

AS RELAÇÕES INTERSEMIÓTICAS EM *OBJETOS CORTANTES*: A REPRESENTAÇÃO FEMININA

Milena Ramos PEREIRA¹

Ana Carolina Negrão Berlini de ANDRADE²

RESUMO: Este trabalho faz parte de uma pesquisa que tem como finalidade analisar a representação feminina na literatura e na televisão, tendo como *corpus* a versão literária de *Objetos Cortantes* (2006) e sua versão sincrética homônima (2018), respectivamente de Gillian Flynn e Jean-Mark Vallée. Portanto, o objetivo dessa pesquisa é investigar como as representações femininas são efetivadas nos dois meios semióticos, cada qual à sua maneira, uma vez que as obras em questão exploram as personagens femininas em suas diversas facetas, explorando as diversidades psicológicas, as construções sociais e os valores históricos ligados às idealizações femininas. Como aporte teórico utilizamos autores como Cunha (2007) e Brito (2006), que abordam a transposição de narrativas literárias para o cinema. De forma complementar, utilizaremos de Pinsky e Pedro (2012), que abordam as conquistas femininas e as mudanças no papel da mulher na sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Representação feminina; *Objetos Cortantes*; Diálogos intersemióticos; Gillian Flynn; Jean Mark Vallée.

1. Introdução

Este trabalho faz parte de uma pesquisa cujo objetivo é analisar as relações intersemióticas mantidas entre literatura e obras audiovisuais, levando em consideração a especificidade de cada sistema semiótico. Partimos do pressuposto de que o cinema, mesmo sendo considerado uma arte “nova”, pois surgiu posteriormente às demais formas artísticas, sempre se manteve em estreito contato com estas e, especificamente, com a literatura. Como exemplo da constante relação entre literatura e cinema, podemos citar as inúmeras adaptações cinematográficas de obras literárias produzidas desde o nascimento do cinema. Tais adaptações são amplamente difundidas e discutidas, sobretudo porque o “produto” final, o filme, nem sempre agrada àqueles que leram a obra que lhe

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Regional do Cariri/URCA - Bolsista PIBIC/URCA/FECOP. Email: pereiramilenaramos@gmail.com

² Doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara. Professora da Universidade Regional do Cariri/URCA. Email: nba.anacarolina@gmail.com

deu origem. No entanto, frequentemente as opiniões relativas às adaptações sincréticas não levam em consideração as especificidades de cada sistema semiótico, tão diferentes entre si (SARAIVA, 2003).

E é justamente tendo em mente tais especificidades que se pretende, no presente trabalho, investigar como acontece a relação entre obras literárias e audiovisuais, de modo a provar que as diferenças, “se bem dimensionadas, dão origem a relações célebres, como a do cineasta Griffith, considerado o pai da narrativa cinematográfica clássica, com Dickens, um dos mais renomados expoentes da literatura inglesa.” (CUNHA, 2007, p 21).

As relações intersemióticas podem acontecer de algumas formas, sendo que a principal forma de relação entre uma obra literária e uma obra fílmica/televisiva/audiovisual é a adaptação, que também pode ser designada como tradução intersemiótica, que consiste na passagem de uma determinada obra de um meio semiótico para outro, sabendo que a adaptação pressupõe a recriação (CUNHA, 2007). Ao examinar as expressões da palavra e da imagem nos discursos literários e cinematográfico, o livro *Cinematizações* permite justamente aprofundar os estudos sobre a mudança de meio semiótico levando em conta as particularidades de ambos (CUNHA, 2007).

Dessa forma, no caso do presente artigo, nossa finalidade específica é analisar a representação feminina na literatura e em obras audiovisuais, tendo como *corpus* a versão literária de *Objetos Cortantes* (2006), de Gillian Flynn e sua versão sincrética homônima (2018), de Jean-Marc Valée. Isso porque tanto na versão literária quanto na sua adaptação, isto é, sua versão sincrética homônima, há uma predominância de figuras femininas marcantes, cuja representação é essencial para compreendermos não só as fábulas dessas narrativas, mas também os seus significados finais.

