

**“GO AHEAD. TRY IT.”: O AMANTE DE LADY CHATTERLEY E
PLEASANTVILLE EM RELAÇÕES PALIMPSESTUOSAS**

Joselayne Ferreira Batista¹

Resumo

Também conhecida como reinterpretação, a adaptação trata do diálogo entre manifestações artísticas, ressignificando signos de uma linguagem para outra. Dada sua natureza palimpsestosa, a adaptação traz em si marcas de um outro texto, e, por isso é possível reconhecer a intertextualidade em diversas esferas das relações entre as artes. O amante de lady Chatterley (1929), romance de D. H. Lawrence, narra história de Constance Chatterley, que encontra companhia nos braços de outro homem após seu marido sofrer paralisia da cintura para baixo. Pleasantville (1998), filme de Gary Ross, traz em sua narrativa dois irmãos que acidentalmente vão para dentro de um seriado de TV em preto e branco dos anos 50. As marcas dessa relação palimpsestosa se apresentam através de presença física do livro de Lawrence no filme como também nas transformações na vida das personagens no que diz respeito a descoberta do sexo. Desse modo, este trabalho tem por objetivo analisar e discutir como Pleasantville se configura enquanto ressignificação/transcodificação do romance do autor inglês em um novo meio semiótico, utilizando-se da linguagem cinematográfica. O arcabouço teórico deste estudo compreende críticos e estudiosos da linguagem cinematográfica e teoria da adaptação, como Brito (1995), Martin (2003), Hutcheon (2006) e Stam (2006).

Palavras-chave: Relações palimpsestosas; Literatura; Cinema; Metaficção

INTRODUÇÃO

A metaficção fala de uma ficção dentro de outra. Aqui será tratada a relação metaficcional e palimpsestosa entre o romance do autor inglês D. H. Lawrence, *O amante de lady Chatterley* (1928) e o filme do diretor americano Gary Ross, *Pleasantville* (1998). Este trabalho tem por objetivo analisar e discutir como *Pleasantville* se configura enquanto ressignificação/transcodificação do romance em um novo meio semiótico, utilizando-se da linguagem cinematográfica. Serão vistas nas sessões a seguir as considerações sobre a metaficção, como o filme *Pleasantville* se caracteriza enquanto narrativa metaficcional e como se dá a presença de *O amante de lady Chatterley* no filme.

¹ Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) na Universidade Federal da Paraíba.

CONSIDERAÇÕES SOBRE METAFICÇÃO

Embora o termo metaficção seja novo, surgido com o escritor norte-americano William G. Gass, este fenômeno estético que fala de si (BERNARDO, 2010, p. 9) é antigo. Gass utilizou o termo para falar a respeito dos textos literários que apontavam sua própria natureza ficcional e que possuíam diálogos entre ficções.

A metaficção herda da metalinguística essa propriedade de refletir sobre si mesma. Roman Jakobson apresenta em *Linguística e Poética* considerações sobre as diversas funções da linguagem e os fatores relacionados à construção da comunicação verbal (JAKOBSON, 2010, p. 157). Ele expõe ainda uma distinção feita, “na lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a “linguagem-objeto”, que fala de objetos, e a “metalinguagem”, que fala da linguagem” (JAKOBSON, 2010, p. 162). Assim, a metalinguagem caracteriza-se por voltar-se para o próprio código por meio do código. A função poética, para Jakobson, “também se ocupa do estudo da língua a partir de sua capacidade crítica expressa na criação de formas que questionam, reavaliam e renovam o discurso” (CARVALHO, 2013, p.104). Portanto, ambas as funções exploram e investigam o código e “sua capacidade em tornar-se alvo, sujeito e objeto da mensagem” (CARVALHO, 2013, p.104), a metalinguagem concentrando-se no código e a poética no modo como se organiza a mensagem.

