

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

PATRÍCIA DE GOES WOLF

**A ADAPTAÇÃO DE *NADA ORTODOXA*: PERCURSO DA LITERATURA PARA A
LINGUAGEM TELEVISIVA**

CURITIBA

2022

PATRÍCIA DE GOES WOLF

**A ADAPTAÇÃO DE *NADA ORTODOXA*: PERCURSO DA LITERATURA PARA A
LINGUAGEM TELEVISIVA**

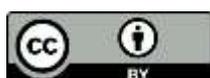
The adaptation of Unorthodox: course of literature to media language

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) – na linha de pesquisa Estéticas Contemporâneas, Modernidade e Tecnologia, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientadora: Prof. Dra. Alice Atsuko Matsuda.

CURITIBA

2022



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba



PATRICIA DE GOES WOLF

A ADAPTAÇÃO DE NADA ORTODOXA: PERCURSO DA LITERATURA PARA A LINGUAGEM TELEVISIVA

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Estudos De Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem E Tecnologia.

Data de aprovação: 21 de Fevereiro de 2022

Prof.a Alice Atsuko Matsuda, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof Marcio Matias Cantarin, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof Ricardo Magalhaes Bulhoes, Doutorado - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (Ufms)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 21/02/2022.

AGRADECIMENTOS

A Deus.

À professora e orientadora Alice Atsuko Matsuda.

Ao professor Márcio Matiassi Cantarin.

Ao professor Ricardo Bulhões.

Aos meus professores e colegas mestrandos do PPGEL - Mestrado em Estudos de Linguagens da UTFPR.

Ao meu amado companheiro e incentivador, Alisson, pela paciência, compreensão e apoio de sempre.

Ao meu filho, Matheus, meu grande amor.

A minha mãe e minhas irmãs - mulheres inspiradoras.

“Quero ser livre – fisicamente também, mas livre em todos os sentidos, livre para me aceitar pelo que sou, livre para apresentar minha verdadeira face ao mundo. Quero estar nessas prateleiras de biblioteca, junto com todos esses autores, para quem a verdade é um direito inato” (Deborah Feldman)

RESUMO

A presente Dissertação analisa a adaptação da obra *Nada Ortodoxa: uma história de renúncia à religião* (2020), de Deborah Feldman, para a minissérie da Netflix *Nada ortodoxa* (2020) dirigida por Maria Schrader. A obra de Feldman é autobiográfica, assim ela é um texto que traz informações sobre uma realidade extratextual, trata-se de um texto subjetivo, escrito em primeira pessoa. Os principais objetivos desta dissertação são realizar um estudo comparativo e verificar a linguagem presente no *corpus*, analisando os mecanismos estéticos e estilísticos para realizar a adaptação. Para tanto, emprega-se uma metodologia de análise qualitativa de cunho interpretativo, a fim de compreender os processos de produção de cada obra e as conexões que se constituem no processo de adaptação. Para alcançar os objetivos, esta pesquisa se ampara no conceito de adaptação a partir dos estudos de Linda Hutcheon (2013). Busca compreender os processos relacionados à intertextualidade por meio dos escritos de Julia Kristeva (2005) e Gérard Genette (2006), no que tange às relações de transtextualidade. Para embasar o estudo sobre intermedialidade, empregam-se as reflexões de Claus Clüver (2006). Procura-se, portanto, demonstrar que a transformação do hipotexto para a mídia televisiva aponta para pontos de divergências e semelhanças. Isso ocorre porque a adaptação de uma obra incorre em transformá-la de modo que fique adequada a outros meios de interação. As discussões perpassam por vários teóricos que demonstram como os recursos estéticos e estilísticos foram usados para a produção da autobiografia e da minissérie. Reflete-se, portanto, em que sentido, recursos como o *flashback*, a trilha sonora, ruídos, o plano *close-up*, entre outros, provocam mudanças estruturais em uma obra, podendo, inclusive, conferir à adaptação o *status* de originalidade.

Palavras-chave: estudo comparativo; intertextualidade e intermedialidade; mídia televisiva; Deborah Feldman; Nada Ortodoxa.

ABSTRACT

This research analyses the adaptation of Deborah Feldman's work, *Unorthodox: the scandalous rejection of my hasidic roots* (2020), for the Netflix miniseries *Unorthodox* (2020), directed by Maria Schrader. Feldman's work is autobiographical, so it is a text that brings information about an extratextual reality, it is a subjective text, written in the first person. The main objectives of this dissertation are to carry out a comparative study and verify the language present in the corpus, analyzing the aesthetic and stylistic mechanisms to carry out the adaptation. Therefore, a qualitative analysis methodology of an interpretative nature is used, to understand the production processes of each work and the connections that constitute the adaptation process. To achieve the objectives, this research is supported by the concept of adaptation from the studies of Linda Hutcheon (2013). It aims to understand the processes related to intertextuality through the writings of Julia Kristeva (2005) and Gérard Genette (2006), regarding transtextuality relations. To support the study on intermediality, the reflections of Claus Clüver (2006) are used. It intends, therefore, to demonstrate that the transformation of the hypotext to the media points to aspects of divergence and similarities. This is because a writing adaptation involves transforming it so that it is suitable for other means of interaction. The discussions go through several theorists who demonstrate how aesthetic and stylistic resources were used for the production of the autobiography and the miniseries. It is reflected, therefore, in what sense, resources such as flashbacks, the soundtrack, noises, the close-up shot, among others, cause structural changes in writing, and may even give the adaptation the status of originality.

Keywords: comparative study; intertextuality and intermediality; media; Deborah Feldman; *Unorthodox*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Capa da autobiografia Nada Ortodoxa (2020), Sobrecapa da autobiografia com a fotografia da minissérie (2020).....	28
Figura 2- Diagrama de Ardener.....	49
Figura 3- Esquema sobre a estrutura de um roteiro	63
Figura 4- Desagravo de Esty em relação ao pai (Episódio 1- 00:13:08).....	68
Figura 5- A imagem do pai durante o jantar de Shabes (Episódio 1- 00:13:14) .	69
Figura 6- Os fios de Eruv - Episódio 1 (00:02:52)	78
Figura 7- Páscoa - Episódio 3 (00:49:46)	79
Figura 8- Yanky e a televisão - Episódio 3 (00:28:17)	79
Figura 9- Yanky e o peyot - Episódio 3 (00:41:16)	80
Figura 10- Yanky esconde o peyot - Episódio 4 (00:41:16)	80
Figura 11- Yanky sem o peyot - Episódio 4 (00:46:59).....	81
Figura 12- O antagonista Moishe e Esty (Episódio 4 – 00:17:51)	84
Figura 13- A imagem do pai bêbado durante o casamento (Episódio 2 - 00:39:31)	95
Figura 14- Esty envergonhada pela atitude do pai (Episódio 2 - 00:39:36)	95
Figura 15- A mãe observa o casamento à distância (Episódio 2 - 00:33:59).....	96
Figura 16- Contraste entre o pai (partícipe da festa) e a mãe (observa a festa ao longe) (Episódio 2 - 00:34:20)	96
Figura 17- A futura sogra e cunhada observam Esty no mercado (Episódio - 00:18:29)	98
Figura 18- Casal na cafeteria em Berlim (Episódio 1 – 00:19:15)	99
Figura 19- Esty ao lado de sua tia Malka, no momento em que irá conhecer seu futuro marido (Episódio 1 – 00:23:18).....	99
Figura 20- Esty se prepara para o banho de purificação (Episódio 2 – 00:05:18)	101
Figura 21- Tia Malka raspa o cabelo de Esty (Episódio 2 – 00:41:20)	102
Figura 22- A peruca lançada no lago - episódio 2 (00:37:27)	110
Figura 23 - A bússola - Episódio 1 (00:14:21)	110

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 ENTRELACEMENTOS POSSÍVEIS: RELAÇÕES TEÓRICAS ENTRE A LITERATURA E A ADAPTAÇÃO	20
2.1 Adaptação: Intertextualidade e Intermidialidade	20
2.2 A Narratividade fílmica e a linguagem televisiva.....	37
2.2.1 Minissérie <i>Nada ortodoxa</i> : um gênero televisivo	40
2.2.2 Cinema, gênero feminino e a escrita da mulher	44
3 O PERCURSO DA AUTOBIOGRAFIA PARA A MINISSÉRIE	52
3.1 O Enredo: do texto escrito para a mídia televisiva	52
3.1.1 O enredo na autobiografia	55
3.1.2 Roteiro cinematográfico	62
3.1.3 O caminho intertextual	64
3.2 O papel social e religioso da mulher	92
3.2.1 A figura materna e sua invisibilidade	92
3.2.2 O casamento arranjado.....	97
3.2.3 O caminho para a emancipação	108
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	112
REFERÊNCIAS.....	116
ANEXO A – ENTREVISTA DE DEBORAH FELDMAN PARA ADELA MICHA DO CANAL LA SAGA	121
ANNEX A – DEBORAH FELDMAN INTERVIEW TO ADELA MICHA FROM CANAL LA SAGA	128

1 INTRODUÇÃO

A grande revolução tecnológica e digital, pela qual a sociedade tem passado, permite às pessoas o acesso às mais variadas mídias – como a televisão, o celular, o computador, a internet, os livros, as revistas.

Nesse contexto, de grandes transformações ocorridas a partir do século XX, destaca-se que muitas obras literárias têm sido adaptadas para filmes, séries e minisséries e têm conquistado um público considerável. Além disso, estudos recentes apontam que as adaptações para a televisão ou para o cinema impulsionam a venda de muitos títulos, como por exemplo o livro *Como eu era antes de você* (2013), que no Brasil, saltou de cerca de 33 mil cópias vendidas para mais de 352 mil cópias, após sua adaptação para o cinema.

Outro dado relevante, segundo a 5ª edição da pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*¹, entre os principais influenciadores de leitura, principalmente para o público a partir dos 11 anos de idade, são os filmes baseados em livros ou histórias de autores que ocupam a segunda posição, perdendo apenas para a indicação da escola ou professores.

A literatura representa parte das transformações tecnológicas surgidas, principalmente, a partir do século XX, na sociedade. Ressalta-se que tanto o modo de produzir literatura e sua recepção foram alterados no decorrer do tempo. Isso demonstra que a adaptação de obras literárias para outras mídias contribui para a difusão e a leitura de inúmeros títulos.

Diante do exposto, compreender como as relações entre mídias favorecem a divulgação e ampliação de um determinado produto cultural é um assunto pertinente a ser discutido, visto que há modos distintos de interagir com o público, portanto, provavelmente, ocorrem novas formas de percepção.

Nesse sentido, levanta-se a seguinte problematização: Como os recursos voltados à adaptação podem ser empregados pela direção² e roteiristas de uma

¹ É a única pesquisa de âmbito nacional que tem como objetivo avaliar o comportamento leitor do brasileiro. Tornou-se referência quando se trata de índices e hábitos de leitura dos brasileiros. Seus resultados são amplamente divulgados, citados e orientam estudos, projetos e a avaliação de políticas públicas do livro e leitura no país. É realizada pelo Instituto Pró-livro (ILP), Itaú Cultural, IBOPE inteligência. Fonte: <https://www.prolivro.org.br/5a-edicao-de-retratos-da-leitura-no-brasil-2/apresentacao/>.

² O diretor, no fim, é considerado o responsável pela visão global e, portanto, pela adaptação como adaptação. Ainda assim, outra pessoa geralmente escreve o roteiro que inicia o processo; outra pessoa interpreta o texto adaptado e o parafraseia para uma nova mídia antes que o diretor assuma a tarefa

minissérie ao adaptar uma obra literária, tendo em vista as nuances entre os objetos de estudo e os públicos aos quais se destinam?

Dessa maneira, a presente dissertação objetiva analisar a adaptação da autobiografia *Nada ortodoxa: uma história de renúncia à religião*³ (2020), de Deborah Feldman, para a aclamada minissérie da Netflix *Nada ortodoxa* (2020), verificando quais foram os recursos estéticos e estilísticos empregados e como eles potencializaram a adaptação da obra. Os objetivos específicos compreendem realizar um estudo comparativo e verificar a linguagem presente no *corpus*, analisando os mecanismos estéticos e estilísticos para realizar a adaptação. Emprega-se, nesta dissertação, o termo linguagem televisiva⁴, uma vez que a produção da Netflix corresponde ao gênero televisivo, portanto, ela faz parte de uma identidade televisual.

A obra de Deborah Feldman é autobiográfica, uma vez que se enquadra nos postulados de Philippe Lejeune (2008) sobre autobiografia. Trata-se, portanto, de um texto narrativo, escrito em prosa, com ênfase na vida particular que uma pessoa faz de si mesma. Desse modo, ela é um texto referencial que busca informações sobre uma realidade extratextual.

Sua intenção não é alcançar uma mera verossimilhança, mas sim a semelhança com o real. Nesse sentido, ocorre a busca por algo que seja parecido com o verdadeiro. Segundo Lejeune:

de dar vida a esse novo texto. [...], num filme, o diretor e o roteirista partilham a tarefa principal da adaptação. Os demais artistas envolvidos podem retirar inspiração do texto adaptado, mas sua responsabilidade é mais para com o roteiro e, portanto, para com o filme como obra de arte autônoma. Fonte: HUTCHEON, 2013, p. 124.

³ Título original em inglês: *Unorthodox: the scandalous rejection of my hasidic roots*.

⁴ Uma vez que a linguagem fílmica, utilizada tanto no cinema como na televisão, está relacionada com a imagem, a minissérie faz uso da linguagem fílmica, pois também opera com imagens. O estudioso Marcel Martin (2005) utiliza o termo linguagem fílmica para se referir à linguagem do cinema. Segundo o autor “a representação é sempre *mediatizada* pelo tratamento fílmico, como sublinha Christian Metz: ‘Se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objectos, não com os objectos em si [...]’. Portanto, a imagem, constitui o elemento base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa” (MARTIN, 2005, p. 24 e 27). Segundo Arlindo Machado (2000), “foi o cinema que forneceu o modelo básico de serialização audiovisual de que se vale hoje a televisão. O seriado nasce no cinema por volta de 1913, como decorrência das mudanças que estavam acontecendo no mercado de filmes” (MACHADO, 2000, p. 86). Compreende-se que há diferenças estéticas entre a linguagem do cinema e a linguagem televisiva, uma vez que a experiência de produzir e assistir a um filme na tela do cinema, principalmente, os que apresentam a versão em 3D é diferente de produzi-lo e assisti-lo na televisão. Portanto, o processo de decomposição de uma história em imagens para a televisão é diferente do processo para o cinema. A questão da serialização já é uma delas. Uma produção televisiva, por exemplo, pode fazer uso de planos mais curtos e fechados (*close-up*) em virtude do tamanho da tela. Desse modo, optou-se por utilizar o termo linguagem televisiva.

Em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma ‘realidade’ externa ao texto e a se submeter, portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito do real’, mas a imagem do real (LEJEUNE, 2008, p. 36).

O texto é escrito em primeira pessoa, desse modo, ao enfatizar acontecimentos de sua existência, há importantes elementos a serem considerados, como por exemplo, a identidade que se define a partir da autora, narradora e personagem. Dentro do texto, a narradora é o sujeito da enunciação, a personagem é o sujeito do enunciado. A autora é representada por um nome que aparece na capa do livro, ela é o referente a quem se remete o sujeito da enunciação. Destaca-se que seu nome também é o nome da personagem principal.

A história das obras escolhidas como *corpus* aborda uma visão crítica sobre temas delicados como sexualidade, patriarcado, sistema religioso, casamento e família. A narrativa é a história de uma jovem que após se sentir oprimida pelo sistema religioso e viver um casamento arranjado e infeliz abandona a comunidade hassídica *Satmar*⁵, presente no Brooklyn, na cidade de Nova Iorque, e tenta conquistar seu espaço no mundo secular. Trata-se de dar voz a quem por muito tempo teve que silenciar, de maneira que é possível compreender como o presente pode relatar o passado e de que forma se pode transmitir determinada experiência.

O livro é a narrativa autobiográfica de uma jovem judia e a criação e direção da minissérie é composta por Maria Schrader, para além da valorização da escrita das mulheres, visto que a autora é biologicamente mulher e feminista do ponto de vista político – segundo as concepções da crítica Elaine Showalter (1994)⁶ que são abordadas durante a análise.

⁵Satu Mare – ou Satmar, em iíche – é uma cidade próxima à fronteira da Hungria com a Romênia [...]. Em sua missão de resgatar judeus proeminentes da morte certa durante a Segunda Guerra Mundial, o advogado e jornalista Rudolf Kasztner, judeu húngaro, salvou a vida do rabino local. Esse rabino mais tarde imigrou para os Estados Unidos e reuniu um amplo séquito de sobreviventes, formando uma seita hassídica que batizou em homenagem a sua cidade natal. Os judeus hassídicos se concentram na reprodução, com o intuito de repor as inúmeras vidas perdidas, em virtude do holocausto, e de tornar a expandir a própria população.

⁶Em seu ensaio *A crítica feminista no território selvagem* In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 23-57, Elaine Showalter afirma que as teorias da escrita das mulheres fazem uso de quatro modelos de diferença. São eles o biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. “Cada um é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher; cada modelo representa também uma escola de crítica feminista ginocêntrica, com seus textos, estilos e métodos preferidos” (SHOWALTER, 1994, p. 32).

A presente pesquisa se torna relevante para os estudos sobre adaptação e na forma como ela se relaciona com a sociedade, de modo que, por meio das imagens, os males da cultura do patriarcado podem chamar mais a atenção e, por conseguinte, serem mais bem assimilados a fim de serem combatidos.

É preciso perceber que ao adaptar a história de uma obra escrita para uma produção televisiva, torna-se necessário estar atento às especificidades de cada mídia, sendo que inúmeros recursos estéticos estão envolvidos nesse processo. Dessa maneira, no contexto de grandes transformações tecnológicas, os estudos sobre adaptação merecem destaque uma vez que procuram desmistificar e desierarquizar os juízos de valor conferidos a determinados produtos culturais.

Salienta-se ainda que a minissérie *Nada ortodoxa* (2020), da Netflix, foi laureada com o prêmio Emmy 2020⁷, na categoria melhor direção em minissérie, tendo recebido a estatueta a diretora Maria Schrader. A obra ainda foi indicada ao mesmo prêmio na categoria de melhor minissérie 2020 e a israelense Shira Haas – que interpreta a personagem principal – indicada ao prêmio como melhor atriz.

A autobiografia apresenta uma nota da autora, prólogo, epílogo e posfácio, além de ser dividida em nove capítulos que são introduzidos por epígrafes. Nela, há o relato da vida de Deborah Feldman por meio de um enredo linear, com sequências de ações ordenadas desde sua infância, adolescência, casamento e separação da comunidade *Satmar* e do marido.

Na minissérie, composta por quatro episódios, o enredo foi construído por meio de ações que não ocorrem de modo linear⁸, a partir de acontecimentos ocorridos um pouco antes do casamento, empregando o recurso do *flashback*. É preciso levar em conta, portanto, o modo como cada autora empregou os recursos estilísticos para narrar a história, de acordo com o suporte utilizado, bem como cada uma estruturou o texto e quais foram os efeitos de produção de sentido. Os operadores da narrativa

⁷Os **Emmy Awards** são uma premiação anual em que a **Academia de Artes e Ciências Televisivas** dos EUA elege as séries, minisséries e telefilmes que mais se destacaram dentro de suas categorias. Fonte: <https://www.omelete.com.br/emmy>.

⁸Em relação à autobiografia, o enredo obedece à sequência narrativa do enredo linear. Primeiramente, são descritos acontecimentos durante a infância, adolescência, depois ocorre o casamento, as dificuldades de viver um casamento disfuncional e por fim o divórcio da protagonista. Não há retorno ao passado, analepses, a fim de explicar algo ocorrido no momento presente do modo como ocorre na minissérie. Embora, a produção televisiva apresente dada linearidade nas ações que se sucedem em Nova Iorque e na Alemanha, torna-se perceptível o uso do *flashback* com a finalidade de explicar as ações do presente. Nesse sentido, o enredo na minissérie não é linear.

“espaço e ambiente” também são relevantes para a análise, pois eles potencializam as transformações internas e externas das personagens.

Por se tratar de uma pesquisa exploratória, emprega-se uma metodologia de análise qualitativa de cunho interpretativo. Os pressupostos teóricos são apresentados no segundo capítulo da dissertação intitulado “Relações teóricas entre a literatura e a adaptação”. Nele são abordadas as teorias sobre a adaptação, intertextualidade, intermedialidade, além da narratividade fílmica e o gênero televisivo minissérie.

