rhétorique classique.* (Gernernkorn, 1996, p. 136).

Não há certeza e não há verdade absoluta, nem da parte de nossas personagens nem da parte da narradora e nem mesmo da parte do que a narradora. Ouviu-se falar na cidadela de tantas querelas e dos disse-me-disse. Poderá a coelha estar representando Paul Bernardini? A vingança proposta por Thérèse contra a coelha que feriu Laure, poderia ser na verdade uma alusão ao que aconteceu a Paul? Mas o que de fato teria acontecido a Paul Bernardini? Por outro lado, por que Laure quis tanto esposar Paul que estava alheio à presença da pequena *bouchère modeste* a qual não lhe interessava nem um pouco? Não havia sido Laure que o procurara, que o cercara, que atalhou até conseguir o que queria, ser a rainha do Terraço dos Bernardini? A narrativa, portanto, crivada de elipses, não-ditos, sugestões apontam para as mais diversas possibilidades e razões. Gesternkorn (1996) ainda tratando do caráter elíptico no cinema diz que

D'une manière plus générique, le style elliptique est synonyme d'économie de moyens. Il ne s'agit pas forcément d'omettre tel ou tel événement diégetique, mais davantage de le signifier, plutôt que de le représenter. Le manque n'est pas total, mais partiel. On trouverait mille exemples de cette esthétique du fragment chez Bresson, qui demande volontiers au spectateur de reconstituer l'ensemble d'une chaîne narrative (ou d'en prendre acte) à partir d'un simple maillon. Ces inférences donnent le sentiment sinon d'une écriture télégraphique, tout au moins d'une grande concision. (GESTERNKORN, 1996, p. 137)

[...] Mme Thérèse dit qu'elle reconnaît bien là la bonté de sa maîtresse. Puis elle se tait, hoche la tête jusqu'à ce que Mme Laure lui demande à quoi elle pense. Mme Thérèse dit que si elle gouvernait, elle ne laisserait pas la bête en vie. Mme Laure ébahie, demande à quoi elle pense. Mme Thérèse répond qu'elle la sacrifierait sans hésiter. Mme Laure dit que Théodore en serait malade. Et Mme Thérèse fait : pff... une main levée, le pouce balayant les autres doigts. Mme Laure dit : tout de même. Et Mme Thérèse assure que cette décision ne la regarde pas, qu'elle n'a rien, absolument rien dit. Elle se lève, remet la chaise en place, allume la vieilleuse et se retire sur la pointe des pieds. (PROU, 1973, p. 136).

Figura 111. Thérèse vislumbra a vingança (presente)



Tela impressa n.º 83

Seria, portanto, este o indício fatídico de que as duas mataram Paul? Quem poderá precisar os mistérios por detrás da pele da narrativa? Quem decidirá? Exatamente o que emerge nesse romance no qual a vontade do leitor/imaginador/criativo irá se cumprir, o leitor criará as suas próprias imagens/interpretação/tradução. Os indícios funcionarão como marcadores discursivos importantes daquilo que não é dito já sendo dito e daquilo que é dito e esconde o que deveria ser dito. Não dizer já é uma forma de dizer. Nas palavras de Rondou (2014)

Le dit et le non-dit ne constituent pas des notions figées et dichotomiques, mais plutôt des ensembles corrélatifs, où chacun des éléments adjacents participe à la production, à la communication et à l'interprétation du discours. En effet, le plus souvent, le sens principal d'un message ne réside pas dans le dit (dans ce qui est exprimé), mais dans les représentations et les interprétations des sujets producteur et récepteur. Si le sens nécessite l'intervention de différents paramètres contextuels (le lieu, l'époque, la culture, etc.), l'interprétation est fonction de nombreux éléments extérieurs au discours (situations présentes et passées, mémoire discursive, connaissance partagée, etc.). Sollicitant un travail interprétatif de la part du récepteur, le non-dit déclenche une activité de déchiffrement des sens cachés et des contenus sous-entendus. Le non-dit fait donc appel au savoir du destinataire. (RONDOU, 2014, p. 256).

Thérèse paraissait prendre as tache à cœur. Elle qui avait été désordonnée, brouillonne, elle s'est efforcé de remettre en état la grande maison. Elle s'est montrée douce envers les enfants, patiente devant leurs caprices, inventive pour les distraire. Ils se sont mis à l'aimer. Il devait sembler à Laure que la Thérèse qui s'occupait de ses fils n'était pas la même que celle dont elle avait redouté les maléfices – quand elle prenait le temps dy songer, ce qui n'arrivait guère. La vieille domestique se mourait, Théodore n'allait pas mieux. Laure elle-même se sentait frissonner, luttait comme elle pouvait pour résister à la maladie. Mais sa fatigue en faisait une proie facile : elle a fini par tomber inconsciente dans l'escalier. (PROU, 1973, p. 136)

Figura 112. Thérèse cuida de Laure que foi acometida da gripe espanhola (passado)



Tela impressa n.º 84

Outro aspecto assaz importante e que já havia sido anunciado nas páginas que se antecederam: a amizade de Laure com Thérèse, a grande afinidade entre as duas, uma se torna companhia contumaz da outra em momentos inclusive íntimos. O que isso significa? As duas teriam ainda mais segredos a revelar?