Como metodologia, adotaremos o método bibliográfico. Para isso, utilizamos como aporte teórico autores como Cunha (2007) e Brito (2006), que abordam a transposição de narrativas literárias para o cinema, os quais serão utilizados a fim de compreender a estrutura de cada sistema semiótico e, conseqüentemente, a construção dos significados de cada obra.

De forma complementar, utilizaremos as concepções de Souza (2016), que discute a sororidade feminina, e Pinsky e Pedro (2012), que abordam as conquistas femininas e as mudanças no papel da mulher na sociedade. Também utilizaremos as definições de personagens contidas no livro *A personagem de ficção* (CANDIDO *et al*, 2005).

No decorrer deste trabalho, serão apresentados resultados e discussões a partir dos quais serão explicitados os diversos perfis de figuras femininas na obra, que agem de forma patriarcal, criando idealizações de acordo com os constructos sociais. Posteriormente, será feita uma análise comparativa entre o livro e a série, a fim de compreender como cada meio semiótico constrói as personagens a partir dos estereótipos aos quais as mulheres presentes nas obras são submetidas.

Esta análise se torna cabível pois, como afirma Balogh, (2002, p, 61) o essencial de todos os modelos narrativos é que eles girem em torno das ações dos personagens. A partir desta afirmação, é possível constatar que os personagens podem ser um dos principais pontos de intersecção das relações intersemióticas, pois todas as narrativas, sejam verbais ou visuais, narram um enredo que se constrói em torno dos personagens.

2. As mulheres em *Objetos Cortantes*

No livro, *Objetos Cortantes*, Camille, que é jornalista em Chicago, volta à sua cidade natal, onde moram sua mãe Adora, sua irmã Amma e seu padrasto Allan, para cobrir o desaparecimento e a morte de duas garotinhas. A cidade dá uma sensação de desespero em Camille, por lembrar dos abusos que sofreu de garotos, enquanto ela estava na escola, e também da morte da sua irmã, que morreu de causas inicialmente desconhecidas.

A situação pela qual a jornalista volta a sua cidade torna a obra misteriosa, prendendo a atenção do leitor e do espectador até o fim da história, sobretudo porque a construção das histórias deixa pistas implícitas para que os leitores e espectadores descubram informações necessárias para a descoberta do assassino das

meninas. Portanto, o suspense, que a narrativa oferece a partir do mistério imposto na história, faz com que o leitor/espectador fique empolgado com o desenrolar das ações.

No entanto, se a obra em um primeiro momento apresenta características típicas de romances policiais e thrillers, ao longo do seu desenvolvimento percebemos que existe outra característica importante que permeia a narrativa, ligando-se às primeiras: a representação feminina das mulheres. Esta, no livro e na série, se relaciona com o modo como, socialmente, as mulheres são orientadas a se portarem, dado que é inegável que, historicamente, há regras de conduta e papéis sociais atribuídos às mulheres.

Como exemplo, podemos citar a personagem Amma, que apresenta um comportamento paradoxal: dentro de casa, a fim de conquistar a atenção e o orgulho de sua mãe, ela se comporta de maneira doce e submissa, usando laços e vestidos femininos e pueris. Assim, ela simula o papel que sua mãe lhe atribuiu, de “boa menina”, isto é, alguém que se comporta de acordo com os padrões impostos pela sociedade patriarcal. No entanto, contrariando o comportamento demonstrado em família, Amma sai de casa escondida, de *top* e *shorts*, para beber e ir a festas, atitudes usualmente negativizadas pelos valores patriarcais das pessoas daquela cidade.

Ligada a essa questão, outro fato muito importante é que tanto o livro quanto a série mostram comportamentos de rivalidade e *bullying* de mulheres contra outras mulheres. Nossa hipótese inicial é que, nas presentes obras, a rivalidade feminina, que também é uma construção social, origina-se a partir do conflito gerado pela atribuição de papéis sociais às mulheres, projetando idealizações burguesas, em que a mulher é apenas dona de casa e responsável pela educação dos seus filhos e da manutenção da família (PINSKY; PEDRO, 2012). Assim, justamente por serem idealizações, os papéis sociais nunca são efetivamente concretizados, mas geram expectativas, confrontos e juízos de valor, como é o caso das mulheres das obras narradas, que se julgam mutuamente, de acordo com a “correta” adesão aos papéis que supostamente deveriam desempenhar.