Em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Linda Hutcheon considera que a “metaficção é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (2013, p. 1). A metaficção trabalha com o jogo, o lúdico. Ela brinca com as possibilidades de significado e de forma (REICHMANN, 2006, p. 1) quando a volta-se para dentro de si, dobrando-se e redobrando-se em busca do seu começo e do seu fim. É um desejo de ir além. Como entende David Lodge, ela é uma “ficção que versa sobre si mesma” (LODGE *apud* BERNARDO, 2010, p. 42).

Patricia Waugh (1984, p. 6) afirma que a metaficção interessa-se simultaneamente por criar a ficção e fazer um comentário sobre a criação desta ficção. Obras com este perfil metafictional examinam, por exemplo, quais estruturas narrativas e tipos de linguagem estão sendo mais evidenciados no próprio texto.

A metaficção é como uma ponte interna entre níveis diferentes de ficção, bem como afirma Gustavo Bernardo (2010, p. 37). Bernardo exemplifica essas pontes com a metáfora das escadas de M. C. Escher em “Relatividade” (1953). É possível ver diversas

dimensões, várias escadas interligando “campos ficcionais” (BERNARDO, 2010, p. 37-38). Ela desconfia de si mesma – tal como a litografia de Escher (para cima ou para baixo?) – e convida seu espectador/leitor entrar numa busca por respostas.



Fig. 1 – “Relatividade”, M. C. Escher²

Uma outra característica da metaficção é que esta também foca para o que está fora do texto, voltando-se para o leitor. O papel do leitor é um aspecto bastante relevante na elaboração/criação da narrativa metafictional:

(...) Enquanto lê, o leitor vive em um mundo onde ele é forçado a reconhecer como ficcional. Entretanto, paradoxalmente o texto também demanda que ele participe, que ele se comprometa intelectualmente, imaginativamente, e afetivamente na sua co-criação (HUTCHEON, 2013, p. 7) (tradução nossa).

Destarte, ao leitor é oferecida a consciência sobre a natureza ficcional da obra e este é convidado a adentrar no universo ficcional como também desempenhar seu papel na criação desse universo. A metaficção espera do seu leitor sua cumplicidade (co-criação) e seu distanciamento (anti-ilusionismo) quanto à sua própria narrativa.

O crítico Robert Stam utilizou o termo “anti-ilusionismo” para se referir a obras que se opunham àquelas da tradição realista, que se caracterizavam por um texto transparente, ilusionista, que maquia seu processo de construção. Para Stam, “o anti-ilusionismo inicia o público no ofício secreto de sua arte, esperando transformar leitores e espectadores em colaboradores. O anti-ilusionismo não degrada a arte para desmistificá-la, apenas restaura as suas funções críticas” (STAM, 1981 *apud* AZERÊDO, 2012, p. 146). Neste sentido, a metaficção preocupa-se em fazer o seu processo de construção ficcional tornar-se visível, diferentemente do foco de interesse dos romances realistas. Enquanto estes últimos apreendem a “realidade” como não-

² Fonte: <http://esporos.wordpress.com/>

ficção, as narrativas metaficcionais relacionam a construção da significação diretamente com a consciência do leitor a respeito do caráter ficcional dos referentes, que não estão mais no “mundo real”, mas na própria narrativa. Para compreender o caráter referencial da metaficção, é preciso *imaginar* as coisas.

Hutcheon afirma que a metaficção não se distancia por completo dos pressupostos aristotélicos. Em relação à *verossimilhança*, Hutcheon (2013, p. 19) observa que a ficção narcisista só pode ser julgada pela sua própria validade interna, ou seja, a “verdade” não constitui significado na arte. Tal observação afirma o que outrora postulou Aristóteles, preferindo o impossível verossímil ao possível inverossímil (ARITÓTELES, 2011, p. 88). Quanto à mímese, embora a autorrepresentação (a narrativa representando seus próprios objetos) não estivesse prevista pelo teórico, Hutcheon (2013, p. 6) ressalva que “autorrepresentação ainda é representação”. Assim, o texto metaficcional busca em si mesmo suas próprias referências, e, portanto, a mímese ainda se constitui como representação. A realidade não é mais aquela pertencente apenas ao mundo fora da ficção, mas essa noção de realidade, agora, é um reflexo da própria criação ficcional. Assim, a mímese da metaficção enfatiza o seu interior, representando-se.