Laure a guéri. La grippe, d'ailleurs, semblait battre en retraite. La guerre s'est terminée, et les habitants de la ville, plus éprouvés par la maladie qu'ils ne l'avaient été par le sort des combats, se sont réjouis davantage de la fin de l'épidémie que de ce qu'on appelait « la victoire de nos armes ». Paul Bernardini est revenu indemne et pourvu d'une barbe noire. Trouvant Thérèse installée chez lui, il est resté muet de saisissement. Mais elle ressemblait si peu à la diablesse de ses années folles qu'il a fini par s'habituer à sa présence et la regarder comme une servante ordinaire. [...] Plusieurs femmes se sont présentées à la grande maison, dans l'espoir d'être engagées comme servantes. Laure les a remerciées : elles gardait Thérèse. Est-ce Laure qui a eu l'idée d'unir Théodore a Thérèse ? C'est que les gens jasaient. La grippe et la guerre oubliées, les habitants de la ville revenaient à leurs petits ragots, leurs chères manigances ; ils recommençaient de chuchoter, de dénigrer, médisaient de l'un et de l'autre. [...] Le mariage s'est fait. (PROU, 1973, p. 138-140)

Figura 113. Thérèse e Laure tornam-se inseparáveis (passado)



Tela impressa n.º 85

A seguir, temos um excerto que redireciona toda a nossa visão da trama, que já aponta um desfecho para a aventura dessas personagens cercadas de mistérios e de verdades semiexplícitas:

On imagine que Laure a dû réfléchir longtemps avant de s'obstiner à garder chez elle son ancienne rivale. [...] Puis elle pensait Thérèse assagie, et dévouée à sa personne. D'autres mobile, plus secrets, poussaient peut-être la jeune Mme Bernardini à garder Thérèse à son service. Pouvait-elle se passer des longues séances de massage qui la détendaient chaque soir ? Les mains de Thérèse étaient douces, qui effleuraient sa peau, s'attardaient au creux de sa nuque, palpaient ses reins restés douloureux à la suite de sa maladie. Thérèse coiffait Laure ; et les deux femmes, par un accord secret, prolongeaient à plaisir les séances de coiffure. Laure, dont le mari brutal avait manqué l'initiation au plaisir charnel, était cependant sensible à certains attouchements, d'autant plus troublants qu'ils paraissaient innocents ; elle aimait qu'on lui grattât longuement le cuir chevelu ; sous les doigts pointus de Thérèse, elle était parcourue de longs frissons délicieux. Les mêmes doigts savaient tirer d'elle des gémissements de jouissance quand ils pétrissaient son dos lisse et gras. Elle tendait ses mains, Thérèse les massait entre son pouce et son index, remontait jusqu'au poignet, avec de légères pressions circulaires qui faisaient s'amplifier des ondes de douceur dans tout le corps de Laure. Donnés par des mains expertes, ces soins n'eussent été qu'ennuyeux ; Thérèse en faisait de savantes caresses, elle envoûtait Laure lentement, la préparant peut-être à d'autres jeux. Et on comprend que la jeune femme, qui éprouvait du dégoût pour le contact des hommes, n'ayant connu que la rusticité de Paul, se soit livrée aux agissements de Thérèse ; elle s'était beaucoup aimée ; enlacée par un être semblable à elle, elle pouvait s'imaginer frémir contre un autre soi-même. On n'ose pas aller jusqu'à dire que Laure et Thérèse faisaient l'amour ensemble : nul ne saurait l'affirmer. (PROU, 1973, ps. 140-141)

Figura 114. Laure e Thérèse tornam-se amantes ? (passado)



Enfim, Laure e Thérèse dividem prazeres corporais. As imagens pulsam na descrição. As imagens trazem à tona o desenho descritivo dessa “verdade” que é tão escorregadia e sugestionada.

Encontramos aqui um dos nódulos da narrativa, nódulo no sentido de que devemos nos ater ao fato (revelado?), nódulo porque temos que nos deter, nos demorar e desenhar com a nossa criatividade as possibilidades de ação. Havia sido um caso de amor que surgiu de uma relação de rivalidade? O amor de Thérèse passara a ser muito mais valioso do que a presença de Paul que servira apenas aos propósitos de poder de Laure? Enfim, quem diante de uma miríade de questionamentos, sugestões e dúvidas poderia afirmar alguma coisa por certo? Onde está a verdade? De quem é a verdade?

Mais elles vivaient comme deux chattes, se frottant l'une à l'autre voluptueusement, et la compagnie de l'autre était devenue indispensable à chacune. (PROU, 1973, p. 141)

Figura 115. Laura e Tereza não conseguem mais estar uma sem a outra. (passado)



Indícios de um assassinato?

Le vieux Théo monte la garde auprès de ses lapins. [...] Il dit que les vieilles sont toutes des folles : n'est-ce pas folie que d'errer la nuit dans un jardin ? Il dit que Mme Laure a pris l'habitude de se promener dans le noir au temps de M. Paul. [...] Il dit que, même s'il avait été vraiment le mari de Thérèse, il n'aurait pas pu empêcher la chose : il lui aurait fallu du courage, et il faut le dire, il en a toujours manqué. [...] Il dit qu'il est vieux, seul. Il dit qu'il n'est rien qu'une vieille bête qui a fini son temps, un cheval usé, un chien aveugle, un chat sourd, un bouc malade. [...] Il dit qu'il y a un temps pour tout, même un temps pour mourir. (PROU, 1973, ps. 143)

Figura 116. Théodore conversando com a coelha que feriu Laure (presente)