Assim, as obras narram um grande desprezo de mulheres contra outras mulheres, de forma que a irmã de Camille, Amma, presencia o abuso sexual que aconteceu com uma das meninas que desaparece, cometido por garotos de sua escola, e age de forma conivente com o crime. Isso porque ela também tem uma face de menina cruel e impiedosa, tratando como um objeto qualquer mulher que não goste dela ou que ela acredite que não tenha as características corretas, como é o caso da garota citada acima, que tinha cabelos curtos e agia de maneira considerada masculina.

Dessa forma, a rivalidade entre mulheres é um constructo social poderoso, que também serve para separar a considerada “mãe-santa”, que se preocupa com os filhos, representada por Adora, de sua filha Camille, prostituta-devassa, por não querer casar nem ter filhos. No entanto, essas representações “tipo” de mulheres, comuns na história da Literatura, não são suficientes para configurar plenamente as duas personagens que, longe de serem personagens planas e estereotipadas, possuem densidade e complexidade psicológica, configurando-se como personagens redondas (CANDIDO, 2005).

Prova disso é que Adora não só gosta de quando suas filhas ficam doentes para poder “cuidar” das mesmas, como provoca as enfermidades. Suas atitudes, no entanto, não a resumem a uma vilã, justamente porque ela está tentando se encaixar num padrão da sociedade, que pressiona as mulheres a terem o perfil de mãe “super protetora”. Essas mulheres multifacetadas, que demonstram suas características de acordo com a ocasião e as pessoas que estão à sua volta, é uma característica comum às obras de Gillian Flyn.

É possível perceber esta gama de mulheres multifacetadas ao observar que a personagem principal, Camille, se automutila, surgindo a interrogação do motivo pelo qual a personagem faz isso, sendo que o mesmo se deve à visão de perfeição criada pela mãe Adora, que quer que suas filhas sejam femininas e obedientes. No entanto, Camille sempre persegue o objetivo de ter características contrárias das que sua mãe almeja. Dessa forma, as características tipicamente atribuídas às mulheres, como obediência, fragilidade e beleza física, são essenciais para Adora, mas não para Camille, que

tenta se desvencilhar dos estereótipos femininos. Essa cobrança da mãe acarreta problemas psicológicos para a filha, a qual enfrenta as cobranças relacionadas à feminilidade se automutilando e consumindo bebidas alcóolicas, pois Camille não se reconhece nesses padrões, diferentemente das outras personagens femininas, que acham, involuntariamente, essas cobranças naturais.

Se, por um lado, Camille rejeita o papel que a mãe lhe impõe, por outro, sua falecida irmã, Marian, era o modelo ideal de filha segundo os parâmetros de Adora, que afirma isto para a personagem Camille. Esta é descrita, desde o começo do livro como uma pessoa oprimida, isolada da família e que mantém poucas relações interpessoais, sendo amiga apenas do seu chefe e da esposa dele.

Partindo do pressuposto patriarcal de que uma mulher solteira é solitária, que não tem amigos e não quer formar uma família tradicional, surgem as cobranças por parte de todas as colegas de infância de Camille, as quais já formaram uma família. Exemplo disso é quando ela vai ao velório de Natalie Keene, a segunda menina desaparecida e morta, onde suas conhecidas da infância a indagam, como uma forma de cobrança, sobre maridos e filhos.

Por fim, o conflito gerado a partir da imposição dos papéis sociais fica explícito quando o leitor/espectador percebe que o perfil das meninas assassinadas era praticamente o mesmo: meninas que negavam-se a seguir os padrões femininos, padrões estes considerados tão essenciais por Amma, a assassina, que quem não se encaixasse, segundo a personagem, não merecia viver.

Assim, nossa hipótese é que os papéis sociais atribuídos às mulheres não são importantes apenas para a representação das personagens femininas, mas às estruturas globais da obra, uma vez que definem as relações interpessoais, o desenrolar da fábula e, por fim, o próprio sistema de valores das obras em questão.