As reflexões acerca do processo de adaptação do livro para a minissérie são trazidas a partir da obra *Uma teoria da adaptação* (2013), de Linda Hutcheon. Parafraseando a autora, adaptar seria “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público. Por isso, a teoria explicitada na obra de Hutcheon diz respeito “como as diferentes mídias podem lidar com elementos como ponto de vista, interioridade/exterioridade, tempo, ironia, ambiguidade, metáforas, símbolos, além de silêncios e ausências” (HUTCHEON, 2013, p.15). Uma vez que as diferenças entre o livro e a minissérie se dão em mudanças de enredo, ações, lugar, nomes de personagens, a análise conseqüentemente versa sobre o que foi adaptado, quem, por que, como, quando e onde, bem como as especificidades de cada mídia, limitações e público-alvo. A minissérie trabalha ricamente os aspectos culturais e religiosos, inclusive utiliza-se o iídiche⁹ como língua falada em parte da produção fílmica.

A intertextualidade é trazida por meio dos estudos de Julia Kristeva (2005), Linda Hutcheon (1991), Gérard Genette (2006) e Robert Stam (2006). Quanto à intermedialidade, o conceito mais comum que se tem é o de que ela é a relação entre mídias, principalmente no modo como cada uma delas interage entre si, e como essa interação pode se relacionar com a sociedade. Para embasar esse estudo, emprega-se as reflexões de Claus Clüver (2006). Na sequência, há um breve histórico sobre o cinema e seu processo de narratividade a partir dos estudos de Celso Sabadin (2018), apresenta-se também as especificidades do gênero televisivo “minissérie” e a inserção da obra televisiva nesse contexto. Além disso, discorre-se sobre a mudança na representação da mulher pelo cinema por meio dos escritos de Denilson Lopes

⁹O iídiche é falado pelos judeus da Europa Oriental e por algumas comunidades hassídicas, teve seu apogeu no início do século XX, quando se consolidou sua literatura; sofreu rápido declínio devido ao Holocausto e à adoção do hebraico pelos fundadores do Estado de Israel.

(2006) e o que é uma literatura de escrita da mulher a partir dos estudos de Elaine Showalter (1994).

Na sequência, a dissertação contempla a análise do *corpus*, trazendo à luz as teorias já elencadas. Isso ocorre no terceiro capítulo intitulado “O percurso da autobiografia para a minissérie” que está dividido em dois subcapítulos, sendo eles “O enredo: do texto escrito para a mídia televisiva” e o “Papel social e religioso da mulher”.

O subcapítulo “O enredo: do texto escrito para a mídia televisiva” mostra a história presente na autobiografia e para a análise interpretativa, a fim de compreender melhor o processo de adaptação, explana-se como o enredo foi construído em cada obra. Além de outros recursos interligados como os elementos semióticos – música, cenário, ações (...). Para tanto, é preciso explicitar que a obra escrita é considerada uma narrativa autobiográfica. Evidencia-se isso à luz dos escritos sobre autobiografia postulados por Philippe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico* (2008). Para ampliar ainda mais esse entendimento, utiliza-se também como referência o livro *A vida do espírito* (2000) e *A condição humana* (2007) de Hannah Arendt. Há também a teoria do roteiro cinematográfico e, por conseguinte, a análise dos recursos estilísticos empregados para a adaptação do enredo.

O subcapítulo “O papel social e religioso da mulher” apresenta a análise de como cada mídia apresenta as condições da mulher. Discorre-se sobre questões relacionadas ao patriarcado e feminismo a partir dos escritos de Simone de Beauvoir (1970), Elaine Showalter (1994) e Gayle Rubin (1993).

Por meio da abordagem sobre os pressupostos teóricos e da análise, busca-se mostrar os resultados desta pesquisa de modo a explicitar como cada autora empregou os recursos estéticos e estilísticos para narrar a história selecionada como *corpus*, bem como cada uma estruturou o texto e os efeitos de produção de sentido.

Tendo em vista que o processo de adaptação de um livro para uma minissérie sugere que o modo contar é diferente do modo mostrar, analisa-se as equivalências e as diferenças entre as obras. Procura-se, então, demonstrar que cada mídia possui a sua particularidade, suas especificidades, é preciso, portanto, romper com o senso comum que impõe às obras adaptadas para minisséries ou filmes o caráter de inferioridade. A ideia é refletir em que medida alguns recursos midiáticos como a música, por exemplo, muito explorado em produções televisivas e cinematográficas, podem contribuir para o entendimento da interioridade de uma personagem, bem

como sua complexidade psicológica, de maneira a substituir longas explicações, como no caso da autobiografia, autorreflexivas.

Além disso, a construção de um enredo por meio de *flashback* por uma mídia televisiva ou cinematográfica também constitui um recurso utilizado, na adaptação, de modo a levar o telespectador a compreender como o passado pode explicar o presente, levando em consideração que uma obra escrita dispõe de maior flexibilidade no quesito “tempo”. Enquanto no texto escrito, o passado e o presente transitam por meio de palavras, fazendo uso do discurso lacônico, em outros casos, o discurso prolixo. Já essa linha temporal, em filmes ou minisséries, é trazida por meio de imagens que se intercalam rapidamente, e a morosidade do texto pode ser substituída pelo *flashback*.

Reflete-se, portanto, em que sentido, tais recursos, entre outros, provocam mudanças estruturais em uma obra, podendo, inclusive, conferir à adaptação o *status* de originalidade. À vista disso, os efeitos de sentido produzidos pelo texto original e a obra adaptada são diversos.

2 ENTRELAÇAMENTOS POSSÍVEIS: RELAÇÕES TEÓRICAS ENTRE A LITERATURA E A ADAPTAÇÃO

O presente capítulo tem como objetivo apresentar os principais pressupostos teóricos que norteiam a dissertação. Nele, versa-se sobre a adaptação, a intertextualidade e a intermedialidade, uma vez que as três teorias se imbricam. Além disso, trata-se dos estudos sobre comparação e linguagem fílmica. Assim, sua estrutura está dividida da seguinte forma: “2.1 Adaptação: intertextualidade e intermedialidade”; “2.2 A narratividade fílmica e a linguagem televisiva”; “2.2.1 Minissérie *Nada Ortodoxa*: um gênero televisivo”; “2.2.2 Cinema, gênero feminino e a escrita da mulher”.

Evidencia-se que as teorias dialogam entre si, seus conceitos se ramificam de maneira a se conectarem, a se entrelaçarem. A adaptação de uma obra para outra mídia implica em uma transformação do chamado texto fonte. Isso ocorre porque há diferentes modos de engajamento decorrentes das mais variadas mídias. Discorre-se sobre a intertextualidade a partir dos estudos de Kristeva (2005), Hutcheon (1991), Genette (2006) e Stam (2006); já a intermedialidade é trazida por meio de Claus Clüver (2006). O subcapítulo “A narratividade fílmica e linguagem televisiva” traz as características do cinema das atrações e o de transição, a fim de compreender a trajetória da narratividade fílmica. O subcapítulo “Minissérie *Nada Ortodoxa*: um gênero televisivo” apresenta as características da minissérie e a inserção da autobiografia no referido gênero. O subcapítulo “O cinema, o gênero feminino e a escrita da mulher” versa sobre o processo de mudança da representação da figura feminina no cinema e sobre o que é uma literatura de escrita da mulher.

2.1 Adaptação: Intertextualidade e Intermedialidade

A adaptação é compreendida como um ato e um processo que consiste em transformar, modificar uma obra de maneira que ela fique adequada a outros meios de interação. Exemplifica-se isso apontando que uma autobiografia se modifica ao passar pelo processo de adaptação de um livro para uma mídia televisiva. Dessa forma, algumas personagens podem ganhar mais destaque, o enredo pode ser organizado de modo diferente, além disso há uma trilha sonora que acompanha as

imagens. Desse modo, a história passa por transformações a fim de se adequar a uma mídia imagética.

De acordo com a teoria de Hutcheon (2013), a adaptação deve ser entendida a partir de três perspectivas que estão inter-relacionadas. A primeira perspectiva diz respeito ao fenômeno enquanto transposição de uma mídia para outra, pois a adaptação é vista como uma *entidade* ou *produto formal*. Por exemplo, uma obra literária é transposta para uma produção cinematográfica, ou um filme é transposto para um jogo. Nessa perspectiva também pode haver “uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Na segunda perspectiva, ela é entendida como um *processo de criação*, “a adaptação sempre envolve tanto uma reinterpretação quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2013, p. 29). A autora cita a adaptação de lendas orais africanas para o cinema como um importante recurso de recuperação e preservação dessa riqueza cultural. A terceira perspectiva aponta a adaptação vista de seu *processo de recepção*: “a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos¹⁰ por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2013, p. 30). É pertinente enfatizar, porém, em relação à terceira perspectiva de Hutcheon, que só se obtém a experiência do palimpsesto quem conhece o texto fonte, quem conhece o hipotexto. Na era do *streaming*¹¹, os telespectadores assistem a filmes, séries e minisséries sem, muitas vezes, saber que são adaptações. A obra adaptada é criada por meio do processo do palimpsesto, porém a experiência nem sempre ocorre por meio dele. A obra autobiográfica de Feldman, por exemplo, no Brasil, foi lançada após

¹⁰ Palimpsesto: é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Fonte: GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**, a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de letras, 2006.

¹¹O *streaming* é a tecnologia de transmissão de dados pela internet, principalmente áudio e vídeo, sem a necessidade de baixar o conteúdo. O arquivo, que pode ser um vídeo ou uma música, é acessado pelo usuário online. O detentor do conteúdo transmite a música ou filme pela internet e esse material não ocupa espaço no computador ou no celular. Fonte: <https://tecnoblog.net/290028/o-que-e-streaming/>

o sucesso da minissérie *Nada Ortodoxa* (2020) transmitida pela Netflix. Assim, quem leu o livro após assistir à minissérie teve a experiência do livro depois, embora o livro seja o hipotexto no conceito de Genette (2006). Essa prática tem demonstrado como as adaptações de obras literárias para filmes e minisséries têm incentivado a leitura. Além disso, isso aponta para o fato de que não necessariamente haja uma prioridade na experiência do hipotexto, pois “uma vez motivados, podemos na realidade ler ou ver o chamado original *após* experienciar a adaptação, dessa forma desafiando a autoridade de qualquer noção de prioridade. As diversas versões existem lateralmente, e não de modo vertical” (HUTCHEON, 2013, p. 14).

No processo de adaptação, leva-se em conta mudanças significativas no enredo, no tempo histórico, no espaço social, nas personagens, entre outros aspectos, uma vez que, a mídia que engendrou a obra é diferente daquela que a retomou, que a adaptou. Isso ocorre devido às características intrínsecas de cada uma.

Em suma, de acordo com a autora, a adaptação é:

Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; Um ato criativo e interpretativo de apropriação/ recuperação; Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Dessa forma, “As adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido” (HUTCHEON, 2013, p. 202). A noção de fidelidade não é central no fenômeno da adaptação, uma vez que os modos de engajamento são diferentes, “a dupla natureza da adaptação não significa, entretanto, que proximidade e fidelidade ao texto adaptado devam ser o critério de julgamento ou o foco de análise” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

No lugar de fidelidade a uma obra anterior, é preciso enfatizar as relações entre textos, as vozes intertextuais presentes que retiram do texto fonte seu *status* de originalidade, pois ele também advém de outros textos, “o ‘original’ sempre se revela parcialmente ‘copiado’ de algo anterior” (STAM, 2006, p. 21).

Ainda para Stam (2006),

O termo para adaptação enquanto ‘leitura’ da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, qualquer romance pode gerar um número infinito de leituras para adaptação, que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos.

A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (STAM, 2006, p. 27).

Conforme pode-se perceber, o processo de adaptação perpassa também por questões de ordem subjetiva dadas as infinitas leituras que um texto proporciona. Assim, não se trata de comparar o chamado texto fonte com a sua adaptação a fim de realizar uma hierarquização, trata-se de compreender que são leituras e a linguagens distintas, pois cada mídia possui suas especificidades.

Nesse sentido, no caso da adaptação de texto escrito para a mídia televisiva, levanta-se alguns questionamentos, por exemplo, como exprimir em imagens e de maneira condensada toda a complexidade que envolve uma obra literária? Quais ações devem ser adaptadas? Como elas serão adaptadas? Quem são as personagens que estarão na tela? Quem é o adaptador? Como será o tempo e o espaço? Como a diretora ou o diretor irá expressar as novas experiências de uma personagem advindas de seu aspecto de interioridade? Isso sem falar na evolução, na maturidade da personagem decorrente de sucessivos e constantes acontecimentos que ocorrem de maneira lenta e gradual, mas que são primordiais para definir sua existência como ocorre nos romances de formação.

Diante dos questionamentos acima, explicita-se que há inúmeros recursos estéticos e estilísticos que podem substituir o que se perde quando ocorre uma transposição midiática, há equivalências; a música, por exemplo, é um dos mecanismos utilizados, conforme aponta Hutcheon (2013, p.115):

A harmonia pode [...] ser utilizada como uma maneira de expressar a interioridade. Se assim *fôr*, esse é outro exemplo de como a música pode suplementar ou substituir o que se perde quando a introspecção e a reflexão ficcional são transpostas para uma mídia performativa.

A escolha do que será adaptado está relacionada com a ênfase que se pretende dar a alguns aspectos da obra ou com as motivações ideológicas. Hutcheon exemplifica isso por meio de duas obras adaptadas para o cinema *As Quatro Plumas* (1902) e *Orlando* (1928):

Uma adaptação pode ser claramente utilizada para realizar uma crítica social ou cultural mais ampla - ou para evitá-la, é lógico: a tentativa de contornar a política imperialista na versão de 2002 do romance já tantas vezes adaptado de A. E. W. Mason, *As Quatro Plumas [The Four Feathers]* (1902), direção de Shekhar Kapur e roteiro de Hossein Amini e Michael Schaffer, é, no entanto, menos comum hoje do que as formas mais diretas de engajamento

político. A motivação ideológica de Sally Potter para fazer uma versão cinematográfica do livro *Orlando*, de Virgínia Woolf, conforme escrito na introdução do roteiro publicado, difere do objetivo feminista da autora, embora seja igualmente político: Potter desejava adaptar - e, portanto, inevitavelmente mudar - o texto não apenas para contar uma história que amava, mas também para possibilitar 'uma visão mais mordaz e satírica do sistema de classes inglês e das atitudes coloniais dele resultantes' (HUTCHEON, 2013 p. 135).

Alguns acontecimentos, inclusive, são adaptados com maior dramaticidade e emoção do que no hipotexto. Isso também está relacionado ao fato de que as mídias apresentam características diferentes, podendo haver a liberdade de experimentação e exploração de recursos que enfatizem determinadas experiências, ou seja, cada uma possui o seu modo de comunicação e interação. Mais uma vez ressalta-se que a autora do livro *Uma teoria da adaptação* (2013) deixa claro em seus escritos que é preciso desmistificar a ideia de que o texto adaptado é inferior em relação ao primeiro: “Uma segunda constante foi o impulso talvez perverso de desierarquizar, o desejo de desafiar a avaliação cultural explícita e implicitamente negativa de coisas como pós-modernismo, paródia e, agora, adaptação, não raro vistas como secundárias e inferiores” (HUTCHEON, 2013, p 12).

Sobre o desafio do que será adaptado, os estudiosos dissertam sobre as especificidades de cada mídia, o que cada uma tem de intrínseco, o que lhe é essencial. Assim, a literatura é considerada a arte do tempo, porque a morosidade temporal lhe é bem colocada, faz parte de seu processo constitutivo para que uma história seja bem apreendida, para que se entenda a evolução dos acontecimentos e a maturidade das personagens, “a literatura era uma arte do tempo, enquanto a pintura era uma arte do espaço, porém as performances no palco ou na tela conseguem ser as duas coisas ao mesmo tempo” (LESSING, 1766/1984, p. 77 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 63).

Outras mídias – cinema, o teatro e a televisão – são consideradas a arte do tempo e também do espaço. A tela (cinema e televisão) consegue reunir vários recursos midiáticos como música, ruído e fotografia:

O cinema é geralmente considerado a mais inclusiva e sintética das formas de performance: 'Uma linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão - fotografia sequencial, música, ruído e som fonético -, o cinema 'herda' todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] - a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a performance do teatro' (STAM, 2000, p. 61 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 63).

Adaptar o enredo de um longo romance para a tela é complexo, pois ele precisa ser condensado, trata-se de um trabalho angustiante, a fim de que o produto final possa realmente ser bem recebido e assim interagir com o público. “A conhecida mudança do contar para o mostrar – e, mais especificamente, de um romance longo e complexo para qualquer forma de performance – é geralmente vista como a mais angustiante das transposições” (HUTCHEON, 2013, p 64).

Por outro lado, é preciso ter em mente que alguns aspectos do enredo são e podem ser mais valorizados, quando uma obra é adaptada para outra mídia. A ênfase, portanto, recai sobre determinadas ações, dependendo daquilo que se quer comunicar, “quando os enredos são condensados e concentrados, eles podem por vezes se tornar mais fortes” (HUTCHEON, 2013, p 64). Muitas vezes trocas, ajustes e cortes são necessários para que algumas redundâncias sejam eliminadas, a fim de que o enredo seja transmitido de modo mais claro, mais fluente. Além disso, personagens, objetos significativos, música e espaços são acrescentados como estratégias midiáticas:

As adições em adaptações performativas podem variar desse tipo de material estilístico e até mesmo ético ao acréscimo de novos personagens e de maior suspense. Ou, em termos estruturais, o adaptador pode impor a uma narrativa vagamente episódica ou picaresca um enredo familiarmente padronizado, com momentos de alta e baixa intensidade na ação, um começo claro, um meio e um fim; ou ele pode inclusive substituir deliberadamente um final feliz por um acontecimento trágico ou horroroso [...] (HUTCHEON, 2013, p 66).

Em uma mídia televisiva, cinematográfica, o diretor recria o texto que será adaptado, isso porque mostrar é diferente de contar. As atrizes e os atores interpretam as personagens, o figurino e o espaço não são descritos e sim mostrados. Da mesma maneira, a narração e os pensamentos são transcodificados para falas, diálogos; os sons e a música contribuem para dar dramaticidade:

Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais. Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis [...]. No processo de dramatização, há inevitavelmente certa reênfatização e refocalização de temas, personagens e enredo. (HUTCHEON, 2013, p 69).

Sobre a importância da música, da trilha sonora e efeitos sonoros, ressalta-se que são também responsáveis por causar a emoção no espectador, são *emocionalmente poderosos*, e contribuem para o suspense da trama, podendo muitas vezes serem substituídos pelos diálogos:

De acordo com o editor de som Walter Murch [...], para o adaptador, a música no filme ‘funciona como um emulsificante que facilita a dissolução e o redirecionamento de certas emoções; na melhor das hipóteses, ela é uma coletora e canalizadora de emoções previamente criadas’ [...]. As trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação, como o fazem nos videogames, nos quais a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais. O som nos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores de um modo menos explícito do que em associações de câmera [...] (HUTCHEON, 2013, p. 70, 71).

Outro aspecto importante é a questão do narrador, torna-se complicado adotar um narrador em primeira pessoa em obras performáticas. Na maioria das vezes, a câmera funciona como uma espécie de narrador em terceira pessoa, permitindo a informação daquilo que cada personagem vê. Há, portanto, uma visão ampla do que as personagens veem e sabem. Em obras literárias com narrativas em primeira pessoa, principalmente em obras autobiográficas, obras de memórias, há, de certa forma, a visão sob um ponto de vista. “Numa mídia variada, tudo pode transmitir o ponto de vista: o ângulo da câmera, a distância focal, a música, a *mise-en-scène*, a performance ou o figurino” (STAM, 2005, p. 39 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 89). O cinema ou a televisão, muitas vezes, adapta o narrador em primeira pessoa para o narrador em terceira pessoa:

As tentativas de utilizar a câmera para a narração em primeira pessoa - para que o espectador veja somente o que o protagonista vê - são infrequentes. Apesar do exemplo bem conhecido da adaptação de Robert Montgomery do romance *A Dama do Lago [Lady in the Lake]* (1943), de Raymond Chandler, no qual a câmera foi posicionada no peito do protagonista, os filmes em primeira pessoa são geralmente chamados de ‘desajeitados, ostentosos e até mesmo pretensiosamente artísticos’ (GIDDINGS; SELBY; WENSLEY, 1990, p. 79 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 88).

[...] A maioria dos filmes utiliza a câmera como um tipo de narrador em terceira pessoa que se move para representar o ponto de vista de uma variedade de personagens em diferentes momentos (STAM, 2000, p. 72 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 88).