Tela impressa n.º 88

Aqui novamente se encontram alusões (jamais certas) de que a coelha que mordeu Laure e que Thérèse tanto detesta pode ser a representação, a imagem sublimada de Paul Bernardini? Obviamente os elementos narrativos nos levam sempre à criação imagética de nossa própria interpretação, o que o romance em sua experimentação literária e de teoria da literatura uma vez que se pode vê-lo como um laboratório de experimentação da não universalidade da verdade e não onisciência da narradora que ampara-se sempre nos se's, nos provavelmente, nos talvez, nos diz-que-diz que para montar a sua versão dos fatos os quais ela assume são a sua tentativa de chegar a uma verdade. E agora sobre o mesmo teto que Laure, Thérèse deixa-se às investidas de Paul:

Paul n'a probablement rien deviné des liens subtils qui unissaient Laure et Thérèse ; ce n'est pas poussé par la jalousie qu'il est monté un soir jusqu'à la chambre de la nouvelle servante. Thérèse a-t-elle pensé qu'elle trahissait Laure, et peut-être deux fois ? A-t-elle accueilli Paul avec lassitude, avec résignation, ou avec joie ? Peut-être a-t-elle livré son corps sans attacher d'importance à cette acte, puisque elle l'avait si souvent accompli. On ne saurait le dire, pas plus qu'on ne peut analyser avec certitude les réactions de Laure quand elle a découvert le manège des deux amants. [...] Elle avait agi de telle sorte, en maintenant Thérèse dans sa maison, que l'événement ne pouvait manquer de se produire. On se demande même si, inconsciemment, elle ne l'avait pas souhaité. Voulait-elle se punir de trop aimer Thérèse ? Désirait-elle mettre à l'épreuve la fidélité de son amie ? Ou son orgueil exigeait-il qu'elle rabaissât deux êtres qui avaient encore quelque emprise sur elle ? (PROU, 1973, ps. 145).

Figura 117. Paul retoma seus encontros carnavais com Thérèse (passado)



Tela impressa n.º 89

Laure e Thérèse continuam com suas “carícias” íntimas apesar de saber que Paul continua a procurar Thérèse dentro de sua própria casa e Thérèse não o compele. Por que? Não seria esta uma característica indicial mais do que suficiente para afirmar que as duas são amantes? Mas, a narradora não afirma, não categoriza, ela deixa margem para dúvidas, ela não sabe de tudo, ela é tão personagem dessa trama quanto Laure Bernardini e Thérèse Reboul.

Elle continuait de se livrer aux mains douces de Thérèse. Elle se faisait masser, coiffer. Les séances de coiffure avaient lieu dans la chambre qu'occupe encore Mme Laure. Elles se déroulaient à peu près de la même manière qu'aujourd'hui. Laure, assise sur une chaise basse, un linge brodé sur les épaules abandonnait ses longs cheveux défaits à sa servante. Elle se plaignait hypocritement de la lourdeur de sa chevelure, sachant que Thérèse lui enviait cette opulente toison, elle qui devait déjà gonfler son chignon à l'aide de postiches. Thérèse entraînait dans le jeu, se récriait sur la magnificence des mèches soyeuses qu'elle enroulait autour de ses doigts. La séance durait. Thérèse ni Laure ne désiraient l'écouter. Lorsque, enfin, Laure était prête, elle congédiait Thérèse avec une froideur soudaine. (PROU, 1973, ps. 146)

Figura 118. A intimidade tocante de Laure e Thérèse (passado)



Tela impressa n.º 90

Em seguida o romance dá um novo salto ao presente, dessa vez para mostrar a narradora, na película (Madame Constantin), no romance uma anônima que no filme é representada pela menina Suzanne. As duas cumprem um papel fundamental que é o de cada uma em seu nicho sógnico, em seu espaço de linguagem costurar a trama, dá a ela mobilidade.

Laure réprouvait les incursions de ses fils dans la chambre de « tantine », mais elle ne concevait pas, sans doute, de motif sérieux pour les leur interdire ; ils en eussent été surpris : Thérèse n'était-elle pas leur seconde mère ? Ils le disaient naïvement. Thérèse baissait les paupières pour cacher sa joie. Laure serrait les lèvres. (PROU, 1973, ps. 148)

Figura 119. As narradoras. (presente)



Tela impressa n.º 91

Assim, como durante toda a obra cinematográfica, diferentemente do romance no qual, a narradora que não revela seu nome e nem diz quem é a sua mãe entre as velhinhas, de Suzanne que na película representa a narradora presente na narrativa literária, Mme Constantin, anuncia o fim de Paul, como sempre sem certezas ou verdades absolutas. Ao contrário disso, lança ao leitor possibilidades de fatos, sugestiona acontecimentos, questiona, tenta chegar a uma conclusão que jamais virá, ou não. Tudo dependerá do ‘leitor do filme’ ou do ‘telespectador do romance’.

A morte de Paul é anunciada e o desfecho enigmático, que funcionam mais como considerações finais de uma narrativa do que a sua conclusão. Nada é preciso, nada está

acabado, nada está exatamente resolvido... no terraço dos Bernardini as imagens que se lacunam e fecundam ao mesmo tempo fazem com que o leitor-espectador seja o grande operador de decisões que pode inclusive optar restar assim como a narradora, em dúvida.

Na página 147 no § 6º da Ed. De 1973, livre de Poche da Calmann-Lévy, percebemos que a narradora trata Mme Constantin a parte de qualquer relação familiar com ela assim como acontece em muitas outras passagens do romance nas quais Mme Costantin é citada.