A metaficção se autorrepresenta, se autorreflete, se auto-observa. Levando em conta também que mímese é representação, e representação é criação, conclui-se que quando a narrativa se representa, ela está também se constituindo pela segunda vez. Essa representação é criação, imaginação, é uma criação em segundo grau (CARVALHO, 2013, p. 129).

Na narrativa metaficcional há, assim, a imitação do processo de construção dessa própria narrativa. As marcas dessa construção metaficcional – ou narcisista, como define Hutcheon – podem ser realizadas e percebidas tanto no campo da diegese como no da linguagem. No da diegese, por meio de enredo alegórico, da paródia, da narrativa metafórica, utilização de *mise en abyme*, de comentário narratorial, por exemplo. No campo da linguagem, o leitor compartilha do conhecimento do autor sobre certos códigos, como por exemplo, códigos sociais, literários, linguísticos, etc., que são explorados pelo próprio texto no processo de criação (HUTCHEON, 2013, *apud* CARVALHO, 2013, p. 131).

Portanto, a metaficção atua numa busca em (de) sua própria natureza, utilizando os mais diversos recursos na sua intriga, como os aqui citados, constituindo seu caráter

autorreferencial, que, demonstra o desenvolvimento das formas narrativas ao longo dos anos, voltando-se cada vez mais para si (suas molduras, recursos, linguagem).

METAFICÇÃO EM *PLEASANTVILLE*

Pleasantville (1998) foi escrito e dirigido por Gary Ross, que também escreveu e dirigiu filmes como *Jogos Vorazes* (2012) (*The Hunger Games* – filme baseado no livro de mesmo nome de Suzanne Collins) e *Seabiscuit - Alma de Herói* (2003), e escreveu *Lassie* (1994). A trajetória de Gary Ross traz filmes bem aceitos pelo público em geral e também se considerado como *hollywoodiano*. Todavia, *Pleasantville* tem um quê a mais entre os filmes de Gary Ross. Através, por exemplo, das mudanças das cores nos ambientes e nas pessoas, uma carga “filosófica sobre o comportamento social no século XX” é expressa de uma maneira sem igual no filme (BRITO, 2013).

Para conhecimento, na narrativa, dois irmãos acidentalmente vão para dentro de um seriado de TV em preto e branco dos anos 50, chamado Pleasantville (que também o nome da cidade do seriado). Os irmãos se tornam cidadãos da cidade perfeita, pois em Pleasantville tudo é agradável (como sugere a palavra *pleasant* em inglês). David é fã do seriado, então ele conhece todas as pessoas e as regras da cidade, entretanto, Jennifer detesta o lugar e não aceita viver sob as mesmas condições que seu irmão. Dadas as condições e impossibilidade de retorno para casa, ambos devem seguir as regras do novo universo diegético.

Em *Pleasantville*, a metaficção é apresentada de diversas formas. Ao chegar à cidade, os irmãos se questionam se seria mesmo possível que estivessem lá. Na mesma sequência, Jennifer se vê em preto e branco, e outra cena, ela diz que deveria estar “*in colour*” (colorida). David a convida (e também ao leitor) a “*play along*”, ou seja, fazer parte daquele jogo, daquela realidade ficcional. Isto demonstra uma característica da autoconsciência dos personagens, pois sabem que estão dentro de um mundo ficcional. Neste caso, para o espectador, agora há dois universos ficcionais: o do filme ao qual estão assistindo e o seriado de TV dentro deste filme. O espaço e tempo diegéticos onde se encontravam David e Jennifer no começo da narrativa – entende-se por *diegese* o “universo fictício” (BRITO, 1995, p. 203) – de certa forma se perdem, não é mostrado até o final do filme. Isto faz com que o espectador “esqueça” daquela primeira ficção.