Embora o trabalho de produção de um livro passe por algumas etapas como revisão, ilustração e a editoração, o trabalho do escritor é solitário. Já a adaptação de

uma mídia para outra é produzida de modo muito mais coletivo de maneira que, por exemplo, ao adaptar uma obra autobiográfica, o próprio escritor acaba também participando do processo de produção. Enquanto o autor de um livro escreve sozinho sua história, decidindo o melhor enredo, o melhor ponto de vista, os momentos de tensão, clímax e desfecho, o diretor trabalha de maneira conjunta com figurinistas, cenógrafos, atrizes, atores, pesquisadores, entre outros. Sobre a importância e complexidade de autoria, respondendo à indagação sobre quem seria o adaptador:

[...] nenhum desses artistas - roteirista, compositor, designer, cinegrafista, ator, editor, e a lista poderia seguir adiante - é geralmente considerado o principal adaptador de um filme ou de uma produção televisiva (HUTCHEON, 2013, p. 120).

É difícil para qualquer pessoa que já esteve num set de filmagem acreditar que o filme é feito por apenas um homem ou uma mulher. Em alguns momentos, o set assemelha-se a uma colmeia ou a um dia comum de trabalho na corte de Louis XIV - todos os grupos são vistos em ação, e parece que não há uma só pessoa desocupada. Mas, no que diz respeito ao público, há sempre um Rei-Sol que leva o crédito por tudo - história, estilo, *design*, tensão dramática, gosto e até mesmo pela atmosfera ligada ao produto final -, enquanto, obviamente, há outras profissões não menos importantes também em jogo. (ONDAATJE, 2002, p. xi *apud* HUTCHEON, 2013, p. 120, 121)

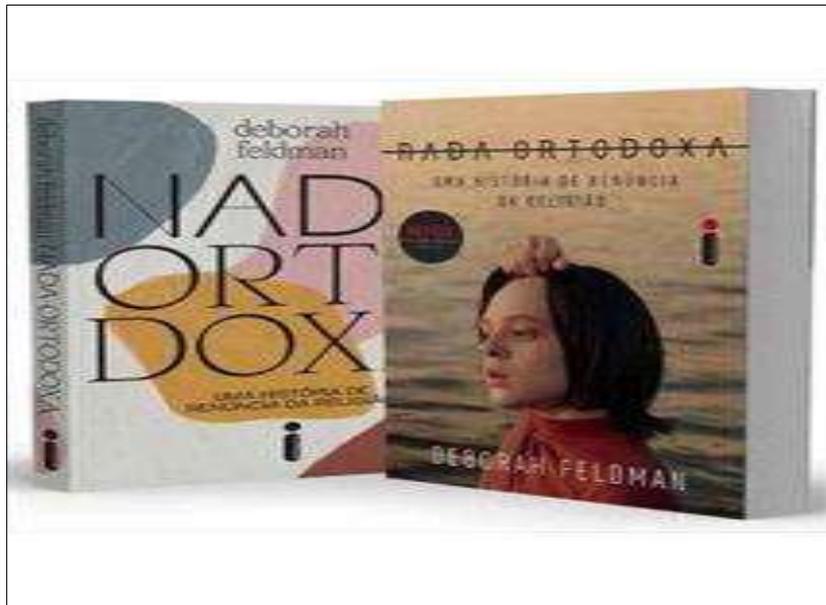
É notório o grande investimento da indústria televisiva em suas produções. A Netflix, provedora global de filmes e séries de televisão via *streaming*, têm investido milhões em suas produções, das quais muitas delas são consideradas adaptações de romances, obras autobiográficas, dentre outras:

No primeiro trimestre de 2019, a companhia conquistou 9,6 milhões de novas contas e a arrecadação global atingiu US\$ 4,5 bilhões [...] A expectativa de crescimento do mercado é ainda maior, já que o público, com a popularização dos dispositivos móveis, se volta cada vez mais a esse tipo de serviço. Em 2018 a Netflix investiu em torno de 12 a 13 bilhões de dólares em suas produções originais mais do que qualquer grande estúdio de Hollywood. Atualmente, a empresa produz centenas de filmes e séries em diversos países do mundo. Para oferecer produções originais, está sempre buscando contadores de história talentosos que tenham a mesma paixão de compartilhar seus contos com outras pessoas (O TEMPO, 2019).

Dessa maneira, a questão de o porquê produzir passa pelos “atrativos econômicos”, as séries televisivas representam um grande mercado com promissores lucros financeiros. É muito provável que o público veja e queira rever suas séries prediletas. Graças ao *streaming*, os episódios estão sempre disponíveis.

Frequentemente, a adaptação cinematográfica impulsiona a venda de muitos títulos, inclusive as editoras passam a lançar novas edições com a fotografia do filme ou série.

Figura 1- Capa da autobiografia Nada Ortodoxa (2020), Sobrecapa da autobiografia com a fotografia da minissérie (2020).



Fonte: site Livraria Travessa¹²

Filmes, séries e as artes cênicas são explorados de modo educativo por professores e estudantes. “Confira os sites virtuais de quaisquer filmes ou adaptações para o palco que tenham ‘pretensões’ educacionais: há hoje uma indústria educacional secundária dedicada a ajudar alunos e professores a ‘retirar o máximo’ das adaptações” (HUTCHEON, 2013, p.132).

Uma vez que o público interage de forma diferente, dependendo da mídia, o adaptador se vê em constante desafio de exercício criativo. Ocorre a intertextualidade e conseqüentemente a pluralidade de significados, pois as histórias podem ser modificadas dependendo da mídia em que elas estão inseridas e do público a quem se destinam. Os filmes e séries, conforme já apontado pela pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*, estimulam a leitura do livro. Isso infla a indústria pedagógica. As “adaptações de livros, entretanto, são muitas vezes consideradas educacionalmente importantes para as crianças, pois um filme (ou uma peça) divertido (a) pode incentivá-

¹² Disponível em: <https://www.travessa.com.br/nada-ortodoxa-uma-historia-de-renuncia-a-religiao-1-ed-2020/artigo/8be62a9e-4f97-461b-b5ab-b643b5cc4374>. Acesso em: 20 mai. 2020.

las a ler o livro que lhe serviu de base” (HUTCHEON, 2013, p.164). Uma vez que o modo mostrar é diferente do modo contar e tanto o leitor quanto o espectador sabem disso, o “como” adaptar passa pela expectativa do público:

Essas expectativas não são realmente ditadas pelos textos literários adaptados, mas sim pelo desejo da mídia televisiva de sugerir ‘talento artístico’ através de marcadores de ‘qualidade’ tipicamente cinematográficos: ‘a presença de tomadas longas, planos gerais extremos de grandes construções [...] a preferência por tomadas lentas e suaves de câmera em movimento [...] o uso de certo tipo de música orquestral elegante, decorosa ou melancólica nas trilha sonoras’ (CARDWELL, 2002, p. 80 *apud* HUTCHEON, 2013, p.170).

Dessa forma, o espectador e/ou o telespectador constrói significados a partir das imagens, nisso está o seu engajamento. A pluralidade de sentidos ocorre, portanto, por meio de imagens, ângulos, planos, posição da câmera, música, ruídos, palavras, de tudo o que é apreendido a partir do que se vê simultaneamente. Ao contrário da obra escrita em que a construção do significado ocorre por meio da imaginação daquilo que se lê. Ademais, “os públicos se sentem mais profundamente envolvidos, consciente e inconscientemente, quando assistem a um filme por causa dos processos de identificação, projeção e integração” (MARCUS, 1993, p. 18 *apud* HUTCHEON, 2013, 178). Destarte, a televisão e o cinema provocam reações físicas nos telespectadores, pois despertam “a empatia física que afeta os músculos, as glândulas, o pulso e o ritmo da respiração que a perseguição, o suspense e outras sequências extremamente dinâmicas [...]” (MORRISSETTE, 1985, p. 26 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 178).

Ressalta-se que cada mídia possui o seu modo particular de engajamento do público, a experiência imersiva é diferente em cada uma. Não cabe aqui afirmar que uma experiência é melhor que outra, “mas cada mídia e modo de engajamento trazem consigo não somente diferentes tipos (imaginativo, visual, físico) e graus possíveis de imersão, identificação e distanciamento, mas também diferentes tradições críticas que valorizaram um extremo ou outro” (HUTCHEON, 2013, p. 182).

Uma adaptação está inserida em um determinado contexto histórico e social, isso deve ser levado em conta para que o processo de criação e recepção seja compreensível. Em uma sociedade, por exemplo, que busca dar visibilidade a negros e mulheres, adaptações com essas temáticas são sugeridas, pois “A rapidez da produção e recepção pode depender da ‘adequação’ do momento histórico”

(HUTCHEON, 2013, p. 193), é justamente, mediante o fator histórico-social, que a adaptação causará impacto e que o espectador construirá o seu significado:

O filme *Camille* (1936), com Greta Garbo, no entanto, confiou no glamour da estrela para que a história de amor ultrapassasse qualquer argumento social. Mas quando Pam Gems adaptou o filme novamente para o palco com sua *Camille*, de 1985, para a *Royal Shakespeare Company*, as questões políticas retornaram, embora de modo diferente. A escritora feminista introduziu temas que as obras anteriores de autoria masculina haviam ignorado: o abuso sexual e físico e o aborto. A adaptação é isso: repetição sem replicação. (HUTCHEON, 2013, p. 200).

A propagação de histórias perpassa as transformações midiáticas, implicando em mudanças de línguas e culturas, ocorre, portanto, a chamada passagem “transcultural” em que “uma história é adaptada para outras línguas e culturas, e também para outras mídias, isto é, quando ela é ‘indigenizada’ num novo contexto cultural, adquirindo, pois, significados necessariamente diferentes” (HUTCHEON, 2013, p. 9). Portanto, a indigenização, que consiste em adaptar uma obra levando em conta os fatores culturais, torna-se relevante, pois muitas vezes, as adaptações precisam transmitir informações que são peculiares a determinado povo. Assim, o cenário, o figurino, objetos e gestos são usados para que o público consiga preencher lacunas, pois “[...] o significado cultural e social deve ser expresso e adaptado para um novo ambiente [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 201). O termo “indigenização” é antropológico, é utilizado “para se referir a [...] a uma acomodação intercultural” (FRIEDMAN, 2004 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 202).

Uma história pode ser adaptada diversas vezes para diversas mídias, pois cada uma possui suas peculiaridades e devem ser encaradas de maneira vertical, visto que não há hierarquia entre elas. Hutcheon (2013) afirma que “os adultos não são menos viciados no que tem sido chamado de ‘sagas’ [...] que abrangem várias mídias (cinema, televisão, quadrinhos, romances)” (HUTCHEON, 2013, p. 229). Isso confirma a experiência que ocorre no Brasil, pois o público que prestigia as adaptações é considerável, haja vista que, dentre os principais influenciadores de leitura, estão os filmes baseados em livros ou histórias de autores, conforme já mencionado.

Uma vez que a adaptação também é uma forma de intertextualidade, logo há a interação com outros textos. O ato de interagir com um texto implica na noção de que ele ocorre a partir de um intercruzamento de vários discursos. As diversas formas

de escrita e percepção resultam das múltiplas leituras e experiências de mundo que cada indivíduo acumula. Os discursos, portanto, não existem por si só, pois “[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

O cruzamento entre os textos ocorre por meio de três dimensões do espaço textual:

O sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). O estatuto da palavra define-se, então a) *horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e b) *verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Essa noção de intertextualidade, cunhada por Julia Kristeva (2005), aponta para o fato de que um texto não existe por si só, uma vez que ele é o diálogo e um cruzamento entre vários outros. Um filme, um livro ou uma pintura podem fazer referência a outros textos verbais ou não verbais que o antecederam. Desse modo “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Séries televisivas ou filmes, que se constituem como adaptações, podem ser, portanto, mosaicos de citações e transformações de outras obras artísticas ou acontecimentos históricos que os antecederam. Ao adaptar uma obra literária para uma minissérie, a direção e os roteiristas lançam mão do texto que a engendrou. Se por um lado fazem referências, citações, por outro, criam novos contextos, novas configurações para o novo texto adaptado.

Desse modo, um texto não pode ser uma entidade autônoma e nem o autor pode ser visto como sujeito fundamentador, pois um texto não é totalmente original e nem é propriedade exclusiva do autor. Essas noções de autoria foram pontuadas por Hutcheon (1991), quando afirma que Kristeva “desenvolveu uma teoria mais rigidamente formalista sobre a irredutível pluralidade de textos dentro e por trás de qualquer texto específico, desviando assim o foco crítico, da noção do sujeito (o autor) para a ideia de produtividade textual” (HUTCHEON, 1991, p.165). Exemplifica-se o exposto, parafraseando Hutcheon (1991), quando esta afirma que a obra *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1980), reconta a literatura de outros escritores bem como as crônicas medievais e os testemunhos religiosos.

É interessante ressaltar também que são as nossas histórias do passado e do presente que se constituem como narrativas para conhecer o mundo. Uma

autobiografia, por exemplo, bem como outros textos, enfatiza que “o passado realmente existiu, mas hoje só podemos ‘conhecer’ esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário” (HUTCHEON, 1991, p.168). Embora toda história possa ser refutada, não podendo ser tomada como uma verdade absoluta, ela possui o seu valor. Assim, ela não pode ser vista como algo totalmente ficcional, uma vez que ela chega a nós por meio das narrativas de testemunho, diários pessoais, monumentos e documentos publicados.

A intertextualidade, vista como cruzamento de textos, também assume o papel de contestar e retomar histórias e obras com valores socialmente e culturalmente impostos. Por meio dela, as vozes marginalizadas, descentralizadas passam a ser ouvidas e conhecidas. Desse modo, por exemplo, a ênfase recai em personagens femininas e suas histórias contestando a primazia masculina. Além disso, a intertextualidade entre uma obra literária e um filme, série ou minissérie – principalmente quando ocorre a adaptação da obra escrita para a televisão - permite a popularidade de grandes clássicos que passam a ser acessíveis a quaisquer públicos. De modo que os espectadores e telespectadores experienciam filmes, séries e minisséries televisivas sem se darem conta de que se constituem adaptações de outro texto.

Do mesmo modo que Kristeva (2005), Genette (2006) pensa a intertextualidade como a absorção de um texto por outro, ou seja, obras que ressignificam outras. Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestos – a literatura de segunda mão* (2006), apresenta a intertextualidade dividida em tipologias. Para ele, esse diálogo de várias escrituras é entendido como “relações de *transtextualidade*, a transcendência textual, tudo o que põe em relação, ainda que ‘secreta’, um texto com outros e que inclui qualquer relação que vá além da unidade textual de análise” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 120). Assim, essa transcendência textual chamada de transtextualidade é a intertextualidade de Genette (2006). Segundo Stam (2006), “Embora Genette não trate do cinema, seus conceitos podem ser extrapolados para o cinema e a adaptação” (STAM, 2006, p. 29).

Acrescenta-se que a adaptação é um tipo de transtextualidade hipertextual, “o termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina ‘hipertexto’, e um outro anterior, o ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica elabora ou amplia” (STAM, 2008, p. 21). Nesse sentido, a hipertextualidade é importante para os estudos sobre adaptação em que um texto passa por uma

transposição midiática, cujos aspectos textuais foram migrados da obra literária para uma leitura fílmica. Vista como um ato de engajamento intertextual criativo e interpretativo, “as adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível” (STAM, 2008, p. 22).

As adaptações de obras literárias para mídias televisivas representam mudanças significativas no modo de ler, interpretar e receber histórias. As novas formas de percepção fazem parte de uma grande revolução digital que tem como suporte a tela. Assim, quando uma obra literária é adaptada para um filme ou uma série televisiva, ocorre o fenômeno da intermedialidade.

Dessa forma, o conceito mais comum que se tem é o de que a intermedialidade é a relação entre mídias, principalmente no modo como cada uma delas interage entre si, e no caso da adaptação, como a transposição de mídias pode se relacionar com a sociedade.

A definição de mídia está pautada sob diversas teorias e sua construção varia de acordo com as diversas áreas de estudo, segundo Claus Clüver:

A própria palavra é relativamente recente no português brasileiro, e no uso diário seu significado é normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais [...]os *meios físicos e/ou técnicos* são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia – o corpo humano; tinta, pincel, tela [...]. É esse significado de ‘mídia’ como ‘mídia de comunicação’ que fornece a base de todo discurso sobre mídias e assim também sobre a intermedialidade (CLÜVER, 2011, p.09).

O conceito de intermedialidade, no sentido estrito de transposição midiática, está relacionado a um processo de produção no qual um texto migra para outra mídia.

O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.). (CLÜVER, 2011, p.18).

Ocorre ainda a definição de intermedialidade enquanto combinação de mídias. Segundo Clüver (2011), há as chamadas mídias plurimidiáticas – que combinam

várias mídias dentro de uma mídia – e a multimídia que é entendida como mídias diferentes inseridas em um texto.

Entende-se, portanto, que a adaptação de um texto literário para a mídia televisiva envolve inúmeros processos, como compreender de que maneira ocorrem as relações de intermidialidade. A teoria como transposição midiática está relacionada ao fato de um texto “original” ser adaptado para outra mídia, visto que referências intermediáticas ocorrem quando a noção de intertextualidade está inserida. Um filme, por exemplo, pode fazer referência a uma obra literária. A combinação de mídias também é possível, principalmente, quando um filme combina a mídia fotografia e a mídia música.

A compreensão sobre as relações existentes entre a literatura e as outras artes, além de transcorrer as teorias já supracitadas, é pautada também sobre os estudos da comparação. Diferente dos escritos antigos sobre comparação, que privilegiavam as analogias entre as produções - não levando em consideração suas diferenças estéticas e a polifonia - os atuais estudos têm valorizado suas características mais intrínsecas. O surgimento de novas artes como o cinema e a televisão possibilitou ao estudo da comparação ampliar seus horizontes. Dessa maneira, foi possível compreender que a literatura possui uma linguagem diferente da televisão e do cinema, isso significa que adaptar a história de um livro para essas mídias acarretará em transformações dadas suas singularidades. A comparação deve, portanto, compreender que “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes” (TYNIANOV *apud* CARVALHAL, 2006, p. 47), “o que nos leva a pensar que um elemento, retirado de seu contexto, já não pode ser considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função” (CARVALHAL, 2006, p. 47). Assim, a intertextualidade ganha destaque, pois um texto nunca pode ser visto como algo fechado em si mesmo, “o processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)” (CARVALHAL, 2006, p. 50).

A análise da adaptação de uma autobiografia, bem como o processo das relações entre mídias e o intertexto, não se limita a demonstrar que uma obra é um hipertexto de outra. É importante verificar quais são os recursos estéticos empregados a esse fim, bem como as novas significações conferidas a esse hipertexto, além de outros fatores, como bem coloca Carvalhal sobre o trabalho do comparativista:

“[...]o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados. Vai ainda mais além, ao perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?” (CARVALHAL, 2006, p. 51-52).

Nesse sentido a intertextualidade é relevante, uma vez que:

O 'diálogo' entre os textos não é um processo pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual (CARVALHAL, 2006, p. 53).

Toda repetição está carregada de intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa-o (CARVALHAL, 2006, p. 53-54).

Conforme o exposto acima, é preciso mencionar que as contribuições da semiótica – enquanto ciência dos signos, das linguagens - corroboram para o entendimento das relações entre a literatura e as outras artes, pois os mecanismos de significação estão presentes e é preciso compreender como eles ocorrem em hipotextos e hipertextos. Uma vez que a literatura comparada busca compreender a intertextualidade que ocorre entre os textos, a semiótica e a transposição intersemiótica se fazem relevante nesse processo. Claus Clüver (2006) afirma:

Os estudos sobre esses processos se ocupam, em primeiro lugar, da representação linguística de textos não-verbais e da transposição de textos literários para outras artes e mídias (ilustração, filmagem, musicalização como poema sinfônico e não como canção, etc.), mas percebe-se que esses procedimentos também acontecem entre mídias não-verbais. Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia (CLÜVER, 2006, p. 17).

Desse modo Charles Sanders Peirce assim define o signo:

Defino um signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o Interpretante do signo, é, desse modo, mediamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim,

tem uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2000, p. 12).

O autor entende o signo a partir de uma relação triádica em que há três elementos: o signo, o interpretante e o objeto. O signo é a manifestação fenomenológica que ativa o pensamento. O interpretante diz respeito à imagem mental que cada indivíduo faz do signo, trata-se de uma imagem que surge na mente, no pensamento de quem faz a leitura. O objeto seria a quem ou o que o signo se refere - muitas vezes difere da imagem mental que o interpretante faz do signo. Sendo o pensamento parte integrante desse sistema, Plaza (2010) afirma que “todo pensamento é tradução de outro pensamento, pois qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante” (PLAZA, 2010, p. 18). Desse modo, compreende-se que a inserção de uma história em outra mídia, como por exemplo, a adaptação de obra autobiográfica para a televisão implica em pensamentos, imagens que o diretor ou diretora, roteiristas, enquanto interpretantes, fazem do signo.