Dessa forma, como desfecho em aberto temos as cinco possibilidades da morte de Paul. Qual é a verdadeira? O leitor terá que decidir, terá como a narradora juntar todos os pedacinhos de estória, terá que lançar mão de seu conhecimento e perspicácia para entender os fatos e chegar à sua própria conclusão. Nos subsolo da narrativa estão plantadas sementes que esperam serem regadas pela perspicácia dos leitores / espectadores para que irrompam em imagens criativas que ajudarão na resolução das lacunas e das “verdades” ocultas.

É necessário trazer à tona o que não se é dito para entender o que se é dito. Os silenciamentos, os silêncios também dizem, e as palavras também ocultam verdades, apontam para outros espaços de verdades e possibilidades. Nesse contexto Cardoso (2014) parafraseando Orlandi (1995) mostra eu a autora afirma que

O silêncio constitutivo indica que para dizer é preciso não-dizer, e que é a inserção dos sujeitos discursivos nas formações discursivas historicamente determinadas que dão sentidos ao dizer. Ao dizer algo, apagamos outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada. É esse silêncio constitutivo que trabalha os limites e a constituição das formações discursivas (regiões de sentidos), determinando os limites do dizer. Isso mostra que o dizer e o silenciamento são inseparáveis. (CARDOSO, 2014, p. 133).

Por fim, *La terrasse terrasse des Bernardini*, seja no romance, seja no telefilme possibilitou uma busca por elementos que nos fizesse compreender como não-ditos, como indícios, como sugestões, como lapsos espaço-temporais, elipses, como incertezas e silenciamentos poderiam fomentar uma tradução imagética que possibilitasse ao leitor / telespectador engendrar seus próprios sentidos negociados com a narrativa a que estudamos. Nos últimos *frames* e excertos abaixo trazemos as cinco possibilidades de desfecho em aberto dessa obra enriquecedora

PAUL BERNARDINI SE SUICIDOU?

Paul accrochait son fusil dans le vestibule, avant d'aller ôter ses bottes et se mettre à l'aise. Le fusil semblait fasciner Laure. Elle le regardait chaque fois qu'elle passait devant lui, et même paraissait susciter les occasions de traverser le vestibule. Parfois, elle allait jusqu'à poser son doigt sur la crosse, à caresser les sculptures qui l'ornaient : une tête de solitaire au groin démesurément allongé, et dont la toison continuait le dessin gravé sur les ferrures du pontet. Paul avait surpris le manège de sa femme ; il lui a un jour expliqué le maniement de l'arme. Elle a écouté un moment, attentive ; puis, apparemment dédaigneuse, elle a dit que cet instrument de mort ne l'intéressait pas. C'est peut-être vrai. Mais Laure n'a rien oublié de la leçon, jusqu'au soir où elle a décroché le fusil, l'a chargé, avant de monter l'escalier conduisant à la chambre de Paul. On avance là sur un terrain mouvant. Les quelques rumeurs, vite étouffées, sur l'équ沿海 on pourrait se fonder pour prétendre que Mme Laure a tué son mari, sont à peine plus consistantes que fumées. Tout cela, bien sûr, n'est que suppositions. (PROU, 1973, ps. 151-152).

Figura 120. Paul em seus momentos finais (passado)



Tela impressa n.º 92

LAURE ASSASSINOU O SEU MARIDO?

Laure, à pas étouffés, gravissait l'escalier, le fusil au bras. Elle savait marcher légèrement, malgré sa corpulence ; elle effleurait les degrés, évitait les places où le bois eût craqué. Paul n'a eu que le temps de lever la tête de dessus le journal, d'ouvrir la bouche pour un cri de stupeur et d'effroi : déjà l'arme crachait, l'homme s'effondrait, tête éclatée. (PROU, 1973, p. 153).

Figura 121. Laure possivelmente assassina (passado)



Tela impressa n.º 93

LAURE OBRIGOU THÉRÈSE A FORJAR A CENA DO CRIME?

La chambre de Thérèse était située juste au-dessus de celle de Paul : elle n'a pu manquer d'entendre le coup de feu. Elle a dû descendre, se précipiter. Laure tenait encore l'arme toute chaude. Ou bien elle l'avait lâchée ; surprise par le recul de la crosse, elle caressait son épaule meurtrie. Elle était pâle, et le jus âcre de la vengeance mouillait sa bouche. Est-ce que Thérèse a eu peur ? Est-ce qu'elle s'est imaginé qu'il restait une balle pour elle ? C'est elle peut-être, qui a disposé dans la pièce les divers objets destinés à accrediter la version de l'accident. Laure l'a obligé, sous la menace, à devenir sa complice. (PROU, 1973, ps. 153).

Figura 122. Thérèse foi obrigada a forjar uma cena de suicídio? (passado)



Tela impressa n.º 94

LAURE E THÉRÈSE FORAM CÚMPLICES NO ASSASSINATO DE PAUL?