Entretanto, ele é lembrado a todo instante que a cidade de Pleasantville não é real através.

A insatisfação de Jennifer sobre a monotonia e a falsa perfeição daquele lugar a deixa desconfortável e seus questionamentos provocam também incertezas e indagações nos próprios habitantes de Pleasantville, promovendo o questionamento de personagens sobre sua própria existência ficcional – característica genuinamente metaficcional.

O AMANTE DE LADY CHATTERLEY NO FILME

No mundo aparentemente perfeito de Pleasantville não há tristeza, maldade, ou qualquer outra coisa que possa “perturbar” a paz da cidade. Até mesmo os livros da biblioteca têm as páginas em branco. *The Catcher in the Rye* (*O Apanhador no Campo de Centeio*), de J. D. Salinger, *The Adventures of Huckleberry Finn* (*As aventuras de Huckleberry Finn*), de Mark Twain, e, objeto desse estudo, *Lady Chatterley’s lover* (*O amante de lady Chatterley*) são exemplos de alguns desses livros.

O amante de lady Chatterley não está em *Pleasantville* de forma gratuita, mas revela marcas para dentro da construção metaficcional do filme, reinterpretando e ressignificando signos de uma linguagem literária para a fílmica. A presença do romance não se dá apenas na forma física do objeto em cena, mas também nas transformações/aprendizado das personagens no que diz respeito a descoberta do sexo, desnudando, assim, marcas de uma relação palimpsestosa. Hutcheon (2011, p. 27) afirma que “se conhecermos esse texto anterior sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente”. Através do palimpsesto é possível reconhecer a intertextualidade em diversas esferas das relações entre as artes. Destarte, compreende-se que o texto fílmico (*Pleasantville*) se configura enquanto transcodificação do texto literário (*O amante de lady Chatterley*).

À medida que Jennifer e David, que assumem respectivamente os nomes Mary Sue e Bud no novo lugar, vão de encontro às regras e morais da cidade e provocam nos cidadãos o desejo por essa quebra, as cores invadem a diegese do filme, revelando os segredos e encantos de Pleasantville. Muitos em Pleasantville, sobretudo os mais jovens, sentem o desejo de experimentar. Quanto mais os jovens demonstram interesse

em saber o que há nos livros, as páginas destes vão sendo escritas sozinhas ao longo do filme.



Fig. 2 – Jennifer/Mary Sue lê *O amante de lady Chatterley*³

O romance de D. H. Lawrence, *O amante de lady Chatterley* (1928) narra história de Constance Chatterley, que encontra companhia nos braços do guarda-caças Mellors após seu marido sofrer paralisia da cintura para baixo na guerra. Em meio às temáticas política e guerra como plano de fundo, questões sobre sexo e adultério pairam e tomam forma no romance de Lawrence (SILVA & SILVA, 2014, p. 305). O livro, que conta com três versões, foi proibido na Inglaterra e nos Estados Unidos e ficou circulando clandestinamente até ganhar sua primeira versão impressa em 1960. Lawrence falecera em 1930. Entre os motivos pelo qual o romance foi banido, estão a configuração da relação entre Constance com Mellors (ambos casados com outras pessoas) que pertenciam às classes sociais distintas e seus encontros íntimos.

Pode-se compreender que o romance, com o uso de um léxico obscuro e palavras e o relato das experiências fora do casamento de Connie, refere-se ao desejo de mostrar o ato sexual como valioso e importante numa relação entre duas pessoas e que deve ser explorado sem pudor e sem o fardo de ser pecaminoso. Não é à toa que o texto utiliza referências bíblicas de forma irônica.