Os estudos de Clüver (2006) associam a noção de mídia ao signo. Para o autor, mídia “é aquilo que transmite para, e entre seres humanos um signo (ou um complexo sígnico) repleto de significado com o auxílio de transmissores apropriados, podendo até mesmo vencer distâncias temporais e/ou espaciais (BOHN; MÜLLER; RUPPERT *apud* CLÜVER, 2006, p. 24).

Mediante as diferenças, levadas em consideração, entre as mídias e suas significações, nos estudos de comparação, Clüver (2006) comparte do mesmo pensamento de Stam (2006) e Hutcheon (2013) sobre a questão da fidelidade: “frequentemente, questões sobre a fidelidade para com o texto-fonte e sobre a adequação da transformação não são relevantes, simplesmente porque a nova versão não substitui o original” (CLÜVER, 2006, p. 17).

O exposto sobre as teorias de adaptação, intertextualidade e intermedialidade sustenta que ambas podem ser entendidas como palimpsestos, uma vez que seus conceitos se conectam e se complementam. As adaptações ampliam, ressignificam, contestam e recontam diversas histórias de modo a despertar o prazer, repetem, porém, sem copiar, pois, há sempre o desejo de transformação.

O próximo subcapítulo trata da narratividade fílmica e a linguagem televisiva, apresenta as características do cinema de atrações e o de transição, apresenta a

minissérie como um gênero televisivo. Destarte, há um excerto sobre a representação da mulher no cinema e o que venha a ser a escrita da mulher.

2.2 A Narratividade fílmica e a linguagem televisiva

A busca pela representação da imagem em movimento esteve presente desde os primórdios da humanidade. Os homens pré-históricos tentavam reproduzir por meio da arte rupestre o que eles apreendiam do mundo, assim, muitas pinturas procuravam gerar a ilusão de movimento. O cinema está atrelado a essa busca que só foi possível graças à criação de maquinário e muita tecnologia. A revolução industrial e a crescente urbanização possibilitaram o surgimento do cinema, pois havia uma população cada vez mais sedenta de entretenimento. Foram os irmãos Lumière, em 1895, quem impulsionaram o cinema, eles criaram o cinematógrafo¹³, segundo Sabadin (2018), “a gênese da produção cinematográfica é repleta de pequenos curtas-metragens mostrando o vaivém das ruas, o movimento de pessoas, carros, trens, bondes ou animais passando diante das lentes” (SABADIN, 2018, p. 22). Pode-se perceber que, por meio do cinematógrafo, havia apenas a captação de lances da vida, mero meio de reprodução de fatos, ainda não havia narratividade, o cinema não era visto como arte. Os irmãos Lumière enxergavam o cinema como uma técnica, no entanto, “quem elevou à categoria de arte e espetáculo foi o parisiense Marie-Georges-Jean-Méliès” (SABADIN, 2018, p. 23). Méliès - desenhista, pintor, manipulador de marionetes - aprimorou seus espetáculos com projeções fílmicas, “levou para o cinema seu aprendizado no teatro e no ilusionismo [...], criou personagens, desenvolveu cenários e figurinos, trabalhou a iluminação artificial e inventou seus próprios efeitos especiais” (SABADIN, 2018, p. 25).

Nos primeiros anos, o cinema estava preocupado em mostrar algo para encantar, em detrimento da narratividade, “o primeiro cinema está mais ligado à atividade de mostraçãõ do que à de narraçãõ, principalmente nos filmes que possuíam apenas um plano, até 1904” (GRAUDEAULT, 1989, p. 20 *apud* SABADIN, 2018, p. 22). A câmara, nesse período, era fixada em um mesmo ponto de vista, como se ela

¹³ [...] uma caixa de madeira equipada com uma lente em sua parte dianteira e uma pequena manivela do lado direito. À primeira vista, pouco diferia de outros sistemas de filmagem desenvolvidos até então, contudo, uma análise mais detalhada apontou inovações importantes. O *Cinématographe* se mostrou mais leve, mais preciso, mais compacto e mais fácil de operar [...], além de apresentar um diferencial decisivo: a mesma caixa que filmava também era capaz de projetar o filme.

estivesse na plateia como quem aprecia uma peça teatral. A duração dos filmes era curta, era o chamado cinema das atrações “cujo objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial” (SABADIN, 2018, p. 24).

Ressalta-se que o período das atrações é composto de duas fases, a primeira vai de 1894 até 1903, os filmes eram de caráter documental, havia apenas um plano. Na segunda fase de 1903 até 1907, os produtores passaram a olhar o cinema como uma atividade para fins comerciais, os filmes passam a ter múltiplos planos, “são criadas narrativas simples e há muita experimentação na estruturação de relações causais e temporais entre planos” (SABADIN, 2018, p. 26).

A partir de 1907, o cinema procura aperfeiçoar a narrativa, é o chamado período de transição. Nesse momento, busca-se enredos melhores e mais complexos, além de maior definição psicológica para as personagens, “entretanto, essas novas estruturas narrativas são ainda confusas e ambivalentes, havendo muitas diferenças entre as estratégias usadas por cada estúdio ou produtora” (SABADIN, 2018, p. 28). Os filmes duravam cerca de 15 minutos e o cinema já havia sido difundido por todo o mundo. Ressalta ainda que:

[...]O período de transição, entre 1907 e 1913-1915, verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem no sentido de tornar mais claras para o espectador as ações narrativas. Com atuações menos afetadas e o uso mais frequente de intertítulos, são criados personagens mais verossímeis, mais próximos da literatura e do teatro realistas do que os personagens histriônicos do cinema de atrações. O uso mais frequente da montagem e a diminuição da distância entre a câmera e os atores diferenciam o período de transição do cinema de atrações (SABADIN, 2018, p. 41).

Ao longo dos anos, as estruturas narrativas dos filmes foram aperfeiçoadas, dessa forma, a linguagem cinematográfica foi desenvolvida gradativamente por meio das contribuições de vários estudiosos do cinema, e é por meio dela que um filme é compreendido. Para Christian Metz, “Se o cinema é linguagem, é porque ele opera com a imagem dos objetos, não com os objetos em si. A duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase-realidade para dele fazer o elemento de um discurso” (METZ, 1965 *apud* MARTIN, 2005, p. 24). A relação entre o real e a representação – a imagem fílmica – é determinante para a relação entre o espectador e o filme, uma vez que isso leva em consideração a crença na realidade do real representado até a percepção de signos implícitos.

Dada a relevância da imagem para a linguagem do cinema, Martin (2005) afirma:

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa. A sua gênese é, com efeito, marcada por uma ambivalência profunda: é o produto da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade é dirigida no sentido preciso desejado pelo realizador (MARTIN, 2005, p. 27).

A linguagem televisiva, da mesma forma que o cinema, conta e mostra uma história por meio de imagens que são transmitidas ao telespectador por intermédio de uma câmera. Tudo o que o telespectador vê, só o vê a partir desse aparato, por isso, como a diretora ou o diretor irá posicioná-lo ou movimentá-lo, diz respeito ao nosso envolvimento com a história transmitida. Assim, ocorre uma ambivalência, pois a imagem procura reproduzir uma realidade, no entanto, esse processo de reprodução perpassa pela visão do diretor.

Ressalta-se ainda que a autobiografia adota uma narradora em primeira pessoa. Ao adaptar o texto escrito para a televisão, a direção, bem como os roteiristas adaptaram a narradora para a terceira pessoa. A câmera, na adaptação da obra para a minissérie, funciona como essa narradora. Isso confirma o postulado de Hutcheon (2013) em que a câmera se move para representar diferentes pontos de vista, em diferentes momentos e que funciona como uma narradora em terceira pessoa. Assim, essa ela viaja pelo tempo e espaço, isso se configura nos constantes *flashbacks* que a minissérie apresenta.

A escolha da posição da câmera em relação ao que se quer mostrar define a dramaticidade da cena, por exemplo, quando se pretende transmitir os sentimentos, fortes emoções e sensações, a direção opta por detalhar o rosto das personagens, trata-se do plano *close-up*.

Levando em consideração o exposto acima e os sistemas de significação, quando uma diretora pensa uma história, ela a pensa a partir de seu olhar e é preciso que todos os envolvidos na produção televisiva compreendam como ela, enquanto realizadora, quer transmitir essa história. Para que se compreenda essa visão, a *decupagem* se torna muito importante, pois ela é:

O processo de decomposição do filme (e, portanto, das sequências e cenas) em planos. O plano corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem. O fato de que o plano corresponde a um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado (quando a relação câmera-objeto é fixa), sugere um segundo sentido para este termo que passa a designar a posição particular da câmera (distância e ângulo) em relação ao objeto. (XAVIER, 2005, p. 27).

Desse modo, sendo a câmera uma narradora em terceira pessoa, seu ângulo determina o que o espectador ou, no caso da televisão, o telespectador vê e o que se quer transmitir a ele. Essa transmissão ocorre por meio da imagem, inúmeras vezes, em detrimento da linguagem verbal.

Sem dúvida, uma emoção impedida de manifestar-se verbalmente perde parte de sua força; apesar disso, os gestos, os atos e as expressões faciais se entrelaçam de tal forma no processo psíquico de uma emoção intensa que para cada nuance pode-se chegar à expressão característica. Basta o rosto – os rictos em torno da boca, a expressão dos olhos, da testa, os movimentos das narinas e a determinação do queixo – para conferir inúmeras nuances à cor do sentimento. Mais uma vez, o *close-up* pode avivar muito a impressão. (XAVIER, 1983, p. 46).

Entende-se que os conceitos supracitados são de suma importância para a análise da adaptação, uma vez que contribuem para a linguagem e a narrativa da minissérie. É preciso compreender as escolhas feitas pela direção e pelos roteiristas sobre como apresentar a história ao público, dando ênfase a determinadas particularidades em detrimento de outras. A análise pautada - entre outros aspectos como iluminação, cenário, sons - permite compreender quais recursos estéticos foram usados para a adaptação da autobiografia.

2.2.1 Minissérie *Nada ortodoxa*: um gênero televisivo

Nada Ortodoxa (2020) é uma minissérie transmitida pela Netflix, há, portanto, a necessidade de abordar as especificidades desse gênero – que se caracteriza como um desdobramento do gênero série. As minisséries, séries e novelas são oriundas dos folhetins que eram publicados semanalmente em jornais populares do século XIX. Os folhetins possuíam a magia da descontinuidade ou interrupção do processo de leitura da narrativa a fim de gerar, nos leitores, a expectativa de ler a história na próxima publicação. Portanto, a forma seriada de narrativa já existia antes da televisão conforme aponta Machado (2000):

Ela já existia antes nas formas epistolares de literatura (cartas, sermões, etc.), nas narrativas míticas intermináveis (*As mil e uma noites*), depois teve um imenso desenvolvimento com a técnica do *folhetim*, utilizada na literatura publicada em jornais do século passado, continuou com a tradição do radiograma ou da radionovela e conheceu sua primeira versão audiovisual com os *seriados* do cinema (MACHADO, 2000, p. 86).

O gênero surgiu, como produto audiovisual, no cinema a partir de 1913, a maioria das salas chamadas de *nickelodeon* exibiam apenas curtas-metragens, os assentos eram pouco confortáveis e, muitas vezes, os espectadores ficavam em pé. Os longas-metragens eram exibidos em salas mais confortáveis, porém com custo mais elevado. Os filmes em séries, com duração mais longa que os curtas-metragens, passaram a ser exibidos nos dois tipos de salas para atender às duas demandas, porém nos *nickelodeon(s)* os filmes passaram a ser exibidos em partes, ou seja, por séries. Desse modo, surgiram os filmes seriados que nos dias de hoje são transmitidos pela televisão.

As séries e minisséries são estruturadas por meio de capítulos que possuem a intenção de atrair a atenção do telespectador por meio de uma sequência de ações que as personagens precisam realizar para conquistar seus objetivos. Balogh (2002) afirma que em séries e minisséries:

Há uma oportunidade maior de o roteirista aprofundar-se sobre os episódios e criar equilíbrio entre os enunciados de estado e de fazer [...]. Para que um personagem execute uma série de ações é necessário que ele tenha um querer [...]. Assim, podemos dizer que o móvel da narrativa é o desejo que leva o personagem a ser o sujeito de uma série de ações no sentido de conseguir o(s) objetivo(s) do seu desejo (BALOGH, 2002, p. 61).

A obra de análise está inserida no contexto acima explicitado, pois a personagem principal é movida pelo desejo de libertação. A narrativa fílmica, centrada na ênfase de uma fuga, mostra a protagonista desejando o que é socialmente valorizado, a liberdade, eis aí o seu objetivo.

O gênero é dotado de maior possibilidade narrativa – em virtude do tempo de duração de cada capítulo - em detrimento de um filme que possui uma duração temporal menor. Desse modo, a ênfase em determinadas personagens e ações pode ser mais aprofundada, assim, por possuir um enredo organizado em episódios ou capítulos, as obras literárias são frequentemente adaptadas para séries ou minisséries:

Trata-se do formato considerado como o mais completo do ponto de vista estrutural e o mais denso do ponto de vista dramático [...]. O formato recorre frequentemente à adaptação de obras literárias [...] consagradas como gênero preferencial (romances) (BALOGH, 2002, p. 96).

Ressalta ainda que Lorenzo Vilches (1984):

Define a serialização como um conjunto de sequências sintagmáticas baseadas na *alternância desigual*: cada novo episódio repete um conjunto de elementos já conhecidos e que fazem parte do repertório do receptor, ao mesmo tempo que introduz algumas variantes ou até mesmo elementos novos (LORENZO VILCHES, 1984 *apud* MACHADO, 2000, p. 89).

O conceito acima definido se estende aos escritos de Machado (2000) sobre os tipos de narrativas seriadas. Segundo o autor, há três tipos: a primeira diz respeito à maioria das telenovelas, séries e minisséries.

A história é organizada em torno de um ou mais conflitos que surgem logo nos primeiros episódios, as ações decorrentes giram a partir desse problema inicial em um esforço para que o conflito/problema - que de certa forma desequilibrou a personagem - seja resolvido, esse desfecho, ou seja, essa resolução dos problemas iniciais ocorre no último episódio. Há, portanto, “uma única narrativa (ou várias narrativas entrelaçadas e paralelas) que se sucede (m) mais ou menos linearmente ao longo de todos os capítulos” (MACHADO, 2000, p.84).

A segunda é caracterizada pelo fato de cada episódio ser autônomo e independente. Nele há um começo, meio e fim. Isso significa que a história não se estende a outros capítulos, “o que se repete no episódio seguinte são apenas os mesmos personagens principais e uma mesma situação narrativa” (MACHADO, 2000, p.84). Uma vez que os episódios são autônomos, não há necessidade de mostrá-los em uma sequência regrada, “pode-se invertê-los ou embaralhá-los aleatoriamente, sem que a situação narrativa se modifique” (MACHADO, 2000, p.84), como exemplo, há a série brasileira *A grande família* (2001). O terceiro tipo de narrativa seriada é aquele que apenas o tema ou o conteúdo específico das histórias é preservado, “a história é completa e diferente das outras, como diferente também são os personagens, os atores, os cenários e, às vezes, até os roteiristas e diretores” (MACHADO, 2000, p.84). Como exemplo há a série britânica *Black Mirror* (2011) que possui episódios autônomos com a mesma temática – as consequências do uso de novas tecnologias.

É interessante perceber que a produção fílmica seriada - principalmente as que se inserem no primeiro tipo de narrativa descrita por Machado (2000) - veiculada pela televisão, desperta no telespectador inúmeras emoções. Os cortes realizados entre um episódio e outro em momentos cruciais da narrativa despertam no espectador a imaginação. A tensão e o desejo de assistir aos próximos episódios, “o corte e o suspense emocional abrem brechas para a participação do espectador, convidando-o a prever o posterior desenvolvimento do entrecho” (MACHADO, 2000, p. 88).

A minissérie *Nada Ortodoxa* (2020) é um exemplo desse primeiro tipo de narrativa seriada. Isso ocorre porque a história se organiza em torno de alguns conflitos, como por exemplo, as dificuldades para consumir o casamento, as cobranças em torno disso e o processo de fuga da personagem, ou seja, ela foge do casamento, do sistema religioso e do lugar onde ela vive. Essas adversidades são apresentadas no primeiro episódio e seus desdobramentos se estendem aos outros. Somente no último episódio é que ocorre a resolução desses conflitos iniciais e, por fim, o desfecho.

Na minissérie, exemplifica-se o corte e suspense emocional no final do primeiro episódio, no momento em que a protagonista se prepara para dormir escondida no conservatório de música. Não se sabe se ela será descoberta, isso desperta, entre outros fatores, no telespectador, o desejo em continuar assistindo à minissérie.

É pertinente salientar que a partir do ano de 1930, o mundo se deparou com o espetáculo da televisão que passou a fazer parte do cotidiano das pessoas. Atualmente, as novas tecnologias permitiram ao telespectador assistir a suas séries e a suas minisséries favoritas a qualquer momento e em qualquer lugar. A Netflix, empresa de *streaming* de conteúdo online, é um exemplo disso. O sucesso da empresa advém de ideias visionárias. Ela apostou, por exemplo, no lançamento em única vez de todos os episódios de *House of Cards* (2013). É o chamado *binge watching* que permite ao telespectador “maratonar” suas séries prediletas. Isso vai ao encontro das palavras de Machado (2000):

Para muitos, a televisão [...] funciona segundo um modelo industrial e adota como estratégia produtiva as mesmas prerrogativas da produção em série que já vigoram em outras esferas industriais, sobretudo, na indústria automobilística. A necessidade de alimentar com audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de

produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra (MACHADO, 2000, p.86).

Para além dos interesses financeiros e mercadológicos, o consumo do produto cultural séries e minisséries perpassa por questões sócios-culturais. A escolha do que será produzido e consumido traz consigo uma identificação, “assim, a circulação do produto televisivo, crucial para seu sucesso, desenrola-se no interior da economia cultural: as significações, os prazeres e as identidades sociais são as medidas das escolhas” (SZLAK, 2017, p.33).

No final do século XIX, a sociedade presenciou o surgimento de movimentos feministas politicamente organizados e engajados na luta por igualdade de direitos. Houve também a popularização de debates centrados na questão da sexualidade. A partir dos anos 60, surgiram estudos sobre o feminismo que foram pertinentes para romper com a estrutura do patriarcado. Os desdobramentos desses ideais se configuram e encontram espaço na sociedade atual. Ademais, tanto os movimentos feministas, quanto o debate sobre a sexualidade e os estudos sobre gênero abriram caminhos para a narratividade sobre si, ou seja, houve a valorização de autobiografias.

Destarte, o *corpus* desta pesquisa - obra autobiográfica e minissérie - se configuram como parte dessas perspectivas, tais produtos culturais trazem consigo sistemas de identificações sociais. A história de Feldman pode ser identificada com a história de inúmeras mulheres que são subjugadas pelo patriarcado e pelo sistema religioso. Ao mesmo tempo, valoriza a experiência cotidiana do indivíduo e traz à tona a resistência e a libertação, o que comprova a afirmação de que o consumo de determinadas séries e minisséries perpassa por questões sócios-culturais.

O próximo subcapítulo demonstra as mudanças do olhar da arte cinematográfica sobre a mulher a partir da importância de representá-la enquanto um ser social que possui escrita, história, voz e identidade. Além de apresentar a escrita literária da mulher sob o viés biológico e cultural.

2.2.2 Cinema, gênero feminino e a escrita da mulher

Por muito tempo a mulher foi silenciada, relegada, fustigada e tratada como ser inferior. Ainda, no presente século, em inúmeras culturas, ela continua sofrendo tais adversidades. Dessa forma, inúmeros direitos lhe foram negados, como o direito

de falar, o de estudar e o de fazer suas próprias escolhas, somado a isso, a sociedade procurou por muito tempo estereotipar a imagem feminina por meio de discursos religiosos e políticos. Como reação às condições de tratamento, os movimentos feministas permitiram que milhares de vozes pudessem ser ouvidas, desse modo, a chave do surgimento desses grupos:

[...] reside na visibilidade pública para combater preconceitos e formas de exclusão, muitas vezes associados aos discursos médico, legal e religioso, bem como na busca da igualdade de direitos em uma sociedade marcada pela universalização dos valores do homem euro-norte-americano, adulto, heterossexual e branco (LOPES, 2006, p. 379).