Laure l'a obligé, sous la menace, à devenir sa complice. Ensuite, toutes deux sont sorties enfermant la porte de la chambre. Les poids de so crime s'est abattu soudain sur Laure qui a commencé de trembler. Alors, Thérèse a soutenu le corps pesant de Laure jusqu'à son lit. Elle l'a couchée. Ivre d'horreur et d'admiration, elle s'est abattue sur elle, et toutes les deux, enlacées, frissonnantes, ont communiqué dans une espèce d'atroce volupté. [...] On peut imaginer ainsi que Thérèse et Laure ont agi de concert. Laure avait-elle donné à choisir à Thérèse entre son amitié et la vie de son mari ? Ou bien l'amitié de Laure et Thérèse était-elle si forte et exclusive que Paul, considéré comme un tiers gênant, dû disparaître ? (PROU, 1973, ps. 153)

Figura 123. Thérèse ajuda Laure são amantes vingativas? (passado)



Tela impressa n.º 95

THÉRÈSE CANSADA DAS INVESTIDAS DE PAUL RESOLVE ASSASSINÁ-LO E, ASSIM, DISPOR SÓ PRA SI DA COMPANHIA DE LAURE?

Thérèse a-t-elle décidé que Paul, coupable de l'avoir forcée à tromper Laure, devait mourir ? Est-ce Thérèse et non pas Laure qui a appuyé sur la détente ? (Elle savait se servir d'un fusil sans doute, ayant longtemps fréquenté les stands de tir des foires). Il est impossible de savoir . comment Paul Bernardini est mort. Le docteur, appelé en hâte, n'a pu que constater que, de toute évidence il était le résultat d'un malheureux accident. [...] Laure ne pleurait pas. Droite, imposante, elle répondait nettement aux questions de l'enquêteur, comme si la mort de son mari ne l'eût pas concernée. C'est cette attitude froide qui l'a fait soupçonner par quelques-uns. On ne les a pas crus. L'idée que Paul Bernardini avait pu se suicider n'a pas été non plus retenue : pourquoi arrauit-il fait . (PROU, 1973, p. 154-155)

Figura 124. Thérèse é a assassina? (passado)



Tela impressa n.º 96

PODERIA THÉODORE DE ALGUM MODO TER SIDO ENVOLVIDO NESSE EVENTO QUE RESULTOU COM A MORTE DE PAUL?

Il faut penser a Théodore : comment Théo eût-il laissé abattre son maître sans rien dire, lui qui couchait au même étage que Thérèse ? Mais Théodore, justement (l'enquête l'a révélé n'avait pas regagné le réduit qu'il occupait seulement l'hiver, préférant dormir dans les communs tant que la froidure ne l'en délogeait pas ; il avait commencé d'élever ses lapins et se trouvait bien auprès d'eux. Théodore a pu ne pas entendre le coup de feu – c'est ce qu'il a prétendu par la suite – et n'arriver qu'après le drame, appelé par Thérèse. (PROU, 1973, p. 154)

Figura 125. Théodore assassinou Paul? (passado)



Tela impressa n.º 97

A narradora fecha a narrativa falando sobre a *inhumation* de Paul:

On a rappelé les enfants pour la cérémonie funèbre. Ils semblaient un peu hébétés, presque indifférents. Laure cachait sous un grand voile noir un visage de marbre. Thérèse baissait les yeux. Théo plourait. [...] On a procédé à l'inhumation de Paul dans le caveau de famille. Manumental, surmanté d'une grosse croix de pierre, il se fermait par une grille à barreaux noirs. (PROU, 1973, p. 155)

Figura 126. O fechamento da narrativa pela narradora (presente)



Finalmente, na película a narradora sai de cena e o que resta é exatamente a cena em que Laure e Thérèse sem que Théodore percebesse acabam por matar a coelha que havia

ferido e assustado Mme Bernardini. A coelha que Théo guardava afeto e dedicação. A ação resta quase como uma dicção muda, um dito que esconde outra intenção, chamando o leitor à atenção, mostrando quanto o ele pode criar a suas próprias imagens, pode estabelecer um desenho/desígnio/projeto da verdade literária que para além do campo da ficção revela e reproduz a vida em suas condensações e tensões imaginárias, mas, não menos reais e potencialmente possíveis.

La grosse lapine a poussé un couinement. Mme Laure tremble. Mme Thérèse tourne le couteau dans la plaie, et le sang jaillit, coule, épais, rouge sombre, dans le bol qui oscille entre les mains de Mme Laure. Mme Thérèse explique qu'elle a vu tuer des lapins de bien des façons : on peut leur arracher un œil, leur casser le cou, les jeter contre un mur. Pour elle, elle ne connaît le couteau. Le corps de la bête, dans le sac, est devenu mou. Mme Laure et Mme Thérèse transportent la lapine morte dans le jardin ; elles la placent dans la cage ; elle referment imparfaitement la porte du clapier. Elles vont jeter le sac taché ; elles vident le contenu du bol dans l'évier. Mme Laure dit qu'elle redoute les cris de Théodore, quand il trouvera sa lapine égorgée. Mme Thérèse rit : Théo croira la bête saignée par une fouine. (PROU, 1973, p. 157).

Figura 127. Laure e Thérèse matam a coelha.



Tela impressa n.º 99

*"Um texto é uma peça de linguagem, uma peça que representa uma unidade significativa".
(Eni Puccinelli Orlandi)*

Figura 128. Fim!



Tela impressa n.º 100

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho não se propôs a fechar a discussão acerca dos temas aqui abordados. É na verdade uma (in)conclusão, pois que sabemos que todo trabalho, estudo, pesquisa deixam lacunas a serem resolvidas. A literatura é um campo vastíssimo de possibilidades de estudo, de compreensão, de interpretação e análise, o cinema é um mundo gigantesco com os mais diversos caminhos a se trilhar. Buscamos minimamente demonstrar nossas inquietações acerca do estilo narrativo do romance da escritora francesa Suzanne Prou buscando observar como esse discurso foi traduzido para a linguagem fílmica. É assaz importante dizer que esse trabalho é apenas um início, um *start* para tudo o mais que ainda pode ser trabalhado a partir dele.