3. Análise das principais figuras femininas da obra

Tendo explicado como funcionam as relações e os valores na representação das mulheres em ambas as obras, nesse tópico iremos

abordar como, de fato, a representação das ideologias e das mulheres são construídas, tendo em vista as considerações acima desenvolvidas. Daremos prioridade às cenas introdutórias de cada personagem feminina principal, de modo a analisar a caracterização geral das mesmas.

No caso de *Camille*, podemos observar que o livro usa de artifícios para a representação dos sentimentos da personagem, sendo que o principal é a descrição da personalidade dela e de tudo que está à sua volta segundo a sua própria perspectiva. Este artifício é possibilitado pela existência de um narrador homodiegético (GENETTE, s/d), que narra sobre uma história que participa. No caso, a narradora deste livro é a própria *Camille*, isso faz com que o leitor possa entender o sentimento da personagem e, até mesmo, “ler” os seus pensamentos, fatos explícitos neste trecho:

Pela manhã, devorei uma rosquinha velha e segui para o sul, a temperatura aumentando com rapidez, a floresta luxuriante erigindo-se dos dois lados. Essa parte do Missouri é sinistramente plana, quilômetros de árvores nada majestosas interrompidos apenas pela faixa estreita da rodovia onde eu estava. A mesma cena se repetindo a cada dois minutos (FLYNN, 2006, p. 12).

Na verdade, o narrador homodiegético é aquele que narra a história e faz parte dela, distinguindo-se do autodiegético, que é mais específico, pois se refere àquele que narra a própria história. Sendo assim, a personagem principal, *Camille*, configura-se no livro como narradora autodiegética, fato que fica explícito pela sua fala em primeira pessoa. Isto também pode ser observado no seguinte excerto:

Toquei a campainha, que era um guincho de gato quando eu era bem pequena, mas se tornara contido e truncado, como o plim que você ouve em discos de criança avisando que é hora de virar a página do livro (FLYNN, 2006, p. 28).

No entanto, o narrador não é característico da linguagem cinematográfica, tampouco das séries televisivas. Sendo assim,

faz-se necessário o uso de outros artifícios para mostrar a psicologia dos personagens. Dessa forma, a descrição de Camille no livro e na versão sincrética homônima é diferente, pois enquanto na obra literária ela é descrita como uma pessoa solitária, fria e não vaidosa, na série, para construir a personagem fisicamente, refletindo sua identidade, veste-a com roupas pretas, jeans e os cabelos despojados, de modo a caracterizar a descrição física de forma conivente com sua personalidade.

Do mesmo modo, percebemos que os espaços também ajudam a caracterizar a personagem. Segundo Filho, os espaços literários frequentemente são utilizados com função conotativa para representar a personalidade dos personagens ou simbolizar algo (FILHO, 2008). Analogamente, pode se observar o mesmo na série, sendo que um exemplo disto são as casas dos personagens, e, no caso de Camille, sua casa tem cores neutras, não há plantas nem animais, há poucos móveis e a luminosidade neste ambiente é acinzentada, dando um ar de casa solitária e triste. Este fato deixa clara a função do espaço na narrativa televisiva, caracterizando a personagem e situando-a no contexto psicológico em que vive.

Camille é enquadrada desde o início como uma mulher solitária, uma jornalista com dependência de álcool e tabaco. Ela acaba de sair de um hospital psiquiátrico, onde foi internada por se automutilar. Assim, a personagem principal demonstra, desde o início da trama nos dois meios semióticos, desleixo no seu modo de viver, como não manter sua casa organizada, fato verificável na série por meio das cenas acima descritas, e comer uma rosquinha velha de café da manhã antes de viajar para a sua cidade natal, como no primeiro trecho literário transcrito.

Já a primeira aparição de Amma no livro se dá quando sua irmã Camille a encontra pela primeira vez em *Wind Gapp*: ela está cercada de meninas e usando patins, o que caracteriza, já neste encontro inicial, Amma como uma garota infantil, porém também sugere que ela tem muitas amigas, que também podem ser consideradas suas seguidoras. Neste momento da narrativa, ambas ainda não sabiam que são irmãs e Amma se comporta mal, a todo momento com ar de deboche, fazendo chacota de sua irmã.