A arte, por sua vez, procura questionar muitas condições impostas às mulheres, tem o intuito de contestar comportamentos, ressignificar estereótipos e tratar de temas como a desigualdade de gênero, a sexualidade feminina, o papel da mulher na família e na religião, além de suas dificuldades de acesso aos estudos e à cultura. No cinema, principalmente a partir da década de 70 – época da percepção do machismo como um problema estrutural – a questão de gênero passou a “ser considerada algo mais interno às obras artísticas e práticas culturais, e não meramente um tema” (LOPES, 2006, p. 382). Procurava-se falar de um sujeito silenciado, no entanto, o produto cultural filme era consumido por um público predominantemente masculino que contemplava a mulher como objeto de desejo. Era preciso, portanto, desconstruir essa visão, sendo necessária a ressignificação do estereótipo, “o interesse pelo espectador iria realizar uma primeira desconstrução do paradigma hollywoodiano do olhar masculino/objeto feminino” (LOPES, 2006, p. 383). O olhar de cineastas homens bissexuais ou homossexuais sobre as mulheres contribuiu fortemente para atribuir novos significados à figura feminina em filmes e melodramas, isso porque muitos se identificavam com a história de mulheres fortes que superaram obstáculos para se reafirmarem no mundo:

Talvez mais fortemente que nos estudos feministas, a determinação de um olhar *gay* desconstrói o par masculino/objeto feminino, ressignificando filmes que não foram feitos para um público gay, ao construir um jogo de identificações com as estrelas, sobretudo femininas, como personagens excepcionais que impõem ao seu mundo a sua diferença (DYER, 1987 *apud* LOPES, 2006, p. 384).

A partir de um novo olhar sobre o feminino, os filmes procuraram retratar a mulher como um ser com identidade, com história e não apenas como um objeto de

contemplação e desejo. Desse modo, a experiência feminina passou a ser valorizada e a identidade considerada “como questão não só de lógica, formal, filosófica, mas sobretudo histórica, social e política” (LOPES, 2006, p. 387). Uma vez que se pensa em experiência e identidade feminina, o cinema e a arte, de certo modo, buscaram resgatar as narrativas de testemunho, os diários, as autobiografias, houve “uma politização da experiência privada dos sujeitos excluídos da sociedade e das formas tradicionais do conhecimento científico” (LOPES, 2006, p. 387).

As contribuições de um cinema que transformaram o corpo em história, em experiência de um sujeito não mais silenciado, porém com lugar de fala estão presentes nas produções fílmicas contemporâneas. Entende-se que o *corpus* desta pesquisa está inserido nesse contexto, pois se trata de produções e experiências genuinamente femininas. Torna-se muito pertinente enfatizar que ao resgatar as histórias de mulheres, o cinema não buscou contemplar apenas os grandes feitos e sim o cotidiano de pessoas com as quais quaisquer espectadores poderiam se identificar e assim, no lugar de silêncio e opressão, muitas vozes puderam ser ouvidas, muitas histórias puderam ser conhecidas. Ressalta-se que:

Se as falas no mundo da ciência, do trabalho e da política eram hegemonicamente masculinas, os espaços da intimidade, da casa, do corpo deixam de ser apenas lugares de opressão e de uma fala única. Se o mundo exterior, das viagens, era dos homens, a intimidade deixa de ser prisão para emergir como possibilidade de resistência, de demarcação da diferença (LOPES, 2006, p. 388).

As atuais produções fílmicas experimentam possibilidades estéticas que jamais seriam previstas pelos primeiros propagadores dessa arte. A tecnologia digital, tão atuante em diversas artes, inclusive no cinema, diminuiu a distância entre a produção e exibição de um filme e o espectador, o que permitiu diferentes percepções sobre o sujeito e o objeto. Portanto, a linguagem fílmica, atualmente, incorporou a narratividade carregada de diversas vozes e imagens que demonstram quem é o sujeito de hoje. Isso permitiu dar visibilidade a quem não era visto e que insere o espectador em sistemas de identificação.

Conforme abordado, houve um esforço considerável de recuperação de uma identidade e uma história feminina, ainda sob esse viés, a crítica feminista “reafirmou a autoridade da experiência” (SHOWALTER, 1994, p. 25). Do mesmo modo que o cinema buscou a valorização da experiência feminina, os estudos críticos feministas

passaram a valorizar uma investigação da literatura feita por mulheres. Isso ocorreu em detrimento do revisionismo marcado por indagações, questionamentos sobre estruturas conceituais já definidas. Buscava-se corrigir, modificar e atacar a teoria crítica masculina que Showalter definiu como “conceito de criatividade, história literária ou interpretação literária baseado inteiramente na experiência masculina e apresentado como universal” (SHOWALTER, 1994, p. 28). Era preciso, então, buscar a inovação, algo que fosse além do revisionismo e que tomasse como ponto de partida a experiência da figura feminina e não a da masculina. Desse modo, a crítica feminista, a partir da década de 80, principalmente por meio dos pressupostos de Elaine Showalter, no texto intitulado *A crítica feminista no território selvagem*, busca pensar a mulher enquanto autora. A crítica passa, portanto, a focar seus estudos na escrita realizada pelas mulheres. Este processo se configura:

[...] no estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres (SHOWALTER, 1994, p. 29).

A essa crítica especializada, a estudiosa chamou de ginocrítica. Para Showalter, a teoria da escrita da mulher está alicerçada sob quatro modelos que permitem vislumbrar as diferenças entre os escritos realizados por escritoras em detrimento da escrita feita por homens. Os modelos são o biológico, linguístico, psicanalítico e o cultural. A autora salienta ainda que:

Cada um é esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher; cada modelo representa também uma escola de crítica feminista ginocêntrica, com seus textos, estilos e métodos preferidos. Eles se sobrepõem e são mais ou menos sequenciais, no sentido de que cada um incorpora o anterior (SHOWALTER, 1994, p. 31).

Dentre eles, enfatiza-se nesta dissertação o modelo biológico e o cultural. O modelo biológico trata da diferença de gênero, aponta para o fato de que o texto é marcado pelo corpo, ocorre, portanto, uma diferença biológica. Há rejeição à ideia da mulher como um ser biologicamente inferior ao homem ao mesmo tempo que se admitem metáforas relacionadas às diferenças biológicas de modo que, na mulher, o órgão responsável por gerar textos, segundo Showalter é o cérebro. Essa é a resposta para a metáfora de que, para a cultura do patriarcado, no homem, o órgão responsável

por gerar textos é o pênis. “A crítica feminista escrita sob a perspectiva biológica geralmente enfatiza a importância do corpo como fonte para a imaginação” (SHOWALTER, 1994, p. 34). Isso é relevante à medida que, a partir de seu corpo, a mulher enxerga e compreende sua situação na sociedade. De modo que sente a necessidade de alçar sua voz, a fim de que suas histórias sejam conhecidas e seu papel seja repensado.

O modelo biológico problematiza o fato de que a cultura do patriarcado delimita a biologia feminina, apresenta a mulher como ser frágil, inferior, de inteligência menor. Portanto, é preciso desmistificar isso, uma vez que a única diferença visível entre homem e mulher é o corpo. “Essa diferença tem sido usada como pretexto para ‘justificar’ o poder total de um sexo sobre o outro” (SHOWALTER, 1994, p. 35).

De qualquer modo, a compreensão do que venha a ser a escrita da mulher perpassa a visão da mulher enquanto ser biológico e anatomicamente diferente do homem, à vista disso, é preciso pensar a escrita pelo viés da questão cultural.

A cultura das mulheres incorpora e reconhece diferenças determinantes entre as mulheres como escritoras de modo a valorizar a experiência coletiva. Assim, a “classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto o gênero” (SHOWALTER, 1994, p. 44). A crítica feminista busca compreender os escritos femininos por meio da teoria da cultura que:

Incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. As maneiras pelas quais as mulheres conceptualizam seus corpos e suas funções sexuais e reprodutivas estão intrinsecamente ligadas a seus ambientes culturais (SHOWALTER, 1994, p. 44).

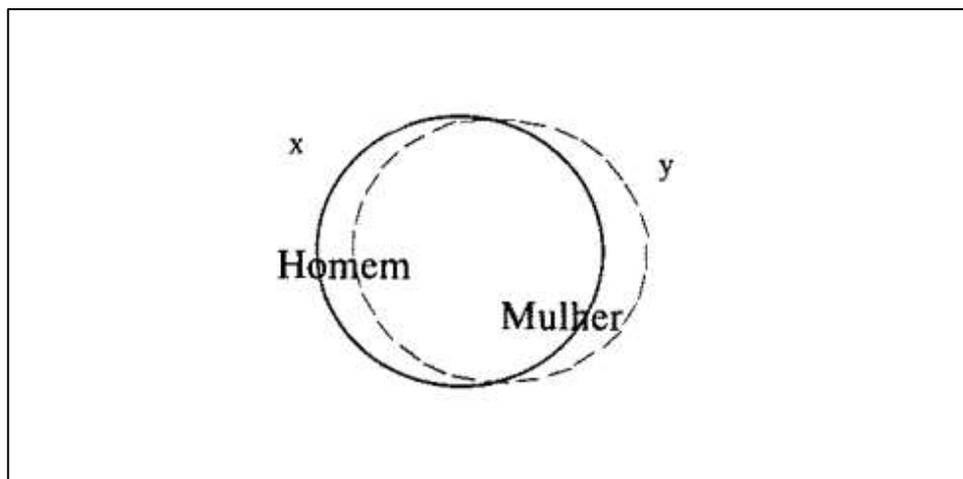
Muitos estudiosos buscam ainda definir o que venha a ser a cultura das mulheres de modo a valorizar a experiência cultural feminina. No campo da história, por exemplo, é preciso considerar a voz feminina e inserir a ideia de uma cultura das mulheres que está embutida na cultura geral – partilhada por mulheres e homens. Não se pode considerar a história somente por meio dos olhos masculinos e de seus valores. Deveria, portanto, haver a narração da experiência feminina ao longo da história e o desenvolvimento da consciência feminista. Entretanto, os historiadores “fazem uma distinção entre os papéis, atividades, gostos e comportamentos prescritos e considerados apropriados para as mulheres e aquelas atividades, comportamentos

e funções gerados, na verdade, fora das vidas das mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 45). Nesse sentido, as mulheres foram deixadas de fora da história.

Desse modo, mulheres e homens desempenham diferentes e papéis separados, restando às mulheres a subordinação e invisibilidade. Essa esfera feminina totalmente separada da esfera masculina foi vista por algumas historiadoras feministas como parte de um processo político ainda em evolução. É importante destacar que a experiência das mulheres é coletiva e não está separada, isolada, ela faz parte da cultura geral, pois sua existência é social. É necessário, portanto, um modelo de cultura das mulheres “para que se compreenda tanto como são percebidas pelo grupo dominante tanto como percebem-se a si mesmas e aos outros. [...] A observação sob um ponto e vista exterior nunca poderia ser igual à compreensão de dentro” SHOWALTER, 1994, p. 47). Assim, é preciso que as mulheres sejam ouvidas e não silenciadas e que estejam conscientes de sua posição em diversos contextos, a fim de que assumam determinadas posturas frente ao sexismo.

Os antropólogos Shirley e Edwin Ardener estabeleceram relações entre o grupo dominante X (homens) e o grupo silenciado Y (mulheres). Segundo o diagrama de Ardener, há uma zona, em crescimento, de Y que está fora dos limites de X (dominante). Essa zona é chamada de “zona selvagem” e o grupo dominante não tem acesso a ela. É possível classificá-la em zona selvagem da cultura das mulheres espacial, experimental ou metafisicamente.

Figura 2- Diagrama de Ardener



Fonte: Showalter (p. 48)¹⁴

¹⁴ Fonte: SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Espacialmente, diz respeito a uma zona na qual os homens são proibidos de entrar, uma vez que ela está fora de seus limites.

Experimentalmente, significa os aspectos do estilo de vida feminino que estão do lado de fora e diferenciam-se daqueles dos homens; novamente, existe uma zona correspondente da experiência masculina que é estranha às mulheres. [...] Na zona selvagem metafisicamente, ou em termos de consciência, não há espaço masculino correspondente, já que tudo na consciência masculina está dentro do círculo da estrutura dominante e, desta forma, acessível à linguagem ou estruturado por ela. (SHOWALTER, 1994, p. 48).

É importante salientar que o termo “silenciado” se refere à linguagem e ao poder, uma vez que linguagem é poder. Isso significa que o grupo silenciado, ou seja, as mulheres, quando querem ser ouvidas, o fazem “por meio de formas permitidas pelas estruturas dominantes. Dir-se-ia de outra forma que toda linguagem é a linguagem da ordem dominante, e as mulheres, se falarem, devem falar através dela” (SHOWALTER, 1994, p. 47). Complementando, as mulheres têm conhecimento do universo masculino que corresponde à parte crescente do diagrama de Ardener, ainda que isso esteja fora de seu domínio, porém, os homens têm total desconhecimento do território selvagem.

Essa ‘zona selvagem’, em suma, é a diferença das mulheres, é o lugar da escrita e da fala que foram reprimidas durante muito tempo, “ingressando voluntariamente na zona selvagem, dizem outras críticas feministas, uma mulher pode escrever a seu modo, fora dos ‘limites restritos do espaço patriarcal’ (SHOWALTER, 1994, p. 49).

Torna-se pertinente abordar o fato de que a escrita das mulheres estabelece uma relação histórica e cultural com a tradição masculina. Dever haver o equilíbrio na fronteira com a escrita dos homens. A escrita feminina não pode estar dentro e nem fora da tradição masculina, “ela está dentro de duas tradições simultaneamente” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Assim, a independência de escrita para as mulheres é fundamental. Se antes, a escrita foi silenciada, agora, ela precisa se manifestar em todos os espaços.

De qualquer modo, a crítica ginocêntrica situa “as escritoras com respeito às variáveis da cultura literária, tais como os modos de produção e distribuição; as relações entre autor e público, as relações entre a arte de elite e arte popular, e as hierarquias de gênero” (SHOWALTER, 1994, p. 51).

O modelo cultural da escrita das mulheres nos ajuda a ler um texto escrito por uma mulher, à medida que um texto pode ser lido como um discurso de duas vozes em que há “uma estória ‘dominante’ e uma ‘silenciada’ (SHOWALTER, 1994, p. 53). A crítica literária feminina mostra que:

[...] nós somos [...] apresentadas com uma alteração radical de nossa visão, uma investigação na qual vemos significado no que previamente havia sido espaço vazio. O enredo ortodoxo retrocede, e outro enredo, até agora submerso no anonimato do segundo plano, se projeta em um relevo corajoso como uma impressão no polegar (SHOWALTER, 1994, p. 53).

A respeito do modelo cultural de escrita feminina, Showalter ainda afirma que nenhuma teoria subjaz o conhecimento direto dos textos que são escritos por mulheres. Mais do que discutir o campo teórico, é preciso saber o que realmente as mulheres escrevem, uma vez que a periodização literária sempre se baseou em textos escritos por homens, e a escrita das mulheres, ao longo da história, foi suprimida. Toda essa crítica ginocêntrica busca oferecer uma perspectiva do que é uma escrita literária da mulher. Compreender isso, é compreender a realidade determinante do universo feminino.

Enfatiza-se que as experiências fílmicas de fala e de escrita de mulher reafirmam para a sociedade o que as mulheres são e o que elas não são. O exposto vai ao encontro do *corpus* em estudo, visto que a história aborda a quebra de paradigmas, o desejo por superação, por liberdade, a fim de decidir o melhor caminho a ser seguido. Trata-se de valorizar a experiência e a história da mulher.

3 O PERCURSO DA AUTOBIOGRAFIA PARA A MINISSÉRIE

*“Quando nasci um anjo esbelto
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.*

[...]

*Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
- dor não é amargura.*

*Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.*

[...]

Mulher é desdobrável. Eu sou”.

(Com licença poética - Adélia Prado)

Este capítulo tem como objetivo analisar a adaptação da autobiografia *Nada ortodoxa: uma história de renúncia à religião* (2020), de Deborah Feldman, para a minissérie da Netflix *Nada ortodoxa* (2020). Para tanto, reflete-se sobre os recursos estéticos e estilísticos empregados e como eles corroboraram para a transformação do livro em minissérie. Dessa maneira, ele está organizado nos seguintes subcapítulos: “3.1 O enredo: do texto escrito para a mídia televisiva” demonstra como o enredo foi estruturado em cada mídia; “3.2 O papel social e religioso da mulher” apresenta como a mulher é representada em cada objeto de estudo a partir de questões que norteiam a família, o casamento e a religião. Portanto, a intenção do capítulo é o estudo pormenorizado das partes que compõem a minissérie, a fim de conhecer a sua natureza, suas funções, suas relações no processo de adaptação.

3.1 O Enredo: do texto escrito para a mídia televisiva

O ato de contar e ouvir histórias sempre esteve presente desde os primórdios da humanidade, os diversos grupos sociais têm fascínio por essa arte milenar, uma vez que se trata de uma atividade lúdica. Dessa maneira, “constituir um enredo é começar um jogo. O narrador é o jogador, e forma, com o leitor e o próprio texto, o que se pode chamar de comunidade lúdica” (MESQUITA, 1986, p.8). A forma como

uma história é contada pode ocorrer de diversas maneiras, pois ela pode ser transmitida oralmente ou por escrito, por meio do texto verbal ou não verbal, por meio de analepses, *flashbacks* ou não.

Desse modo, verificou-se como característica marcante no *corpus* as diferenças no modo como cada linguagem estruturou o enredo dada a singularidade de cada produto cultural.

Assim, este subcapítulo analisa os recursos empregados na organização do enredo em cada um dos objetos de estudo. Para melhor compreender como cada texto foi estruturado, é necessário utilizar os pressupostos teóricos de Philippe Lejeune (2008) sobre autobiografia e os estudos de Syd Field (2001) no que tange ao roteiro cinematográfico, além de recorrer a outras teorias necessárias.

Nada ortodoxa: uma história de renúncia à religião (2020) é o relato autobiográfico de uma jovem judia que nasceu e cresceu no seio de uma comunidade de judeus hassídicos¹⁵, corrente ortodoxa do judaísmo, em *Williamsburg* no distrito do *Brooklyn*, Nova Iorque. Sua comunidade chamada Satmar é de judeus advindos da Hungria que sofreram com a perda de milhares de vidas durante o holocausto. Nesse sentido, o grupo acredita que precisa recompor essas vidas. Desse modo, as famílias são numerosas por possuírem muitos filhos. O papel da mulher é de suma importância nesse processo. Educada a partir de preceitos extremamente rígidos e conservadores, a protagonista vive o drama de não se sentir parte do grupo no qual está inserida. Filha de pais divorciados e criada pelos avós, desde sua infância, questiona os comportamentos sociais e religiosos que lhes são impostos, sente-se intimidada em expor suas angústias e indagações. Assim, o desejo por mudança de vida é construído desde sua tenra idade até à maturidade quando, enfim, abandona a comunidade ortodoxa.

Depois de completar dezessete anos, terminar o ensino médio e conseguir um emprego como professora na escola *Satmar*, chega o momento de se submeter a um casamento arranjado. No grupo social ao qual pertence, as mulheres solteiras não participam de diálogos sobre sexualidade, portanto, tanto a protagonista quanto o cônjuge, que mal conhece, jamais foram preparados para a uma vida conjugal e sexual. Isso lhes traz muitas dificuldades para conseguirem manter o relacionamento e consumir o casamento, visto que as cobranças para que isso ocorra recaem

¹⁵ Trata-se de um movimento surgido na Europa Oriental no século XVIII, o grupo prega maior espiritualidade e misticismo da prática judaica.

fortemente sobre a mulher. Tempos depois, o jovem casal decide mudar de cidade, porém os conflitos entre os dogmas religiosos do marido e o desejo por uma vida secular cheia de descobertas e liberdade levam Feldman a abandonar definitivamente seu casamento e a ortodoxia.

O amor pela literatura desponta ainda criança, ao contrário de suas colegas. A jovem judia frequenta a biblioteca pública escondida dos olhares atentos dos judeus de sua comunidade. É o lugar onde realmente ela se sente livre e feliz, de modo que os livros a levam para outras realidades e tornam sua vivência mais suportável.

A tão sonhada oportunidade de entrada numa faculdade surge após o casamento arranjado e infeliz, além da chegada do filho, pois se sente determinada a procurar uma vida com maiores possibilidades para ela e a criança. É admitida no programa de *Educação Continuada da Sarah Lawrence College* e estuda literatura. A instituição é de suma importância para sua emancipação, pois é por meio de leituras feministas, aulas de teatro e redação que se sente inspirada a escrever um blog anônimo intitulado *Hasidic Feminist* – Feminista Hassídica – no qual, inicialmente, relata sua luta para consumir o casamento. O blog tem excelente recepção por parte de inúmeras judias que se sentem representadas pelo conteúdo publicado. Logo, seus escritos são enviados para diversas pessoas do meio editorial para que consiga publicar um livro sobre sua vida: “Se esse livro é minha passagem para fora daqui, pretendo tirar proveito dela o mais cedo possível. Cresci demais para voltar a caber no meu antigo mundo” (FELDMAN, 2012, p. 271). Dedicase à tarefa de redigir a proposta de escrita de sua autobiografia e finalmente, assina o contrato de escrita do livro que foi publicado em 2012, nos Estados Unidos, ao mesmo tempo que decide se divorciar. Sua ida à Alemanha, com o filho de aproximadamente quatro anos, é apenas mencionada no posfácio da obra.