Os estudos em desenho foram norteadores no sentido de nos dar suporte para enxergar na literatura e no cinema as aproximações necessárias e correlativas para que o escopo desse trabalho fosse alcançado. Os estudos interativos, os estudos culturais na área de desenho nos possibilitou sem dúvidas essa conversa, essa troca, esse desafio.

A intersemiótica foi assaz importante para que compreendêssemos o signo enquanto unidade de significação. A partir da semiótica compreendemos que a tradução intersemiótica seria o instrumento metodológico e teórico para se compreender o fenômeno da tradução de uma forma de linguagem como a literatura para outra forma de linguagem que é o cinema. Compreendendo o caráter particular de cada uma dessas linguagens, reconhecendo a liberdade que cada uma delas tem no plano da criação da obra d arte, mas, também apontado os intercâmbios possíveis; as trocas, as colaborações.

Por fim, reconhecemos a necessidade no aprofundamento do tema e na ampliação desse estudo que se não tem um caráter inédito, tem um caráter profícuo, uma vez que, os estudos na área da semiótica não param de se expandir e ganhar importância nos mais variados campos de estudo e de pesquisa científicos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Gerlúzia de Oliveira Azevedo. **Arte rupestre: o fazer do artista paleolítico**. Mneme-Revista de Humanidades, v. 9, n. 23, 2010.
- ARANHA, M^a L. **Filosofando: Introdução à Educação**. Moderna, 1986.
- ARAÚJO, Andréia Silva de. **Ópera dos Mortos: Fortuna crítica no SLMG**. 1^a. ed. – Curitiba: Appris, 2015.
- ARAÚJO, Gilvan Charles Cerqueira de; REIS JUNIOR, Dante Flávio da Costa. **AS REPRESENTAÇÕES SIMBÓLICAS: A pulsão imagética e sígnica na produção dos sentidos no espaço**. OBSERVATORIUM: Revista Eletrônica de Geografia, v.3, n.9, p. 93-106, abr. 2012. Disponível em: <<http://www.observatorium.ig.ufu.br/pdfs/3edicao/n9/07.pdf>>. Acesso em 13 de agosto de 2016.
- BAHNERS, Klaus. Suzanne Prou: "**Die Schöne**" (" Le Pré aux narcisses"). 2010.
- BAHNERS, Klaus. **Une Heure avec Suzanne Prou**. 2004. Disponível em: <<https://www.grin.com/document/159657>>. Acesso em 17 de janeiro de 2018.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi - "**Da imagem literária à imagem cinematográfica : o "concreto" e o "icônico" como vocação narrativa**". Lisboa : V Congresso da APLC (Associação Portuguesa de Literatura Comparada), 2004, 13 p.
- Biographie et informations**. Suzanne Prou. Disponível em : <<http://www.babelio.com/auteur/Suzanne-Prou/40652>> Acesso em 10 de agosto de 2016.
- BOFF, Leonardo. **Tempo de transcendência: o ser humano como um projeto infinito**. In: Tempo de transcendência: o ser humano como um projeto infinito. Vozes, 2009.
- CAMARGO, Gustavo Arantes. **Sobre o conceito de verdade em Nietzsche**. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 93-112, 2008.
- CANDIDO, Antonio. **A literatura e a formação do homem**. Remate de males, 2012.
- CHASSOT, Attico. **Alfabetização científica: uma possibilidade para a inclusão social**. 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Civilização brasileira, 1976.
- CREPU Michel. Littérature Mort de Suzanne Prou. LaCroix [Paris, IN]. Disponível em: <http://www.la-croix.com/Archives/1996-01-03/Litterature-Mort-de-Suzanne-Prou-_NP_-1996-01-03-403064>. Acesso em julho de 2017.
- CRUCIANI, François. **Marcel Proust**. Paris: Pierre Charron, 1971.
- SEORSI, Rosalia de Angelo. Cinema na Literatura. **Pro-Posições**, v. 16, n. 2, p. 37-54.
- Deleuze, Gilles. **Lógica do Sentido**; tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- DELEUZE, Gilles. **O atual e o virtual**. In: Éric Alliez. Deleuze Filosofia Virtual. (trad. Heloísa B.S. Rocha) São Paulo: Ed.34, 1996.
- DELORS, Jacques et al. **Educação: um tesouro a descobrir**. São Paulo: Cortez, 1998.
- DEVARRIEUX, Claire. **Disparition d'une figure de Prou**. La romancière de « La Terrasse des Bernardini » vient de mourir a 75 ans. Libération [Paris, IN]. 2 janvier, 1996 à 00:27.

Disponível em : <http://next.liberation.fr/culture/1996/01/02/disparition-d-une-figure-de-prou-la-romanciere-de-la-terrasse-des-bernardini-vient-de-mourir-a-75-an_161203>. Acesso em agosto de 2017.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 3, p. 313-338, 1998 Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>> Acesso em 22 de novembro de 2017.

ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Editora Perspectiva SA, 2016. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=W0wtDgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=umberto+eco+e+o+leitor&ots=ZnmBFfTXFn&sig=8hTgGOpDN0uySgwNYwXCcNIIwQA#v=onepage&q=umberto%20eco%20e%20o%20leitor&f=false>>. Acesso em 20 de dezembro de 2017.