O tratamento de Amma para com sua irmã Camille é descrito no livro através de diálogos, nos quais Amma direciona revolta e sarcasmo à sua irmã, como se ela fosse sua concorrente, caracterizando mais um exemplo de rivalidade feminina. Já na série televisiva, esse comportamento agressivo de Amma é percebido, por exemplo, em uma cena de encontro entre as duas irmãs, após elas já terem consciência do seu parentesco. Nessa cena, Amma humilha sua irmã Camille, sendo grosseira e hostil com suas palavras e, até mesmo, grudando um chiclete no seu cabelo, como uma forma constrangê-la diante dos seus amigos e do detetive com quem Camille começava a se relacionar. Este comportamento mostra uma faceta infantil e maldosa de Amma.

Na obra literária, o segundo encontro entre Camille e Amma acontece, desta vez, em casa, com a segunda mostrando sua faceta de boa menina e obediente, comportando-se como uma criança inocente. No trecho a seguir, Camille descreve Amma da forma que a vê:

Vi a substituta do lado de fora. Uma garotinha com o rosto virado atentamente para uma enorme casa de bonecas de um metro e vinte, reproduzindo exatamente a casa da minha mãe. Cabelos louros compridos caíam pelas costas em cachos disciplinados, virados para mim. Quando ela se voltou na minha direção, me dei conta que era a garota com quem eu falara no limite da floresta, a garota que estava rindo com as amigas do lado de fora do velório de Natalie. A mais bonita [...] Ela vestia um vestido xadrez infantil de verão, combinando com um chapéu de palha ao seu lado. Parecia ter sua idade verdadeira- treze anos- pela primeira vez desde que a vira. Na verdade, não. Parecia mais nova. Aquelas roupas eram mais adequadas a uma menina de dez anos. Ela fez uma careta quando me viu avaliando (FLYNN, 2006, p. 47).

No trecho acima, Camille coloca sua irmã mais nova como uma substituta de Marian, nascida e falecida antes de Amma. Para Camille, sua mãe teve Amma como uma forma de substituição de sua filha morta, dado que Marian era considerada por Adora a filha perfeita, que se deixava ser cuidada pela mãe, além de ser feminina

e obediente, sendo, por isso, a filha preferida de Adora, papel que mais tarde foi atribuído a Amma.

Tanto no livro quanto na série, quando se fala da personagem Amma, torna-se notável o contraste entre quando a personagem encontra com Camille na praça da cidade e como ela é descrita no texto acima, estando em sua casa. A série demonstra as duas facetas de Amma por meio da materialização de sua descrição, mostrando a diferença no seu comportamento na rua e em casa, fazendo com que ela se pareça com outra pessoa.

Desta forma, o fato das garotas terem desaparecido faz com que Camille volte à sua cidade natal e tenha que ter contato com sua mãe e com sua irmã, sendo que os conflitos são apresentados no livro e na TV de uma forma clara e semelhante, a exemplo dos encontros entre as duas irmãs: enquanto no livro os eles são narrados através de Camille, que fica surpresa ao observar que sua irmã na rua era uma pessoa e em casa era outra, a série televisiva mostra que, quando Amma se encontra dentro de casa, ela brinca de bonecas e decora uma casa de boneca, caracterizando-a como uma criança ingênua.

É importante ressaltar que à casa de boneca é dado um papel de destaque, pois ela fica localizada no centro da sala, aparecendo frequentemente na série televisiva, procedimento este que tem a intenção de mostrar a obsessão de Amma por este elemento, ao mesmo tempo em que indicia que havia um motivo (ela usava os dentes das garotas para fazer o chão da casa).

Enquanto isto, o livro retrata a casa de bonecas em segundo plano, sem dar muito destaque a ela, sendo citada poucas vezes, ainda que também possua ligação direta com a figura de Amma nas citações. Em ambas as narrativas, no entanto, é perceptível, além do tom sádico de Amma, sua obsessão pela réplica da casa da mãe, a ponto de fazer um escândalo se tudo não estiver idêntico ao modelo "real". Mais do que isso, a casa conota o comportamento multifacetado da personagem, porque mostra que a menina é capaz de ser ao mesmo tempo infantil, pueril e sádica.