A literatura foi fundamental para o processo de formação de Deborah Feldman, pois significou a força motriz que transformou a sua realidade. É notório que a leitura humaniza as pessoas, pois ela contribui para a criticidade, não permitindo que os indivíduos aceitem imposições sem uma visão crítica sobre essas determinações. Como afirma Candido (2004), “Por isso, nas mãos de um leitor o livro pode ser um fator de perturbação e mesmo de risco” (CANDIDO, 2004, p. 178). É de perturbação, uma vez que é capaz de despertar o desejo de sair da comodidade e de fazer algo para que haja uma significativa mudança na própria realidade e na de outras pessoas. É de risco, pois o ato de ler incomoda os ideais daqueles que sentem prazer

em preservar ou impor suas convicções. As implicações da transformação da protagonista decorrente de suas inquietações provocadas, em certa medida, por suas leituras, desencadearam reações violentas por parte das comunidades ortodoxas. Certas organizações sociais alienam seus membros, impedem o conhecimento e impõem fardos – como inúmeras proibições - principalmente às mulheres. Não permitem a leitura de diversos livros, pois sabem o poder que esses livros e o conhecimento têm. A ousadia e a mudança da protagonista exigiram muita coragem, principalmente, porque ela foi ensinada que o mundo, além das fronteiras da sua comunidade era um mundo cheio de pecado. Ao ler, percebeu que, além do fato de que os muros que a cercavam poderiam ser transponíveis, havia outras visões de mundo bem diferentes daquelas que sempre lhe foram apresentadas. O sistema religioso dos homens, não a sua espiritualidade, impediu Feldman de ser feliz, porém ao se deparar com as histórias que leu, viu o terrível instinto da vida de cada personagem torna-se diante dela em arte. Assim, a literatura é a arte que salva o ser humano de sua realidade, provocando infinitas mutações.

Em suma, a história narrada na autobiografia *Nada ortodoxa* (2020) questiona convenções sociais e religiosas, relata a angústia de sentir prisioneira em um grupo com o qual não há identificação. Aborda ainda questões sobre o patriarcado e feminismo, além da superação frente aos obstáculos de ser mulher em um grupo que lhe impõe muitos fardos.

3.1.1 O enredo na autobiografia

Para que um texto seja considerado uma narrativa é preciso que haja alguns elementos que respondem às seguintes perguntas: O que ocorreu? Onde ocorreu? Com quem ocorreu? Como ocorreu? Por que ocorreu? Dessa forma, o enredo constitui um dos elementos da narrativa, ele é compreendido como uma sequência de ações, ainda segundo Mesquita (1986):

A palavra *enredo* pode assumir [...] algumas variações de sentido, mas não perde nunca o sentido essencial de *arranjo* de uma história: a apresentação/representação de situações, de personagens nelas envolvidos e as sucessivas transformações que vão ocorrendo entre elas, criando novas situações, até se chegar à final – o desfecho do enredo. Podemos dizer que, essencialmente, o enredo contém uma história. É o corpo de uma narrativa (MESQUITA, 1986, p. 7).

A questão da natureza ficcional do enredo está ligada à noção de verossimilhança que é o atributo de “verdade” conferido a um texto narrativo. A história precisa ter sentido, precisa obedecer a uma lógica interna, os fatos precisam estar conectados em uma relação de causa e consequência, por exemplo, quais as causas que levaram a personagem a assumir determinada escolha? Quais foram as consequências disso? Há, portanto, uma organização desses fatos narrados, desse modo, o enredo pode ser linear ou não linear. Mesquita afirma que a narrativa estruturada a partir de um enredo linear:

[...] respeita a cronologia (narra-se antes o que aconteceu antes), obedece-se à ordem começo, meio e fim, ao princípio da causalidade (os fatos estão ligados pela relação de causa e efeito) e à verossimilhança (procura-se a aparência da verdade, respeita-se a logicidade dos fatos) (MESQUITA, 1986, p. 17).

Sobre a estrutura do enredo, ressalta-se que há um elemento norteador sobre o qual todas as ações decorrem, é o chamado conflito, o problema que as personagens precisam enfrentar. É o conflito que gera constantes tensões (clímax) nas histórias e é responsável por prender a atenção tanto do leitor quanto do espectador – no caso de produções fílmicas. Pode-se afirmar que nas produções escolhidas como *corpus* há um conflito religioso e psicológico, uma vez que a personagem oscila entre o que aprendeu em termos de princípios dados como verdade absoluta e o seu drama interno ao questionar e não aceitar os dogmas impostos.

Toda narrativa apresenta uma “*situação inicial* que, passando por várias transformações, chega a uma situação final [...]”. Na sucessão e fatos podem-se distinguir dois planos: aquilo que se narra e a forma como se narra [...] *história/enredo* [...]” (MESQUITA, 1986, p. 21).

Desse modo, a forma como se narra uma história aponta para a estrutura do enredo que diz respeito à organização de uma sequência de fatos. O conflito é seu elemento fundamental, visto que ele determina as partes do enredo que são divididas em situação inicial (apresentação), complicação, clímax e desenlace ou desfecho. Segundo Mesquita (1986):

[...] O enredo de uma narrativa tradicional (cujas fases foram classificadas pelo romancista inglês Henry James como *apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace*) se desenrola a partir de uma *situação inicial* (equilíbrio). Pela *motivação* de algum acontecimento, essa situação inicial sofre uma primeira *transformação*. As sucessivas situações acabam trazendo uma consequência daquela motivação desequilibradora [...]. Chega-se, então, a uma *situação final*, que corresponde a outro equilíbrio (MESQUITA, 1986, p. 25).

A situação inicial é apresentação das personagens “em seu contexto sócio-cultural, familiar, ou em suas características físicas e morais” (MESQUITA, 1986, p. 23), do tempo e do espaço, enfim, situa o leitor na história. A complicação é o problema que a personagem precisa enfrentar, trata-se, conforme aponta Mesquita (1986), de um “motivo desequilibrador”, as produções narrativas podem apresentar mais de um problema. Ocorre ainda o desenvolvimento das ações surgidas a partir da complicação. O clímax é o momento de maior tensão e o desenlace, também chamado desfecho, se dá com a resolução do problema culminando para o final da história.

Sendo o enredo um elemento primordial para uma narrativa e, para a escrita literária, a história relatada constitui uma das formas de enfrentar os traumas e as sequelas deixadas por determinados acontecimentos na vida humana. Afirma-se que “a história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso” (PERROT, 2019, p. 16), desse modo, além dos acontecimentos da vida humana serem considerados história, o relato que se faz dessa vida também é história. Acrescenta-se a isso, o fato de que toda história pode ser registrada em documentos e se tornar visível por meio, por exemplo, de narrativas como postula Arendt (2007), as histórias:

[...] podem ser contadas e recontadas e transformadas em todo tipo de material [...]. Falam-nos mais de seus sujeitos, do herói que há no centro de toda história [...]. O fato é que toda vida individual, compreendida entre o nascimento e a morte, pode vir a ser narrada como uma história com princípio e fim, é a condição pré-política e pré-histórica da História, a grande história sem começo e nem fim. Mas o motivo pelo qual toda vida humana constitui uma história e pelo qual a História venha a ser, posteriormente, o livro de histórias da humanidade, com muitos atores e narradores, mas sem autores tangíveis, é que ambas resultam da ação (ARENDR, 2007, p. 197).

Assim, a obra escrita de Feldman é entendida como uma obra autobiográfica. Philippe Lejeune, em *O pacto autobiográfico* (2008), define autobiografia como

“narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). Dessa forma, segundo o autor, uma autobiografia preenche de um modo não totalmente sistemático ou regrado diferentes categorias: a forma de linguagem deve ser narrativa e em prosa; o assunto tratado é a vida individual, a história de uma personalidade; a situação do autor é compreendida como a identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; a posição do narrador compreende a identidade do narrador e do personagem principal. Por conseguinte, ocorre a identidade nominal entre o autor, narrador e personagem.

Torna-se pertinente deixar claro que nome da autora do texto autobiográfico correspondente ao *corpus* é Deborah Feldman, a personagem principal é chamada de Devoireh – uma variação de Deborah, do mesmo modo que Esty e Esther na minissérie. Lejeune mesmo afirmou “Às vezes, até mesmo essa ocorrência do nome no texto é única e alusiva, como no caso de *L’âge d’homme* [A idade viril], de Michel Leiris, em que o nome Michel é lido sob o nome ‘Micheline’” (LEJEUNE, 2008, p.31). Assim, portanto, ocorre na autobiografia:

[...] Se o Zeide não estiver, posso passar a maior parte da tarde por lá alegando que fui me ‘trocar’ [...]. Mas sempre existe a possibilidade de ele estar em casa [...]. *Nu*¹⁶, Devorieh, geme ele, a voz suplicante. Não pode ser uma boa menina para seu Zeide, para eu sentir um pouquinho de nachas¹⁷, um pouquinho de orgulho de você? (FELDMAN, 2020, p. 40).

A identidade narrador-personagem principal, na autobiografia de Feldman, é marcada pelo uso da primeira pessoa (eu), a isso Genette (2006) denominou narração “autodiegética”. Lejeune (2008) aponta que podem ocorrer autobiografias escritas a partir do emprego da terceira pessoa, o que excluiriam os problemas de identidade. A questão, portanto, que se levanta é “quem seria esse eu”? Como se manifestaria a identidade do autor e do narrador dentro de uma autobiografia escrita em primeira pessoa? É preciso compreender que o “eu” só tem sentido dentro de um discurso, pois é nele que o “eu” encontra um referente. Além disso, “os pronomes pessoais de primeira pessoa marcam a *identidade* do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado” (LEJEUNE, 2008, p.19). Assim, o “eu” é o enunciador de um discurso e

¹⁶Ídiche – Interjeição que pode ser utilizada em diferentes contextos. Pode significar “então”, “portanto”, “vamos”.

¹⁷Ídiche – Tradução literal: “orgulho”, “felicidade”. Termo utilizado em situações que são motivos de felicidade e alegria.

também pode ser designado por um substantivo/nome próprio. O nome próprio, a assinatura mostra quem é o enunciador:

E, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*, única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita dessa forma, que lhe seja atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, 2008, p. 22).

Assim, o autor é uma pessoa que escreve, publica e é socialmente responsável pelo seu discurso. Ele se encontra no nível extratextual e textual, uma vez que ele é o elo entre ambos. Para Lejeune (2008), “a autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE, 2008, p. 24).

O termo “pacto autobiográfico”, portanto, remete ao fato de que autor, de certa forma, assume um compromisso/pacto afirmando no texto a identidade do nome (autor, narrador, personagem). Lejeune (2008) ainda afirma que a identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode ser estabelecida de modo patente “no que se refere ao nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa, coincidindo com o nome do autor impresso na capa” (LEJEUNE, 2008, p. 27). No livro de Deborah Feldman, além da capa conter seu nome, a autora firma um pacto autobiográfico no prólogo, no epílogo, no posfácio e nos agradecimentos reafirmando, pelo pacto, que o “eu” se refere a ela mesma:

Esta noite faz uma década que sentei no sofá de meu apartamento de dois quartos em um sótão em Nova York, com meu filho de três anos adormecido na cama de casal espremida no quarto minúsculo, e abri meu laptop surrado para começar o manuscrito que em alguns meses se tornaria *Nada Ortodoxa*. Escrevia esporadicamente nessa época, em geral, à noite [...] (FELDMAN, 2020, p. 285).

Embora, Lejeune (2008) afirme que dentro do texto, a narradora remete ao sujeito da enunciação e a personagem remete ao sujeito do enunciado, há uma ressalva, pois:

[...] qualquer narrativa em primeira pessoa implica o personagem, mesmo se o que é contado a respeito dele são aventuras longínquas, é também ao mesmo tempo, a pessoa *atual* que produz a narração: o sujeito do enunciado

é duplo por ser inseparável do sujeito da enunciação [...]. Compreende-se então que a relação designada [...] não é de modo algum uma relação simples, mas antes uma relação de relações [...] (LEJEUNE, 2008, p.40).

A autora, cujo nome aparece na capa do livro, é o referente e também se configura como o sujeito da enunciação.

A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem. Narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. (LEJEUNE, 2008, p.36).

Sendo a autobiografia um texto referencial, seu objetivo também é alcançar a semelhança com o verdadeiro, com a imagem do real, de modo que haja um pacto referencial. Esse pacto referencial se traduziria em “eu juro dizer a verdade”, embora essa verdade seja subjetiva e esteja condicionada a esquecimentos, ou seja, o resultado está sujeito a deformações.

Uma autobiografia se torna especial à medida que seu construto é apresentado como um modo de superação de obstáculos antes intransponíveis e que provoca a mutação da personagem, assim, “Ela é a construção da noção de *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações” (BOURDIEU, in FERREIRA, AMADO, 2006, p. 189).

A obra autobiográfica de Feldman se dá partir de uma sequência lógica de eventos – trata-se de uma narrativa retrospectiva na qual as experiências individuais estão atreladas a uma experiência em relação ao mundo, em relação a um grupo judeu ortodoxo. Essas experiências constituintes da vida são narradas como história e estabelecem uma autobiografia. Além disso, é por meio do discurso que cada um se revela, que as identidades pessoais e subjetivas ficam expostas, embora nunca ninguém seja o dono de sua própria história, como aborda Arendt (2007):

Embora todos comecem a vida inserindo-se no mundo humano através do discurso e da ação, ninguém é autor ou criador da história de sua própria vida. Em outras palavras, as histórias, resultado da ação e do discurso, revelam um agente, mas esse agente não é autor nem produtor. Alguém a iniciou e dela é o sujeito, na dupla acepção da palavra, mas ninguém é seu autor. (ARENDR, 2007, p. 197).

Dessa forma, a narrativa não pode ser considerada a história vivida, ela faz ressurgir as experiências vividas, mas não é a experiência em si, “Narrativas literárias e histórias de vida, longe de se excluírem, completam-se a despeito ou por causa de seu contraste” (KOFES, 2001, p.124).

Ainda que a história da vida humana esteja condicionada a uma noção de tempo, ela está sempre sujeita a várias imprecisões e intempéries. Dessa maneira, segundo os escritos de Bourdieu (2006), essa história não é dotada de total linearidade. Esta, por sua vez, só se concretiza de fato, assim como os acontecimentos cronológicos, no momento em que se produz uma narrativa. Ao produzi-la, a partir de uma história autobiográfica, deve-se levar em conta a maneira como o enredo é construído, de maneira que é preciso perceber como o mundo temporal se configura na narrativa, a fim de expor as experiências mais relevantes, de modo que existam conexões coerentes. “O tempo torna-se humano na medida em que está articulado de modo narrativo e, circularmente [...] a narrativa torna-se significativa na medida em que se esboça os traços da experiência temporal” (KOFES, 2001, p.126).

Salienta-se a dificuldade em escrever uma autobiografia sem deformar a história, pois sobre a autobiografia de Rousseau afirma-se:

É bem conhecida a acolhida que tiveram as *Confissões*: quando Rousseau submeteu seu manuscrito à leitura, ele foi, segundo suas palavras, mal compreendido e mal interpretado. A autobiografia era possível, mas não se podia comunicar sua verdade. Ante essa impossibilidade, não de evocar sua própria vida, mas de contá-la sem que fosse deformada ou alterada, Rousseau preferiu desistir. (LEVI, *apud* FERREIRA, AMADO, 2006, p. 172).

Ainda que a verdade absoluta seja impossível de se concretizar em um texto autobiográfico, ela não se mostra de modo totalmente ilusório. Por mais difícil que seja definir ou atingir a verdade da vida humana, há sempre um anseio à sua aspiração:

[...] o desejo de alcançá-la define um campo discursivo e atos de conhecimento, um certo tipo de relações humanas que nada têm de ilusório. A autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da criação artística. [...] O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção (LEJEUNE, 2008, p. 104).

É de suma importância deixar claro que os acontecimentos narrados nem sempre se desenrolam em uma fiel e perfeita sucessão cronológica da história de vida

de uma pessoa, seria impossível expor cada dia, cada experiência, cada fato da história de vida do indivíduo. Assim, construção de um enredo, a partir de uma sucessão de acontecimentos significativos aliado à síntese temporal, se torna importante, porque contribuem para a lógica e o sentido da experiência relatada:

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre estados sucessíveis, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (BOURDIEU *apud* FERREIRA, AMADO, 2006, p. 184).

A autobiografia é um livro baseado em memórias, desse modo, elas estão sujeitas a esquecimentos. Além disso, a autora busca fazer o relato de suas experiências mais significativas, assim, o livro autobiográfico assume uma perspectiva subjetiva dos eventos descritos. Ressalta-se ainda que os estudos sobre autobiografias não se esgotam, segundo Lejeune (2008), ainda há insuficiências nos esquemas sobre o gênero.

3.1.2 Roteiro cinematográfico

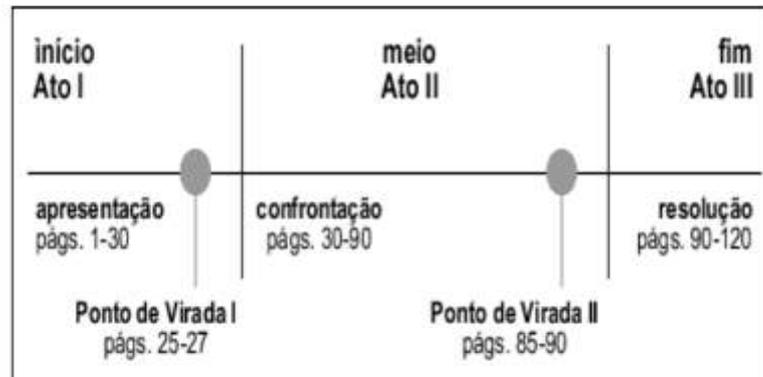
Sendo a obra o texto-fonte chamado de hipotexto da minissérie *Nada ortodoxa* (Netflix), percebe-se um grande desafio construir ou reconstruir as ações a partir de um roteiro permeado por sequências de cenas e imagens. Segundo Syd Field (2001), “o filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme” (FIELD, 2001, p. 11).

Dessa forma, o roteiro é entendido como uma história contada por meio de imagens. Já foi mencionado que todo enredo apresenta uma estrutura – situação inicial, complicação, clímax e desfecho que no sentido comum seria o início, meio e fim, ainda que essa configuração não seja apresentada de modo linear, ou seja, ela pode ser apresentada por meio de *flashback*:

Sendo a ordem dos planos de um filme indefinidamente modificável, é possível, em particular, em um filme narrativo, fazer suceder a uma sequência outra sequência que relata acontecimentos anteriores; dir-se-á, então, que se ‘volta atrás’ (no tempo). [...] consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história” (AUMONT; MARIE, 2003, p.131).

Field (2001) postula o seguinte esquema sobre a estrutura de um roteiro:

Figura 3- Esquema sobre a estrutura de um roteiro



Fonte: FIELD (p. 113)¹⁸

O excerto acima está pautado na definição de que estrutura é “o relacionamento entre as partes e o todo”. Apresenta um paradigma, um modelo de forma que a relação entre as partes - ações, cenas, diálogos, personagens - irá formar o todo. A confrontação seria compreendida como a complicação. Segundo o autor, “essa estrutura linear básica é *forma* do roteiro; ela sustenta todos os elementos do enredo no lugar” (FIELD, 2001, p. 22). O autor ainda afirma que “todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história, não há roteiro” (FIELD, 2001, p. 25).

Conforme postulado por Field (2001), o ato I de um roteiro fílmico corresponde ao contexto dramático chamado apresentação, “Dez minutos são dez páginas de roteiro [...] você tem que mostrar quem é o seu personagem principal, qual é a premissa dramática da história (sobre o que ela trata) e qual é a situação dramática (as circunstâncias em torno da ação)” (FIELD, 2001, p. 24).

O ato II corresponde à confrontação, é durante esse ato que a personagem se vê diante de um grande obstáculo. O ato III corresponde à resolução, nessa parte ainda que não seja o fim, caminha-se para o desfecho da história de maneira que é preciso mostrar como o obstáculo foi resolvido, “O ato III é uma unidade de ação dramática que vai do fim do ato II [...] até o fim do roteiro, e é mantido coeso dentro do contexto dramático conhecido como resolução” (FIELD, 2001, p. 25).