FERNANDES, Vladimir. **Filosofia, ética e educação na perspectiva de Ernest Cassirer**. Tese (doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. SP, 2006. p.22. 178 p.

FERREIRA, Edson dIAS. **Desenho e Antropologia: Influência da cultura na produção autoral**. Graphica – 2005. Disponível em <<http://www.gente.eti.br/lematec/CDS/GRAPHICA05/artigos/edsonferreira.pdf>>. Acesso em 18 de maio de 2016.

FORGET, Danielle; OLIVEIRA, Humberto de. (orgs.) **Traversées/Traversias: Quebec/Brasil**. ed. Adage, Impresso no Brasil, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins, 2002.

FURLANETTO, Beatriz Helena. A Arte como Forma Simbólica. **Revista Científica/FAP**, 2014.

GALEANO, Aloma Lopes, SEIDEL, Roberto Henrique. Cinema e literatura: estéticas distintas complementares. In: *Imagens da cultura: linguagens e mediações*. **Revista A Cordas Letras**, n.9. UEFS, 2008. p. 43-55.

GODOY, Arlida Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. **Revista de administração de empresas**, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhismo**. 2. Ed. Santa Maria: UFSM, 1996.

GONDIM, Caline Galvão. Pinturas rupestres: a representação da imaginação do homem primitivo. **Revista Temática**. Ano VIII, n. 04 – Abril/2012. Disponível em: < <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/23751/13038>>. Acesso em 13 de agosto de 2016.

GRANZOTO, Maria. **Quanto tempo ainda nos resta?** Disponível em: <<http://artculturalbrasil.blogspot.com.br/2009/10/quanto-tempo-nos-resta.html> > Acessado em 19 de setembro de 2016.

HAFSI, Azer. Suzanne Prou : **Reine de beauté**. Acessível em:<<http://azerhafsiadb.blogspot.com.br/p/presentation-de-lauteur.html>> Acessado em 27 de julho de 2014.

ISER, Wolfgang. “**A Interação do texto com o leitor**”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert; LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Paz e Terra, 2002.

JOUVE, Vincent. **Por que estudar literatura?** /Vincent Jouve; Marcos Bagno e Marcos Marcionilo, tradutores. – São Paulo: Parábola, 2012.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**, trad. Alex Marins, São Paulo: Martin Claret, 2003.

LA TERRASSE DES BERNARDINI. Telefilme. Direção : Dominique. Adaptação: Jean-Louis Bory. França: Antenne2; 1976. ONLINE (1:24:46 min.), son., color., língua francesa, sem legenda. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_hxUWIUwcqI&spfreload=10>. Acesso: 21 de outubro de 2016.

LAROUSSE. guerre d'Algérie (1954-1962) Disponível em : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre_d_Alg%C3%A9rie/104808>. Acesso em julho de 2017.

LAURITI, N. C. **Comunicação e educação: território de interdiscursividade**. São Paulo: Núcleo de Comunicação e Educação da Universidade de São Paulo, 1998 (Acadêmica). Disponível em < <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/142.pdf> > Acesso em 17 de maio de 2015.

LE POIDEVIN, Robin; MACBEATH, Murray. *The philosophy of time*. 1993.

LÉONARDINI, Jean-Pierre. **Une sensibilité et tous les courages**. L’Humanité.fr [Paris, IN]. Mardi, 2 JANVIER, 1996. Disponível em : <<http://www.humanite.fr/node/121188>>. Acesso em agosto de 2017.

LUNA, Jayro Nogueira. *A Poesia de Gregório de Matos*. **Revisita da Usina das Letras**. Recife, 2014. Disponível em: <<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=70348&cat=Artigos>>. Acesso em 18 de maio de 2016.

MAANEN, John Van. **Reclaiming Qualitative Methods for Organizational Research: A Preface**. In *Administrative Science Quarterly*, vol. 24. no. 4, December 1979 p. 520-526.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo:Companhia das Letras, 2001.

MAURÍCIO, Eduardo, MANGUEIRA, Maurício. Fractal: **Revista de Psicologia**, v. 23 – n. 2, p. 291-304, Maio/Ago. 2011. Disponível em <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/529/520>> Acesso em 11 de agosto de 2016.

MAYA, Eduardo Ewald. **Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem**. *Discursos fotográficos*, v. 4, n. 5, p. 103-129, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1928/1661>>. Acesso em 7 de março de 2017.

MCTAGGART, J. M. E. **An ontological idealism**. *Contemporary British Philosophy: Personal Statements*, p. 251-69, 1924.