Ela podia passar várias gerações de homens por sua peneira, e ver se não encontrava um que lhe servisse. “Percorrei as ruas e praças de Jerusalém, a ver se podeis achar um *homem*.” E fora impossível encontrar um homem na Jerusalém do profeta – embora fossem milhares os humanos do sexo masculino. Mas um homem! C’est une autre chose! (LAWRENCE, 2010, p. 132).

³ Todas as imagens são fotogramas retirados do filme.

Neste trecho, Constance indagava-se se um dia encontraria um homem para lhe dar um filho. Ironicamente, o livro compara à passagem bíblica (BÍBLIA SAGRADA, Jeremias 5: 1) que relata a busca por um homem que pratique justiça e Jerusalém. Ambos os trechos demonstram a impossibilidade na tarefa.

E aqui outro exemplo:

“Pronto!”, disse ele. “Os miosótis no lugar certo – não-me-esqueças!”

Ela olhou para baixo, vendo as pequenas flores leitosas em meio aos pelos castanhos do seu púbis.

(...) “Pronto! Este sou eu, num lugar onde cê nunca vai me esquecer. Moisés no meio das sarças!” (LAWRENCE, 2010, p. 360).

Esse outro trecho remete à aparição do anjo de Deus para Moisés através da sarça que ardia no fogo (BÍBLIA SAGRADA, Êxodo 3: 2). Mellors, então, estaria posto como o anjo de Deus revelando-se para Constance através do sexo.

Em *Pleasantville*, há exemplificações dessa libertação do pensamento sobre o sexo como proibido, como propunha Lawrence: “E é este o verdadeiro tema do livro. Quero que homens e mulheres sejam capazes de *pensar* o sexo de maneira total, integrada, honesta de limpa” (LAWRENCE, 2010, p. 477). A mudança das cores na narrativa do filme, entre outras motivações, reflete sobretudo o conhecimento do próprio e experimentação do sexo pelas personagens.



Fig. 3 – Margaret oferece uma maçã a Bud.

A cena em fruto que Margaret retira da árvore e oferece a Bud certamente pode ser remetida a ação de Eva, na (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis 3: 6), de oferecer a Adão o fruto proibido, o que os condena eternamente ao pecado. A maçã por convenção é um símbolo do pecado e da queda do homem, mas também do conhecimento (CHEVALIER, 1986, p. 688). No filme as consequências deste ato, embora em primeira

instância pareça de desordem, trará ao final a imperfeição que Pleasantville no fundo precisava.

Esse conhecimento do corpo e do sexo ainda podem ser representados através da personagem Betty (mãe dos protagonistas de Mary Sue e Bud) e sua relação com o marido, George – remetendo em certo grau ao relacionamento do casal Constance e Clifford. Clifford Chatterley, um homem sobrevivente da guerra, em “frangalhos”, paralisado da cintura para baixo, precisava de sua esposa “para assegurar-se de que realmente existia” (LAWRENCE, 2010, p. 62). Connie não o tocava, e ele, por sua condição, era impossibilitado de preenchê-la. A casa onde moravam era perfeitamente limpa e tudo funcionava em ordem, mas não “havia o calor de um sentimento dando-lhe uma coesão orgânica” (p. 63) assim como a casa do casal de *Pleasantville*. George, completamente absorto no universo imperfeitamente perfeito de Pleasantville e relutante quanto às mudanças, era como um homem paralisado da cintura para baixo. Betty cansou de esperar o marido e sua saudação “*Honey, I’m home!*” (Querida, cheguei!) descobriu o prazer sexual sozinha, e, posteriormente, nos braços de outro homem.



Fig. 4 – Betty descobrindo o prazer sexual na banheira.



Fig. 5 – Árvore em frente à casa de Betty pega fogo.