Já em relação aos artifícios cinematográficos utilizados neste segundo encontro de Camille e Amma, a câmera é utilizada de

forma subjetiva, isto é, filmando o que a personagem principal enxerga. Esse procedimento cinematográfico visa, portanto, fornecer acesso à psicologia da personagem, de maneira análoga à função do narrador autodiegético e isto acontece várias vezes na série televisiva. Assim, nesse segundo encontro, o olhar da irmã mais velha para a mais nova de cima para baixo. Esse procedimento, chamado “mergulho”, dá a falsa impressão de superioridade da irmã mais velha sob a mais nova, que no primeiro momento é descrita como uma menina inocente.

Posteriormente, quando Camille finalmente percebe que sua irmã é a mesma garota da praça, o olhar dela muda e a câmera se encontra totalmente voltada para Amma, na chamada câmera subjetiva, em primeiro plano, retratando a aparência e modo de comportar-se da menina. No caso, essa técnica tem a função de chamar atenção para a clara mudança de comportamento da irmã mais nova, de modo que este procedimento é necessário para que o telespectador perceba o detalhamento do contraste da personagem, pois constata o comportamento paradoxal de sua irmã, enfatizando a oposição na caracterização da personagem, que na rua se veste e comporta-se de uma maneira, já em casa simula ser a boneca de sua mãe, bem comportada e vestida como uma criança.

Por fim, Adora, desde a sua primeira cena, tanto no livro quanto na versão sincrética homônima, é construída como uma mulher elegante, que não é mais jovem, porém é caracterizada como feminina. Assim, a primeira caracterização de Adora é dada na chegada de Camille à sua casa:

Ela tinha exatamente a mesma aparência, como se não fosse mais velha do que eu, embora tivesse 50 anos. Pele clara e reluzente, com cabelos louros compridos e olhos azul-claros. Ela sempre pareceu com a melhor boneca de uma garota, aquela com a qual não se brinca (FLYNN, 2006, p. 29).

No trecho acima, quando Adora é comparada a uma boneca, é possível entender que isso se deve ao fato de que ela não parece uma pessoa “de verdade”. A expressão a “melhor boneca de uma garota” também pode se referir a uma característica psicológica

atribuída à Adora, por conta de sua educação forçada, como se ela fosse uma personagem, mesmo dentro do seu universo diegético, claramente forçando uma atuação, sem emoções verdadeiras. Assim, ela possui maneiras de falar e se portar, fala compassadamente e de forma fria, usando destes artifícios para levar as pessoas que estão à sua volta a pensarem que ela é isenta de defeitos. Características estas que são preponderantes de uma pessoa manipuladora, nos levando a pensar, desde o início que ela tem distúrbios obsessivos, desvios de personalidade e de cunho psicológico.

Essas características também são reforçadas por suas características físicas, pois tanto no livro quanto na série televisiva, Adora é descrita como uma mulher que não perde a elegância. Na série, por exemplo, ao atender a campainha, Adora tem como traje um robe e aparenta estar em um momento de descanso, porém não está menos elegante por isso. Na série televisiva é possível entender esta caracterização de forma mais clara, ao observar como personagem tem um padrão de elegância nas roupas, como ela força um andar elegante, um falar calmo, unhas muito compridas e bem pintadas com cores claras e roupas em tons claros, se portando literalmente como uma boneca que não possui defeitos, os quais a humanizariam.

A primeira aparição de Adora, na série televisiva, se dá em uma situação semelhante à descrita no livro, procedendo de forma que o telespectador observe a mudança espacial em relação à casa de Camille. Isso porque, logo na entrada da casa de Adora, já se pode observar uma diferença na iluminação em relação ao ambiente de Camille: enquanto a casa da filha tem uma iluminação opaca e acinzentada, a de Adora tem sua iluminação amarelada, que remete à iluminação natural do sol. Assim, geralmente, a iluminação com temperatura de cor “quente” remete a sensações de aconchego, por assemelhar-se à iluminação natural do sol. Já a iluminação fria, remete aos ambientes artificiais e pragmáticos, caso das escolas, dos hospitais, etc. Portanto, a série caracteriza os espaços de cada uma das personagens apenas por meio da iluminação: de um lado, a casa solitária de Camille e, de outro, a casa modelo, supostamente acolhedora, da mãe de família Adora.