MCTAGGART, John; MCTAGGART, Ellis. A irrealidade do tempo. **Kriterion**, Belo Horizonte , v. 55, n. 130, p. 747-764, Dec. 2014 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-

- 512X2014000200017&lng=en&nrm=iso>. access on 22 Jan. 2018.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2014000200017>.
- MENDES, Conrado Moreira. A noção de narrativa em Greimas. **e-Com**, v. 6, n. 1, 2013. Disponível em: < <http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/viewFile/1002/581>> Acesso em 4 de janeiro de 2018.
- METZ, Christian. **La grande syntagmatique du film narratif**. **Communications**, v. 8, n. 1, p. 120-124, 1966. Disponível em : < http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1119> . Acesso em 12 de janeiro de 2017.
- MOISES, Massaud. **A análise literária**. 17.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- MOOSBURGER, col. **“Os Pensadores”**, ed. Victor Civita, São Paulo, 1983.
- MOREIRA, Ana Angelica Albano. **Espaço do desenho-A educação do educador (O)**. Edições Loyola, 1984.
- NICOLA, Ubaldo. **Antologia Ilustrada de Filosofia: Das origens à idade moderna**. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm; DE MORAES BARROS, Fernando. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. hedra, 2007.
- NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.
- OLIVEIRA, Humberto L.L. de. **Heterogeneidades: Jorge Amado em diálogo**. 2 ed. Feira de Santana: UEFS, 2001.
- OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de, SOUZA, Lícia Soares de, (orgs). **Heterogeneidades: Jorge Amado em diálogo**. Feira de Santana: UEFS, 2000.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Unicamp, 1992.
- PEIRCE, S. Charles. **Semiótica**. Ed. Perspectiva. 3.a ed. São Paulo, 2003. .
- PELLEGRINI, Tânia. **Realismo: postura e método**. Letras de hoje, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.
- PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kalíope**, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69 ago./dez., 2009.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. Ateliê Editorial, 2004.
- PIOVISCHINI, Angelo Riccell. **Arcos de Mercúrio: Antologia poética do tarô: pé de mim**. Editora DiaboA4: Feira de Santana, 2015. p. 35-41
- PORTELA, G.L. (2004) **Abordagens teórico-metodológicas**. Projeto de Pesquisa no ensino de Letras para o Curso de Formação de Professores da UEFS.
- PORTELA, Girlene Lima. **Pesquisa quantitativa ou qualitativa? Eis a questão**. Site da Universidade Estadual de Feira de Santana. Feira de Santana, 2004.
- POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. **New Directions Publishing**, 1968.
- Prix renaudot**. Disponível em : <<http://prixrenaudot.free.fr/historique.htm>> . Acesso em 26 julho de 2016.

PROU, Suzanne. **La terrasse des Bernardini**. Paris : ed. Calamman-Lévy Le Livre de Poche. 1973.

PROU, Suzanne: **O terraço dos Bernardini** / Alvim, Thereza Cesário / Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RECHDAN, Maria Letícia de Almeida. Dialogismo ou polifonia. **Revista Ciência Humanas**, v. 9, n. 1, p. 1-9, 2003. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/soft-livre-edu/polifonia/files/2009/11/dialogismo-N1-2003.pdf>> . Acesso em 12 de janeiro de 2018.

RIBEIRO, Emílio Soares. **Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce**. Estudos Semióticos. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mari-ana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 1, São Paulo, junho de 2010, p. 46–53. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49258/53340>> Acesso em 4 de janeiro de 2018.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. **A arte para além da Estética: Arte contemporânea e o discurso dos artistas**. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 5, p. 119-131, Jul. 2008.

ROMAN, Artur Roberto. O Conceito de Polifonia em Bakhtin-O Trajeto Polifônico de Uma Metáfora. **Letras**, Curitiba, n.41-42, p. 195-205.1992-93. Editora da UFPR.

SAMUEL, Roger (org.) **Manual de Teoria Literária**. Ed. Vozes, Petrópolis, 1997

SANTAELLA, Lúcia. **Abrir as Janelas: Olhar para o Mundo**. In: _____. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 32-61.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. Brasiliense, 2017. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/258550/mod_resource/content/1/oquesemiotica-luciasantaella-130215170306-phpapp01.pdf>. Acesso em 9 de novembro de 2017.

SCHEINOWITZ, Celina de Araújo; OLIVEIRA, Humberto Luiz Lima de, (orgs). **Vozes e imagens da alteridade**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana; Porto Alegre: ABECAN, 2006.

SILVA, Maria Granzoto da. **Quanto Tempo nos Resta?** (comentado). Disponível em: <<http://artculturalbrasil.blogspot.com.br/2009/10/quanto-tempo-nos-resta.html>>. Acessado em 24 de outubro de 2016.

SILVA, Obdália Santana Ferraz. Os ditos e os não-ditos do discurso: movimentos de sentidos por entre os implícitos da linguagem. **R. Faced**, Salvador, n.14, p.39-53, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/entreideias/article/view/3007/2653>>. Acesso em 13 de agosto de 2016.

SOUZA, Licia Soares de. **Literatura e Cinema: traduções intersemióticas**. Salvador, Eduneb, 2009.

SOUZA, Luana. **Explorando textos e horizontes: a estética da recepção no ensino de literatura. Ensino de língua e Literatura: alternativas metodológicas**. Canoas: Editora da Ulbra, 2003.

Tele 70. **La terrasse des Bernardini**. Disponível em : <<http://www.tele70.com/2016/03/la-terrasse-des-bernardini-4.html>>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

The New York Times. Suzanne Prou, 75, French Novelist and Activist. Disponível em : <http://www.nytimes.com/1996/01/07/world/suzanne-prou-75-french-novelist-and-activist.html?_r=0>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

WONG, Wuceus. **Princípios de Forma e Desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

« Un livre existe quand il est lu par quelqu'un d'autre. Un livre, c'est comme une bouteille qu'on jette à la mer, et il faut que quelqu'un recueille le message, autrement la bouteille n'existe pas, ne sert pas ».

(Suzanne Prou)

Suzanne Prou



'U terrazzu dei Bernardini

Angelo Riccell Araujo Carneiro Piovischini