Jennifer, enquanto Mary Sue, aconselha Betty a descobrir os prazeres sexuais sozinha. A personagem, então, masturba-se na banheira de casa e no momento em que ela chega ao seu orgasmo, a árvore em frente à sua casa arde no fogo. As cores, as quentes principalmente, passam a fazer parte da narrativa a cada sequência mostrada na tela. Através das mudanças das cores nos ambientes e nas pessoas, uma carga “filosófica sobre o comportamento social no século XX” é expressa de uma maneira sem igual no filme (BRITO, 2013). As cores são carregadas de significado. O vermelho, uma das primeiras cores a aparecer no filme, pode significar poder, luxúria, amor, rebelião (BELLANTONI, 2013, p. 2), que de fato é o que propõe o filme e não são por acaso tais as escolhas, destacando o diálogo com a narrativa de Lawrence.



Fig. 6 – Uma flor ganha o tom avermelhado.



Fig. 7 – Jovens namoram dentro dos carros em Lover’s Lane.

Nas imagens acima, pode-se observar (Fig. 7) uma flor que ganha o tom de vermelho após Mary Sue ter relações com Skip, iniciando-o à vida sexual. E na segunda imagem (Fig. 8) as lanternas traseiras dos carros dos jovens que namoram na Lover’s

Lane ganham cor antes do próprio veículo por completo, enfatizando também o tom vermelho – remetendo ao prazer, à luxúria.

Desta maneira, a utilização da mudança de cores no filme, sem dúvida é uma das mais bem feitas no cinema. É impossível de não perceber o diálogo com a obra de Lawrence em *Pleasantville*. Cada imagem, cada escolha tem um sentido maior (não apenas de mostração). Como afirma Martin (2003, p. 24), “a realidade que aparece então na imagem é o resultado de uma percepção subjetiva”.

CONCLUSÃO

A leitura e análise das narrativas aqui contempladas, objetivou contribuir com os estudos literários, cinematográfico e, permeando dos meios semióticos, a metaficção. Acreditamos que o filme, embora pudesse, de alguma de uma maneira mais desafiadora, ter provocado e instigado a sociedade dos 90 (dado seu lançamento em 1998) a uma reflexão maior sobre os temas trazidos no filme, tal qual como *O amante de lady Chatterley* impactou os anos 20/30, o filme ainda consegue traduzir na linguagem cinematográfica e mostrar na tela questões de comportamentos sociais e valores morais do século XX. Podemos dizer, portanto, que ele conseguiria ser subversivo em um certo nível: o interno, tratando-se da própria diegese, uma vez que as transgressões ocorridas naqueles anos 50 no filme quebraram os costumes e valores morais dos cidadãos tradicionais de Pleasantville quando aqueles que se sentiam impulsionados pelo desejo e pela mudança seguiam em frente e experimentavam o novo sem culpa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLANTONI, Patti. *If it's purple, someone's gonna die: the power of color in visual storytelling for film*. 1st American pbk. ed. ISBN 0-240-80688-3.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. [Ilustrações Carolina Kaastrup]. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil: Barueri, 1988.

BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. *Querida, cheguei!* Texto publicado em <<http://imagensamadas.com/2011/06/03/querida-cheguei/>>. Acesso em 10 de Outubro de 2013.

CARVALHO, A. C. T. B. *Do romance ao filme: A metaficção como estratégia de constituição da forma nas narrativas Bufo & Spallanzani*. João Pessoa, 2013. 242f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. _____ . *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

LAWRENCE, D. H. *O amante de lady Chatterley*. Tradução de Sergio Flaksman; introdução Doris Lessing. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

_____. *A propósito de Lady Chatterley*. In: *O amante de lady Chatterley*. Tradução de Sergio Flaksman; introdução Doris Lessing. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PLEASANTVILLE. Direção: Gary Ross. Estados Unidos: Larger Than Life Productions, 1998. Blu-Ray, 124 min.

SILVA, C. A. V., SILVA, C. A. *O amante de lady Chatterley e a tradução da personagem principal para as telas*. Revista FSA (Faculdade Santo Agostinho), v. 11, n.1, p. 303-316, jan./mar. 2014. ISSN Impresso: 1806-6356 ISSN Eletrônico: 2317-2983.

WAUGH, Patrícia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.