¹⁸Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247033/mod_resource/content/1/Syd%20Field.pdf. Acesso em 25 jan. 2020.

Desta maneira, a teoria sobre roteiro cinematográfico segue a mesma lógica de estrutura que o enredo nos textos escritos narrativos. Na minissérie, o enredo é estruturado por meio do *flashback*. “Este é, precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente” (DELEUZE, 2005, p.63). Há, portanto, a interrupção da sequência ordenada de fatos, com sucessivas digressões de tempo e espaço. Na autobiografia, o enredo é organizado a partir de uma sequência ordenada de fatos que procuram obedecer a uma sucessão linear de acontecimentos sem a presença de analepses.

3.1.3 O caminho intertextual

A partir dos pressupostos teóricos supracitados, este subcapítulo analisa o caminho percorrido pela minissérie para adaptar o enredo. Para um melhor entendimento, ressalta-se que a produção televisiva apresenta dois espaços – Nova Iorque, mais precisamente Williamsburg e Berlim – e dois importantes marcadores temporais em que as ações ocorrem – seriam eles o presente e o passado. Diferente da autobiografia, não há referência à infância da protagonista.

Dessa maneira, as experiências situadas em Nova Iorque, basicamente, remontam a vida da personagem na comunidade ortodoxa a partir de sua adolescência. A minissérie apresenta a vida desregrada do pai e a ausência da mãe - que foi embora para a Alemanha por não aguentar o casamento e a comunidade *Satmar*. As ações também se voltam para os preparativos para que ela conheça o futuro noivo, os rituais de preparação para o casamento - como o curso para noiva e o banho na *Mikvá*¹⁹ – além da festa de casamento em si, o dilema vivido por ela para que conseguisse engravidar, pois possui vaginismo²⁰, e por fim sua fuga. Em Nova Iorque, antes de conhecer o futuro marido, entende-se que a protagonista fez algumas aulas de piano com a professora Vivian, porém como precisa se casar e se dedicar à tarefa de ter filhos, ela abandona o estudo da música. A professora de piano possui

¹⁹ Em hebraico, banho ritual ao qual as mulheres casadas se submetem para se purificarem (em relação à menstruação). Palavra também usada para designar o local onde o banho ritual é realizado. Segundo a tradição, quando ocorre a menstruação, a mulher é considerada “relegada”. Seu marido não pode tocá-la, a mulher fica proibida para ele. Quando cessa a menstruação, a mulher deve contar sete dias limpos, realizando inspeções duas vezes ao dia com panos de algodão para ter certeza de que não há sinal de sangue. Após sete dias “brancos” consecutivos, ela imerge na *mikvá*, o banho ritual, e volta a ser pura.

²⁰ Condição em que a mulher sente dor durante a relação sexual. Essa condição aparece tanto na autobiografia como na minissérie.

um papel importante, pois é ela quem lhe ajuda a fugir, entregando-lhe o passaporte alemão e a passagem de avião para sua fuga à Alemanha.

Na autobiografia, sua paixão está na leitura de obras literárias, desse modo, ela abandona suas leituras, para se concentrar no casamento, não há menção da professora de piano. Isso ocorre porque em um processo de adaptação há sempre uma troca, há mudanças de personagens, a fim de que o enredo seja concebido em uma performance imagética, uma vez que a mídia que retomou uma obra é diferente da mídia do hipotexto.

Na minissérie, a protagonista grávida, foge para Berlim, pois anela uma nova vida para si e para o filho. Assim que sua fuga é percebida, a família do marido e o rabino decidem que o marido Yanky²¹ e seu primo Moishe precisam ir buscá-la e trazê-la novamente a Williamsburg. As ações apresentadas na Alemanha apontam para as experiências e descobertas de uma nova vida. Ela é acolhida por um grupo de jovens músicos - inclusive se apaixona por um deles, Robert, que conheceu em uma cafeteria. Aos poucos, ela vai se descaracterizando de sua vida ortodoxa. Há a descoberta do lesbianismo da mãe ao mesmo tempo que há a aproximação entre as duas. Ocorre também a perseguição por parte do antagonista Moishe. Com intuito de conseguir sobreviver no novo país, a protagonista decide participar de uma audição para entrar no conservatório de música. Há o reencontro com Yanky e finalmente a libertação plena daquilo que a oprimiu durante sua vida. Todos os acontecimentos descritos anteriormente se dão por meio de várias digressões ao passado, as cenas situadas na Alemanha se intercalam a todo instante com as cenas situadas em Nova Iorque.

Os eventos, que ocorrem em Berlim, são totalmente fictícios. Apesar disso, torna-se indispensável relatar os fatos ocorridos, porque compõem parte significativa da minissérie. Segundo *Making of*, também disponível na Netflix, os eventos fictícios se deram porque era importante “distinguir a vida real da protagonista uma vez que ela é jovem, é uma figura pública, e é intelectual”.

A autobiografia apresenta um enredo organizado a partir de uma sequência ordenada de fatos, sem a presença de analepses. Ao analisar a produção do enredo de uma obra, é primordial que se observe como as ações se desenvolvem na relação

²¹Na autobiografia, ele se chama Eli.

com o tempo, o espaço e as personagens. Para isso, é preciso ter em mente o que Massaud Moisés (2007) chama de “microanálise”:

Em que a análise ‘sobe’ para a consideração particularizada dos ingredientes da prosa [...], as personagens, o tempo, o lugar, a ação, o ponto de vista narrativo, os expedientes da linguagem (o diálogo, a descrição, a narração, a dissertação). Estes últimos constituem as categorias fundamentais da prosa de ficção, denominam-se microestruturas. Assim, a investigação de uma personagem encerra uma microanálise, ou análise de uma microestrutura (MOISÉS, 2007, p. 86).

Assim, a obra de Feldman constrói seu enredo, abordando fatos particulares que permeiam a vida das personagens nas relações com suas próprias histórias e na relação com a personagem principal e isso se torna primordial para a compreensão geral da autobiografia e a ideia que ela quer transmitir. Desta maneira, entender particularmente como são esses ingredientes da prosa que compõem a história leva à visão da macroanálise “que anela investigar a esfera dos conceitos, sentimentos e emoções que subjaz o plano das microestruturas” (MOISÉS, 2007, p.87). Ainda sobre a microestrutura, “Cumpr[e] [...] analisá-la acompanhando o fluir dos acontecimentos em ordem ascendente, capítulo a capítulo, episódio a episódio, ou imobilizando-a, com vistas a perquiri-la estaticamente” (MOISÉS, 2007, p. 86).

Desta forma, ainda que a autobiografia tenha como característica apresentar uma sequência cronológica de acontecimentos, essa sequência, em alguns momentos, é interrompida, a fim de explicitar a história e o perfil psicológico das personagens, ainda que isso tenha ocorrido em um tempo distante do momento que se fala. Por exemplo, ao apresentar o pai, no primeiro capítulo, há uma interrupção da ação para relatar um acontecimento ocorrido com ele em sua infância, a fim de reafirmar sua incapacidade intelectual:

Meu pai segura minha mão e procura as chaves do armazém, [...] Um dos muitos trabalhos provisórios do meu pai é acender os fósforos na *Beigel's*, a padaria Kosher²², *ele* está perfeitamente à altura de uma tarefa com exigências tão simples [...] Sei que o empregam por pena [...] A Bobe conta histórias do meu pai na minha idade [...] Uma vez, ele amarrou sua coxa de frango com um barbante e a pendurou na janela, para que os gatos no quintal comessem, assim não teria que ficar preso à mesa por horas enquanto todos brincavam na rua. Quando a Bobe voltou, ele mostrou o prato limpo e ela perguntou:

- Cadê os ossos? Não tem como você ter comido os ossos também. Foi assim que ela descobriu. Quis admirar meu pai por sua ideia engenhosa, mas minha

²²Hebraico – Item que respeita as normas da Torá (é usado com maior frequência para se referir a alimentos, mas também pode ser usado para outras coisas, como vestuário).

bolha de orgulho estourou quando a Bobe me contou que ele não foi inteligente o suficiente nem para pensar com antecedência, puxar o barbante e pôr os ossos limpos de volta no prato (FELDMAN, 2012, p.13, 15,16).

Portanto, há na autobiografia a imagem de um pai ausente e essa ausência acaba por contribuir para a visão de mundo que a protagonista tem, para sua relação com a sociedade e conseqüentemente para o seu destino. Assim, é possível compreender as microestruturas de modo a obter a visão da macroanálise da história.

O primeiro capítulo da narrativa literária intitulado *Em busca de meu poder secreto*, a autora rememora sua infância a partir de sua relação com os pais, avós e tia Chaya²³, de maneira a apresentar essas personagens ao leitor, situando-o na história, cumprindo o que foi mencionado sobre a estrutura e organização do enredo no texto narrativo - no que se refere à situação inicial²⁴. A apresentação do pai, acima mencionada ocupa, depois do prólogo, as primeiras linhas da narrativa seguida de um breve comentário sobre a mãe, os avós, a casa dos avós e a tia.

Em contrapartida, a minissérie apresenta as ações organizadas por meio do *flashback*. Ele é um recurso estético próprio da linguagem cinematográfica que foi usado para adaptar o enredo. Além de torná-lo mais dinâmico e atraente, fugiu-se da seqüência linear tão difundida nos textos literários.

Por meio do *flashback* também é possível compreender as microestruturas que compõem o enredo de modo a obter a visão da macroanálise. Desse modo, a apresentação, ato I, que em um roteiro linear deveria corresponder às primeiras cenas, só ocorrerá em cenas posteriores. Esse ato I (início), a partir dos dez minutos do primeiro episódio, com a apresentação de personagens importantes como a avó, a tia, a relação com a mãe e com o pai ocorre no tempo passado, após várias cenas mostrando ao telespectador eventos do tempo presente (momentos atuais). No referido ato, é apresentada algumas situações dramáticas que contextualizam a trama, como a ausência dos pais – por meio da fala de tia Malka que afirma que a protagonista é órfã, ainda que ela não seja – e a menção ao futuro casamento. Isso é importante pois corresponde a uma situação inicial cujo objetivo é situar o leitor na trama.

²³ Ainda que more com os avós, idosos demais para tomar certas decisões em relação à vida da protagonista, é a tia Chaya quem participa ativamente de sua educação. Trata-se de uma tia rígida, de princípios fortes, que controla tudo na vida da menina. Na minissérie, ela recebe o nome de Malka.

²⁴ A situação inicial é a parte em que ocorre a apresentação das personagens, do tempo e do espaço, enfim, situa o leitor na história.

A partir dos doze minutos, a figura paterna é apresentada da seguinte maneira: Esty²⁵ (solteira) está reunida com a avó e o avô no jantar de *Shabes*²⁶, o pai chega atrasado, mal cumprimenta a família, apenas bebe o vinho e se retira. Uma vez que a imagem conta uma história e sendo os planos entendidos como imagens captadas pela câmera, eles são relevantes para o que se pretende comunicar ao telespectador. A ênfase recai no pai beberrão, mostra o rosto de Esty e o copo de vinho, as relações entre o telespectador e o que se pretende comunicar se estreitam. Embora esse plano ainda não seja apontado como um plano *close*, é possível perceber o sentimento da personagem por meio de suas feições faciais – que é o de desagravo em relação à atitude do pai, de acordo com a figura 4.

Figura 4- Desagravo de Esty em relação ao pai (Episódio 1- 00:13:08)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

A figura 5 mostra a imagem de Esty e seus avós com os olhares voltados para o pai que bebe o vinho. A câmera mostra o conjunto de ações envolvidas, trata-se de uma ideia que precisa ser comunicada. A ideia transmitida é a de um pai beberrão e filho ausente, que mal cumprimenta a família e que não valoriza o *shabes*, visto que não se senta à mesa, apenas bebe e se retira.

Neste sentido, há a contextualização da história, apresentando as características do pai e suas relações com a filha, não há interação entre eles, demonstrando o distanciamento entre a personagem e a figura paterna.

²⁵ Nome dado à personagem principal na minissérie.

²⁶ Em ídiche – Sétimo dia da semana no judaísmo, é o dia sagrado do descanso (Shabat, em hebraico). O dia no calendário judaico começa ao entardecer da sexta-feira.

Figura 5- A imagem do pai durante o jantar de Shabes (Episódio 1- 00:13:14)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Ainda que o enredo esteja organizado por meio do *flashback*, a história possui um início, meio e fim de maneira que é possível identificar a apresentação, a confrontação e a resolução com o desfecho. A primeira cena, na história televisiva, já postula um problema/confrontação - que é a preparação para a fuga e o desfecho é bem definido com a personagem triunfante em uma cafeteria na cidade de Berlim.

[...] a estrutura dramática do roteiro pode ser definida como uma organização linear de incidentes, episódios ou eventos inter-relacionados que conduzem a uma resolução dramática. Como você utiliza esses componentes estruturais determina a forma do seu filme. *Annie Hall* (Noiva Neurótica, Noiva Nervosa), por exemplo, é uma história contada em *flashback*, mas tem início, meio e fim bem definidos (FIELD, 2001, p. 18).

Enquanto a obra literária apresenta, em seu capítulo inicial, a infância da personagem em Williamsburg, na comunidade ortodoxa; a minissérie já começa, em seu primeiro episódio, nas primeiras cenas, com os preparativos de Esty para sua fuga do casamento e da comunidade *Satmar* em direção à Alemanha. Trata-se, portanto, do ato II (confrontação), uma vez que a personagem se vê diante de um grande obstáculo, e não do ato I (apresentação) que corresponderia à primeira parte de um enredo linear.

Constata-se que os constantes *flashbacks*, a escolha do que foi adaptado e os nomes das personagens configuram o caráter dinâmico de uma produção televisiva. O nome Esty, por exemplo, é mais fácil de ser pronunciado do que Deborah. A fim de compreender também o porquê da escolha do nome da protagonista da minissérie, é possível fazer um paralelo com a rainha Ester, uma judia que viveu cerca de 480 a. C. Ela foi rainha do Império Persa, esposa do rei Xerxes, cujo reinado durou

do ano 486 até 465 a.C., se tornou notória após intervir contra a perseguição e destruição do povo judeu liderada por Amã. Considerada uma heroína, após os judeus obterem vitória, Ester tem sua história relatada em um livro do antigo testamento da Bíblia Cristã que leva seu nome e é uma das personalidades mais importantes e referenciadas dentro da tradição judaica. Em virtude do livramento da sentença de morte dos judeus, por intervenção de Ester, comemora-se a festa do Purim²⁷. Ester é mais que um nome, é a representação da valorização da mulher, de sua história, de sua força e de sua coragem. Nesse sentido, o nome escolhido para a personagem da minissérie pode trazer consigo a referência a uma personagem histórica que teve seus feitos lembrados e transmitidos geração após geração e registrados em textos sagrados. No contexto de resgate da experiência da mulher, em que se encontra a arte de modo geral, o referido nome tem um peso significativo em virtude da relevância histórica que traz consigo.

Destarte, a minissérie privilegia a fuga da personagem da cidade de Nova Iorque, da comunidade ortodoxa *Satmar*, com constantes digressões ao passado – momentos antes do casamento – a fim de explicar os motivos que a levaram ao rompimento total com os elementos que constituíam sua vida em Williamsburg. Isso confirma o postulado de que o *flashback* existe para justificar o destino da personagem, de maneira a explicar as relações de causa e consequência. A privilegiar a fuga da protagonista confirma-se os escritos de Hutcheon (2013) sobre a adaptação a partir da perspectiva enquanto *entidade ou produto formal*, na qual pode ocorrer uma mudança de foco, pois, ao transpor a história da autobiografia para a minissérie, houve um ponto de vista mais enfatizado, mais valorizado. Além disso, ao enfatizar a fuga da personagem, cortes do enredo autobiográfico tiveram que ser realizados a fim de que, na minissérie, ele pudesse ser mais concentrado e transmitido de modo mais fluente.

O episódio 1 da minissérie tem início com a personagem na janela, observando seu bairro. Em seguida, ela arruma seus pertences, inclusive o celular, pega o dinheiro – que estava escondido dentro de um suporte para peruca – e a foto da avó, beija a *mezuzá*²⁸, por fim desce correndo as escadas do prédio em que vive.

²⁷(Hebraico) – Feriado judaico que comemora a salvação dos judeus na antiga Pérsia graças à rainha Ester, que convenceu o rei a impedir o massacre dos judeus pretendido por Amã (primeiro-ministro do império).

²⁸ Mandamento da Torá que ordena que seja fixado no umbral das portas um pequeno pergaminho que contém as duas passagens da torá que ordenam este mandamento, *Shemá* e *Vehaiá*

Há uma música de fundo com notas curtas e vibrantes que contribuem para a atmosfera de suspense e rapidez que a cena exige. Ela está tentando fugir, é *shabes*. Na porta de saída, há várias pessoas, pois o *eruv*²⁹ está inativo, o fio (cerca) foi cortado por uma ventania, por isso ela retorna ao apartamento, deixa o celular e coloca só o necessário - dinheiro e a foto da avó - na saia, na cintura, pois não pode carregar nada nas mãos, conforme os ritos do *shabes*; se o *eruv* estivesse funcionando, poderia carregar nas mãos seus pertences. A fim de dar ênfase a essa fuga, mostra-se que, ao sair do prédio, na rua, encontra uma judia ortodoxa que lhe pergunta aonde ela vai. Ela responde que irá almoçar na casa dos sogros, porém sua resposta não foi convincente, pois a moça lhe diz que a casa deles fica na direção oposta em que a personagem caminha. Mesmo assim, ela continua caminhando rapidamente pelas ruas. A família do marido está reunida e se dá conta de sua ausência. Todos esses obstáculos enfrentados pela personagem apontam para conflitos/confrontações que a personagem precisa enfrentar.

Na cena inicial, o primeiro plano tem como objetivo situar o telespectador no ambiente em que ocorre o ato. Aparece a fachada do prédio onde Esty está. Em seguida, ela contempla da janela de seu apartamento o mundo que certamente abandonará. No referido plano, há uma longa duração de tempo. O mesmo ocorre quando a protagonista contempla, pela primeira vez, as ruas e os prédios de Berlim. Há um tempo considerável, o telespectador contempla a morosidade da cena, por meio do veículo onde ela está, ele trafega lentamente pelas ruas, segundo Martin (2005), “os planos cada vez mais longos conduzem ao regresso de uma atmosfera calma, de uma descontração progressiva depois da crise” (MARTIN, 2005, p. 189). Isso significa que depois de passar pelos conflitos para conseguir fugir para a Alemanha, ocorre o alívio progressivo depois desta crise, por isso ocorrem planos com duração de tempo mais longos.

As memórias, os pensamentos, as indagações, as emoções são constantes na autobiografia. Tais estados são transmitidos ao leitor por meio de um fluxo de consciência em que é possível compreender o interior da mente da personagem. Carvalho (1981) define o termo fluxo da consciência “como a apresentação idealmente

(Deuteronômio 6:4-9 e 11:13-21), é como uma profissão de fé. A *mezuzá* deve ser fixado no umbral direito de cada dependência do lar, sinagoga ou estabelecimento judaico como lembrança do criador.

²⁹Cerca simbólica que delimita uma área pública e permite que os judeus que moram ali realizem determinadas tarefas que antes não podiam realizar durante o *Shabat*.

exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51). O termo em português veio do inglês *stream of consciousness* e foi cunhado pelo psicólogo William James (1890) para apontar que a consciência é um fluxo contínuo, ocorre, portanto, “a continuidade de processos mentais”. Trata-se de um conceito usado pela análise literária a fim de representar os estados mentais conscientes de uma personagem, “William James criou esse termo para indicar que a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo” (CARVALHO, 1981, p.51). Segundo Humphrey (1976), “consciência indica toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área da apreensão racional e comunicável” (HUMPHREY, 1976, p. 2).

Torna-se pertinente abordar essa consciência da personagem uma vez que é por meio dela que o leitor e também o telespectador – a partir da adaptação do fluxo da consciência da obra escrita para a tela – apreende o mais íntimo da experiência humana. Humphrey (1976) ainda postula uma classificação para indicar algumas técnicas usadas para apresentar o fluxo da consciência de uma personagem. Dentre elas, entende-se que o solilóquio seja a que mais predomina na obra autobiográfica. Isso ocorre, pois, diferente do monólogo interior, o solilóquio é dotado de maior coerência, “uma vez que a finalidade consiste em comunicar emoções e ideias que se relacionam a uma trama e ação” (HUMPHREY, 1976, p. 32). Ainda segundo o autor, o solilóquio pode ser definido:

Como a técnica de representar o teor e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença do autor, mas com uma plateia tacitamente suposta [...]. O ponto de vista é sempre o do personagem e o nível da consciência geralmente se encontra próximo à superfície (HUMPHREY, 1976, p. 32).