No entanto, desde a sua aparição, ela demonstra um acolhimento forçado à sua filha Camille, colocando-se, no caso da série, literalmente como obstáculo à passagem da filha pela porta, como se não quisesse que Camille entrasse em sua casa. Além de se postar no meio da porta, ela também pergunta onde Camille iria ficar hospedada, sendo que a filha vai para a cidade com a intenção de ficar na casa de sua mãe. Assim, quando Adora atende a campainha, ela força um acolhimento à filha, sendo que sua suposta educação abafa a sua indelicadeza para com Camille, como podemos ver no seguinte trecho:

Posso lhe oferecer algo pra beber, Camille? Allan e eu estávamos tomando amaretto sour, disse, apontando para o copo em sua mão. Eu coloco um pouco de Sprite nele, reforça o doce. Mas também tenho suco de manga, vinho, chá gelado ou água gelada. Ou água com gás. Onde está hospedada? -Engraçado você perguntar isso. Esperava poder ficar aqui. Só alguns dias. Uma pausa rápida, suas unhas compridas, de um rosa translúcido batendo no copo (FLYNN, 2006, p. 30).

O tratamento dado a Camille, educado, porém frio, é um exemplo das atitudes de Adora, que quer passar uma imagem para as pessoas da pequena cidade de Wind Gap. Dessa forma, parece que Adora está sempre atuando, o que contribui para que, no livro, ela seja caracterizada como uma pessoa que não parece ser “de verdade”.

O papel da mãe se contrapõe ao da filha, desta forma, fica acentuada a imagem da filha comparada à da mãe. As particularidades de Adora e Camille são colocadas da seguinte forma: enquanto a mãe se esforça para parecer perfeita, a filha mostra abertamente ser uma pessoa cheia de defeitos, coisa que faz a Camille parecer muito humana e o extremo oposto de Adora, que opta por passar uma imagem perfeita e acaba sendo artificial.

Sabendo da importância que a câmera tem para fazer com que o espectador possa ter clareza do que se passa no psicológico da personagem e consiga ser posicionado na narrativa fílmica, torna-se necessário angulações selecionadas de acordo com o que cada cena

quer passar. No caso acima, a cena é executada com o enquadramento lateral, mostrando as duas de perfil, para mostrar mãe e filha e a existência de um diálogo entre as duas. Há também um olhar de Camille para a porta, caracterizando um enquadramento subjetivo, já que o que ela vê é projetado para o telespectador, fazendo com que o mesmo possa obter a sensação da personagem, cujo olhar mostra o seu receio e sua vontade de fugir dali.

Já o desvio de personalidade de Adora, desenvolvido em grande parte pela personagem querer mostrar-se uma mãe cuidadosa e super protetora, é perceptível desde suas primeiras aparições na trama literária e fílmica, como podemos ver no seguinte trecho:

Minha mãe me calou, desviando os olhos. Quando algo a incomoda, tem um tique peculiar: puxa os cílios. Algumas vezes eles caem. Durante alguns anos particularmente difíceis, quando eu era criança, ela não tinha cílio algum, e seus olhos eram de um rosa viscoso constante, vulneráveis como coelhos de laboratório (FLYNN, 2006, p. 30)

Quando Camille se refere a anos particularmente difíceis, ela se refere ao tempo em que sua irmã faleceu de causas, até então, desconhecidas. Nesse momento, Adora faz o papel de mãe preocupada, desesperada e triste pela doença e morte de sua filha, porém, como ficamos sabendo ao fim da narrativa, foi a própria mãe que adoeceu sua filha para poder cuidar dela.

Na mesma citação percebemos que, além da aparência e das atitudes “artificiais”, Adora também é desumanizada quando comparada a coelhos de laboratório. Assim, a descrição de Camille não caracteriza Adora como uma pessoa real, seja por ser “perfeita demais”, seja por demonstrar fraquezas que a animalizam, como a obsessão por crianças ou o seu tique nervoso.

Desta forma, outro exemplo das diferenças mantidas entre série e livro, é a forma da conclusão dos fatos nas obras, de forma que o livro faz toda uma explicação final, em forma de conclusão, revelando que, após Adora ter sido presa, também pelos crimes da

filha caçula, esta foi morar com Camille em Chicago, onde, um tempo depois, a nova amiga de Amma, Lily, também é morta. Assim, revela-se que é Amma que, ajudada por suas amigas, havia matado tanto Ann quanto Natalie. Na mesma conclusão, evidencia-se os motivos para Amma ter escolhido matar as garotinhas, por ciúmes da mãe, além de explicar o motivo pelo qual ela arranca os dentes de suas vítimas: para replicar, na casa de bonecas, o chão de marfim do quarto de sua mãe.

Já na série televisiva, a percepção dos fatos citados acima não é obtida com a mesma objetividade, pois nada do que é citado acima é abordado na série. Nesta, é apenas possível subentender que há algo de muito chocante dentro da casa de bonecas a partir do semblante de Camille ao analisar a casinha.

Porém, depois da descoberta de Camille, não é narrado o que acontece com Amma e como ela é punida por isso, enquanto no livro é informado que Amma fica reclusa em uma instituição para menores até os 18 anos e, ao completar a maioridade, é presa, enquanto Camille é acolhida pelo editor chefe da revista que trabalha. Já na série televisiva, tudo isto é uma incógnita, o que interfere também no modo de representação das personagens, sobretudo no caso de Amma.

Ou seja, ao longo dessa análise foi possível constatar que há métodos utilizados para a representação feminina em ambas as obras que servem de pontos de contato entre as obras, apesar das mudanças ocasionadas pela diferença de meio semiótico entre ambas.

Considerações finais

Foi possível constatar, que as relações intersemióticas em *Objetos Cortantes* (2006 e 2018) acontecem por meio da adaptação. Nesse sentido, as representações femininas são efetivadas nos dois meios semióticos, cada qual à sua maneira, uma vez que as obras em questão exploram as personagens femininas em suas diversas facetas a partir de seus procedimentos específicos, explorando as diversidades psicológicas, as construções sociais e os valores

históricos ligados às idealizações femininas. Desta forma, foi possível constatar diferenças e semelhanças entre os meios semióticos, semelhanças estas que se deram pelo fato da minissérie ter seguido a mesma ordem do enredo do livro. Já a principal diferença constatada foi relacionada à figura feminina e sua caracterização, pois foram usadas técnicas diferentes para uma caracterização semelhante das personagens e do espaço, fazendo com que as características de Camille, Amma e Adora fossem praticamente as mesmas tanto no livro como na versão sincrética homônima, porém suas representações foram feitas de forma diferente.

PEREIRA, M. R.; ANDRADE, A. C. N. B. As relações intersemióticas em *Objetos Cortantes*: a representação feminina. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 19, n. 1, p. 429-445, 2020.

THE INTERSEMIOTIC RELATIONS IN SHARP OBJECTS: WOMEN REPRESENTATION

ABSTRACT: This paper is part of a research that aims to analyze women representation in literature and television comparing, as corpus, the novel sharp objects (2006), and its syncretic homonymous television version (2018), respectively made by Gillian Flynn and Jean-Mark Valée. Therefore, the research objective is to investigate how women representations are created in both semiotic mediums, each in their own manner, as the narratives in question explore the female characters in their different aspects, exploring the psychological diversity, the social constructs and the historical values connected to women idealization. Authors such as Cunha (2007) and Brito (2006), who study the literary narrative transposition to the cinema were used as supporting theory to this paper. However, as the research focus is a television miniseries, other authors who study mainly the relations between literature, cinema and television were also used. Complementarily the conceptions made by Souza (2016), Pinsky and Pedro (2012), regarding the women's rights victories and the changes in women's roles in society were also applied.

KEYWORDS: Women representation; Sharp objects; Intersemiotic studies; Gillian Flynn; Jean Mark Vallée.

Referências bibliográficas

- BALOGH, A. M. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CUNHA, R. *Cinematizações*. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2007.
- FLYNN, G. *Objetos cortantes*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s/d.
- OBJETOS cortantes. Direção de Jean-Marc Vallee. Brasil: Warner. 2018. DVD. "420 min". Cor
- PINSKY, C. B.; PEDRO, J. M. (orgs.). *Nova história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2012.