Deste modo, na obra autobiográfica, após o primeiro banho na *mikvá* - momento especial para a jovem noiva, pois ocorre cinco dias antes do casamento - a protagonista reflete sobre o fato do ritual ser o mais importante compartilhado entre mãe e filha. Então, ela estabelece um diálogo com sua tia Chaya sobre o fato de supostamente a mãe tê-la abandonado quando criança. Após a tia lhe dizer que a mãe era louca e que deveria ter colocado a cabeça no lugar, há o seguinte trecho que tipifica um fluxo de consciência ocorrido por meio de indagações e questionamentos “Fico pensando: você diz a uma pessoa ‘louca’ para simplesmente pôr a cabeça no

lugar? Mas, antes que eu possa responder, o táxi para adiante da minha casa e Chaya abre a porta para eu sair antes de seguir para a sua” (FELDMAN, 2012, p. 180). Tais excertos são assim compreendidos com base nas informações sobre o fato do fluxo da consciência se manifestar na autobiografia por meio de emoções e ideias baseadas na trama, o que pressupõe uma dada coerência.

No último capítulo do livro, a protagonista revela ao leitor que descobriu o lesbianismo de sua mãe e relembra o diálogo ocorrido depois da *mikvá*, ocorre o seguinte trecho “Era isso que Chaya queria dizer com ‘louca’? Estou pasma. O pior é ter certeza de que todos sabiam, menos eu. Será que eu estava ignorando a realidade esse tempo todo [...]”? (FELDMAN, 2012, p. 249). Por conseguinte, a protagonista envia flores à mãe que lhe telefona, a filha, porém, não atende às ligações, então, ela lhe deixa um recado em sua secretária eletrônica. A seguir, ocorre o seguinte fluxo de consciência:

Essa mulher é minha mãe, penso com estranheza, escutando mais uma vez o recado crepitante em minha secretária eletrônica. Essa mulher, tão diferente de mim quanto a noite é diferente do dia, me deu à luz. Não sinto nada. Pergunto-me se o problema sou apenas eu, incapaz de me conectar com quem quer que seja, mesmo sangue do meu sangue (FELDMAN, 2012, p. 249).

Ocorre a adaptação desses fluxos de consciência, para a minissérie, no final do primeiro episódio. Trata-se do momento em que Esty relembra sentada a frente de um piano, em Berlim, o passado, o momento em que a mãe lhe faz uma visita em Williamsburg. Essa visita ocorre antes do casamento, na ocasião, sabendo do futuro matrimônio, sua mãe lhe entrega os documentos que lhe dão direito à cidadania alemã. A protagonista lhe trata com rispidez de modo que sente dificuldades em estabelecer uma conexão afetiva.

Diferente das outras mudanças de planos, no momento que a mãe lhe felicita pelo futuro casamento, ocorre uma mudança de plano de modo que sua voz se projeta à cena em que Esty caminha em direção ao piano – momento presente – é noite e ela está no conservatório de música. Em síntese, a imagem, cuja voz deveria ressoar em uma cena que apresenta um passado, ressoa, para o telespectador, em uma cena que apresenta o tempo presente. As cenas ficam intercaladas, há um relativo curto espaço de tempo entre um plano e outro, ora aparece a visita da mãe (passado), ora o telespectador é projetado para o tempo presente. Esty se senta à frente do piano e

fica imóvel, pensativa, assim, sua voz, no diálogo com a mãe também é sobreposta para essa imagem no presente, em que ela aparece reflexiva sentada à frente do piano. Destaca-se a música entoada durante as cenas, ela acompanha a velocidade de tempo dos planos, um instrumento em especial é tocado a partir de notas curtas com ritmo acelerado, isso vai ao encontro com a tensão no diálogo entre Esty e sua mãe. A música, juntamente da tensão, é projetada para a cena em Berlim. Tanto a música quanto a duração dos planos escolhidos contribuem para a transmissão do estado psicológico do sujeito. Essa relação entre mídias – música e imagens – contribui para o sentido que precisa ser transmitido. Há, por conseguinte, a intermedialidade enquanto combinação de mídias.

Segundo Martin (2005),

O comprimento dos planos, que para o espectador é duração, condiciona-se, no fim de contas, menos pela necessidade da percepção do seu conteúdo do que pela adequação indispensável entre o ritmo a criar e a dominante psicológica que o realizador deseja tornar sensível no filme (MARTIN, 2005, p. 188).

A trilha sonora³⁰ da minissérie composta por Antonio Gambale é muito comovente e vai ao encontro dos estados mentais da personagem a todo momento. Esse fator confirma o postulado de Hutcheon (2013) no qual a autora afirma que além da música contribuir para expressar os estados mentais das personagens, ela cria reações emocionais no telespectador.

Ressalta-se que na minissérie, há constantes *flashbacks* – que em grande parte da obra não dão indicações de fluxos de consciência – porém, servem para explicar ao telespectador o passado, a fim de compreender o presente. Justifica-se a presença desse recurso estético porque o destino presente da personagem precisa ser explicado e de alguma forma, o presente não consegue esclarecê-lo de modo que se tenha que recorrer ao passado.

Porém, nas cenas mencionadas, compreende-se que ocorre uma lembrança da personagem e isso é transmitido por meio do *flashback*: “A questão do *flashback* é esta: ele deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado” (DELEUZE, 2005, p.64).

³⁰ Disponível em <http://antoniogambalemusic.com/unorthodox-original-soundtrack>

Ainda segundo HUMPHREY (1976):

O fluxo da consciência é uma experiência mental e espiritual – tanto seu “quê” quanto seu “como”. O “quê” inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições. O “como” inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação (HUMPHREY, 1976, p. 7).

Cada recurso utilizado pela adaptação aproxima o telespectador da sensação que a personagem sente ao se sentar em frente ao piano, pois Esty vive uma tensão psicológica. Está sozinha, magoada, não tem onde passar a noite, não se sente encorajada a encontrar a mãe. Assim, constata-se que o modo como os planos foram intercalados, essas relações de curta duração entre um plano e outro que configuram o ritmo cinematográfico. Além das vozes do passado projetadas para a cena do tempo presente, a iluminação – que se caracteriza, nas cenas do piano, por apresentar uma dada escuridão que também transmite a ideia de solidão - e a música com notas curtas foram recursos utilizados para adaptar o fluxo de consciência. Esse fluxo pode ser entendido como uma experiência mental de tensão, tristeza, decepção e solidão.

Ressalta-se que o enredo na minissérie foi construído de modo que as ambições bem como as emoções por abandonar um passado e vislumbrar um futuro é valorizada por meio da imagem e do tempo. Isso se torna relevante para a compreensão do que se quer comunicar, a valorização dos espaços que constituem grandes paradoxos para a protagonista.

Torna-se pertinente enfatizar a importância do espaço e do ambiente a fim de compreender a interioridade e transformação das personagens principais. O espaço é o lugar físico onde as ações de uma história se passam. Além disso, ele exerce forte influência no íntimo de cada personagem, estabelecendo, de certa forma, uma relação com os sentimentos, sensações, emoções e até mesmo com as ações de cada uma. Segundo Arnaldo Franco Junior:

O espaço compreende o conjunto de referências de caráter geográfico e/ ou arquitetônico que identificam o(s) lugar(es) onde se desenvolve a história. Ele se caracteriza, portanto, como uma referência material marcada pela tridimensionalidade que situa o lugar onde personagens, situações e ações são realizadas. (FRANCO, 2003, p. 45).

Já o ambiente leva em consideração, entre outros, os aspectos morais, psicológicos, religiosos e até mesmo as características físicas dos espaços. Uma de suas funções é, portanto, “situar os personagens no tempo, no espaço, no grupo

social, enfim nas condições em que vivem” (GANCHO, 2001, p. 17). Ainda, segundo Arnaldo Franco Junior:

O ambiente é o que caracteriza determinada situação dramática em determinado espaço, ou seja, ele é o resultado de determinado quadro de relações e ‘Jogos de força’ estabelecidos, normalmente, entre as personagens que ocupam determinado espaço na história. O ambiente é, portanto, o ‘clima’, a ‘atmosfera’ que se estabelece entre as personagens em determinada situação dramática. Conforme o conflito dramático se desenvolve a partir das ações das personagens, o quadro relacional estabelecido entre elas muda, alterando a situação dramática e, portanto, o ambiente. Um mesmo espaço pode, portanto, apresentar diversos ambientes (FRANCO, 2003, p. 46).

Na autobiografia, a história é relatada nos espaços físicos que abarcam o bairro de Williamsburg e a cidade de Airmont. É em Airmont, longe da família e dos olhares mais atentos dos religiosos, que a protagonista começa a provar sua liberdade. Para além do lugar físico, segundo Gancho, “O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (GANCHO, 2001, p. 17). Desse modo, é possível perceber o espaço físico como influenciador das atitudes da protagonista. O seguinte trecho contextualiza a mudança do jovem casal de Williamsburg para Airmont, aponta para os sentimentos de Feldman em ambos os lugares e como o novo lugar, espaço físico, a influenciou a tirar sua carteira de motorista e a procurar uma faculdade:

Por ora, só de pensar em deixar para trás tudo que eu odiava em Williamsburg já me deixa nas nuvens. [...] Em Airmont, uma cidadezinha nos arredores de Monsey, estarei bem longe das vistas de todo mundo e, pela primeira vez, serei verdadeiramente independente. [...] O ruído do trânsito à noite, combinado com o cricrilar incessante dos grilos, tranquiliza minha alma urbana. Adoro o campo. Não consigo nem pensar em voltar a morar na cidade, com seus olhares intrometidos e ambientes confinados. [...] Até minha cunhada tem carteira de motorista, para emergências, embora a escola de seu filho não permita que dirija. Mas não sou tão religiosa quanto ela e ainda não tenho filhos na escola, então decido ter aulas de direção (FELDMAN, 2020, p. 216, 217).

No outono, após perder bastante peso da gestação e Yitzy começar a dormir à noite toda, começo a procurar uma faculdade. [...] Hannah, a ortodoxa moderna que mora ao lado, aconselha-me a pesquisar cursos para adultos – mais fácil para uma mãe como eu do que o ambiente de graduação tradicional. Ela voltou a estudar na Ramapo College, em Nova Jersey, e foram muito compreensivos (FELDMAN, 2020, p. 249).

Pelos escritos de Feldman, torna-se notório como são os espaços físicos. Williamsburg é um bairro situado na cidade e, ainda assim, as pessoas vivem confinadas, reclusas em casa, principalmente as mulheres. Ao mesmo tempo, todas estão à vista de todos, a fim de que todas as observâncias do judaísmo sejam estritamente seguidas. Já Airmont é um lugar mais bucólico, desse modo, ela fica longe dos olhares da comunidade ortodoxa e, assim, pode gozar, não em sua totalidade, porém de um pouco de mais liberdade e tranquilidade.

A partir do momento em que a protagonista se muda para a nova cidade, um novo futuro passa a ser vislumbrado. Ela se sente um pouco mais feliz e mais independente. Por se tratar de um lugar com judeus menos rígidos com a tradição religiosa, ela se sente encorajada, até mesmo pelas experiências da cunhada e de sua vizinha Hannah, a realizar ações que não poderia - ou teria mais dificuldades - caso estivesse em Williamsburg. Nesse sentido, o espaço físico Airmont, caracterizado por ser um lugar de judeus menos rígidos com a tradição religiosa, foi de suma importância para influenciar a protagonista a realizar o que desejava.

O ambiente, por sua vez, situa a personagem principal em um grupo social que lhe imprime um profundo conflito religioso e psicológico. O clima, ou seja, o ambiente em que a personagem vive é marcado pelo sentimento de frustração, desejo de mudança, pois ela se sente cobrada constantemente e não goza da liberdade que gostaria. Mesmo vivendo em Airmont, a protagonista vive em uma atmosfera marcada por muitas tensões e conflitos entre o que ela deseja para seu casamento e sua família e entre o que seu marido quer, uma vez que ele coloca seus dogmas religiosos acima de sua esposa e filho. De qualquer forma, é no espaço físico da Universidade que Feldman desfruta de um clima de satisfação, alegria, liberdade e transformação.

Na minissérie, os espaços físicos são bem delimitados: Williamsburg é considerado o lugar da opressão, já a Alemanha é o lugar da diversão, da liberdade. As cenas no bairro judeu ortodoxo são marcadas por espaços internos nos quais é possível perceber a ideia do confinamento. Trata-se de lugares escuros, com pouca iluminação. As cenas na Alemanha ocorrem, em boa parte, em lugares abertos, com boa iluminação e cores diversificadas.

O ambiente em que a protagonista vive é de religiosidade e, ao mesmo tempo, de opressão, de tensão, de sufocamento, de intransigências em virtude das tradições. Assim, o ambiente é “a projeção dos conflitos vividos pelos personagens” (GANCHO, 2001, p. 18). O ambiente religioso colide, se choca, se opõe a todo momento com os

sentimentos da protagonista. O figurino é composto por roupas conservadoras e escuras, contribuindo para a atmosfera psicológica de repressão em que Esty vive.

A figura 6 aponta para uma das cenas iniciais da minissérie: é dia de *shabes* e o fio de eruv foi cortado – o fio que delimita o espaço em que a pessoa pode caminhar. Desse modo, as mulheres não podem sair do prédio, ou seja, estão confinadas. O confinamento se dá porque muitas precisam carregar os carrinhos de bebê e isso seria considerado trabalho, portanto, pecado. A cena também é emblemática, uma vez que mostra os olhares atentos da comunidade para Esty, visto que ela não precisava carregar nada em suas mãos, podendo sair do prédio.

Figura 6- Os fios de Eruv - Episódio 1 (00:02:52)



(Captura de frame da Minissérie Nada ortodoxa, 2020)

A figura 7 aponta para o dia de *Pessach*³¹, especialmente o *Seder*³². A palavra significa ordem. Na ortodoxia é imprescindível que toda a cerimônia - que dura cerca de 4 horas e tem a finalidade de contar e ouvir a história da libertação dos judeus do Egito – seja realizada em ordem até o final. Não é permitido comer e nem dormir durante a cerimônia que é solene. Na referida figura, a cozinha está coberta de papel alumínio, pois é proibido que fique qualquer migalha de pão sobre os móveis. Trata-se de um ritual extremamente rígido. No entanto, Esty está com fome e se sente necessidade de se alimentar, neste momento. Ela está grávida, porém ainda não sabe. Ela luta para não transgredir essa lei, esse preceito fundamental para a ortodoxia e consegue. Ao dar ênfase ao *Seder*, mais uma vez, a minissérie privilegia

³¹ (Hebraico) Feriado judaico que celebra a saída dos judeus do Egito. Dura oito dias, nos quais há uma série de restrições alimentares.

³² (Hebraico) Cerimônia de jantar que marca o começo de Pessach.

os espaços físicos internos em que predomina o ambiente de conflito entre as regras religiosas e o que a protagonista quer fazer.

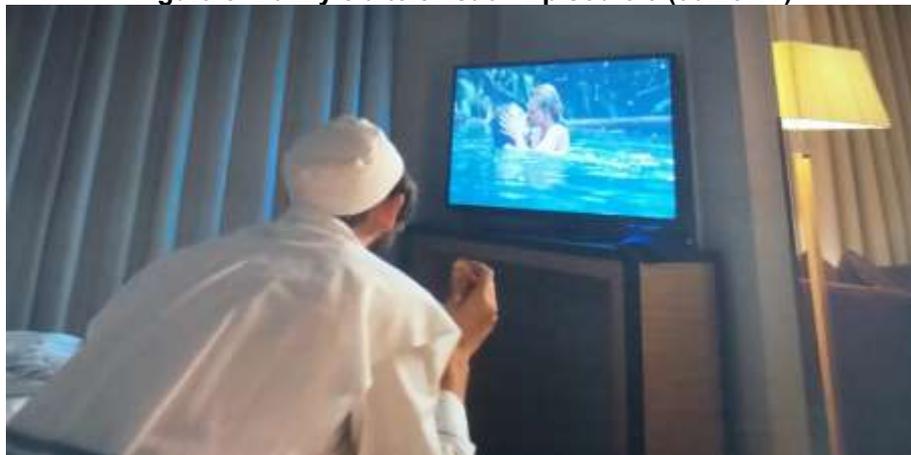
Figura 7- Páscoa - Episódio 3 (00:49:46)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

A mudança do espaço físico ocorre na mesma medida da mudança do ambiente. Ocorre, então, a transformação da protagonista e também de seu marido que se deslumbra com o mundo novo que descobre. O resultado disso é perceptível na figura 8, em que o marido assiste à televisão, algo proibido em Williamsburg.

Figura 8- Yanky e a televisão - Episódio 3 (00:28:17)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

O peyot³³, na figura 9, está bem evidente no momento em que o jovem conhece Esty, porém, na figura 10, a personagem, já na Alemanha, o esconde por meio do boné. Isso ocorre, uma vez que na Alemanha, Esty e Yanky já não vivem no ambiente religioso e gradativamente ocorrem transformações muito significativas em

³³ (Hebraico) - Costeletas cacheadas mantidas pelos homens. Em observância ao mandamento que consta no livro de Levíticos 19:27 “Não cortareis o cabelo, arredondando os cantos da vossa cabeça, nem danificareis as extremidades da tua barba”.

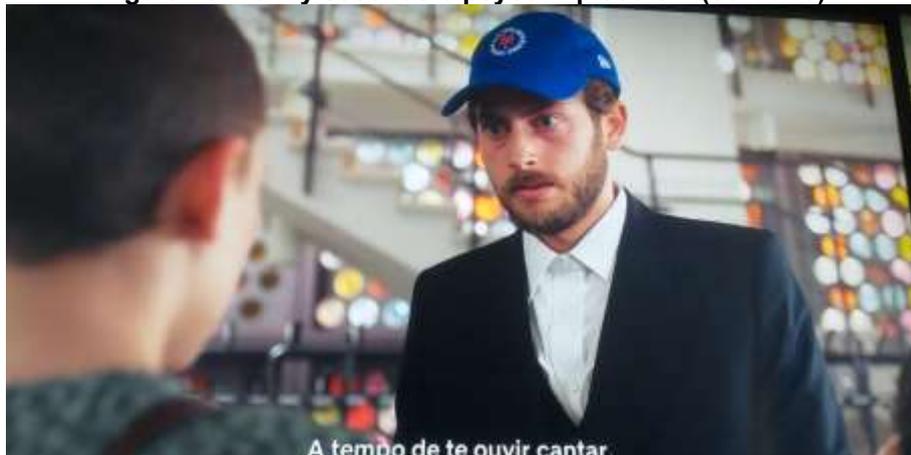
ambos. Há, então, o espaço como àquilo que produz acontecimentos – mudança de comportamento - “O espaço é, pois, o receptáculo potencial de acontecimentos – e o espaço representado atualiza quase sempre essa potencialidade” (AUMONT, 2010, p. 258).

Figura 9- Yanky e o peyot - Episódio 3 (00:41:16)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Figura 10- Yanky esconde o peyot - Episódio 4 (00:41:16)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Na figura 11, já no último episódio, a fim de conseguir fazer com que sua esposa retorne com ele para Williamsburg, o marido corta o *peyot*. Tal imagem, na minissérie, tipifica o abandono de sua ortodoxia, pois Déborah Feldman – a autora - relata que depois do divórcio, o jovem também deixou as tradições hassídicas.

Figura 11- Yanky sem o peyot - Episódio 4 (00:46:59)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

O marido é um jovem ingênuo e ao mesmo tempo opressor. É ingênuo no sentido de estar sob constante vigilância de sua mãe, a ponto de, instruído por ela, pedir o divórcio em decorrência de sua esposa não conseguir ficar grávida. Isso é perceptível tanto na minissérie como no livro de Feldman. Na autobiografia, ela o descreve como um rapaz que lhe falta caráter e força. Ele é opressor, uma vez que cobra, veementemente de sua esposa, as observâncias às leis judaicas, pondo a tradição religiosa acima da satisfação de sua família. O final da história mostrada pela minissérie e pelo livro, o marido se convence de que não há meios para prosseguir com o casamento e deixa a esposa livre para viver a vida que tanto almejou.

Em Berlim, o espaço físico influencia o ambiente que a personagem experimenta, pois o lago traz uma atmosfera de paz e de alegria, trata-se de um dia de sol, de euforia. Ela está com um grupo de amigos numa atmosfera multicultural, uma vez que há um casal de homossexuais, há um jovem que também foi criado pelos avós e há jovens advindos de outros países. A personagem Yael, a judia liberal vinda de Israel, é muito interessante, pois aponta para o fato de que o judaísmo possui várias vertentes, e que a ortodoxia é apenas uma delas. Portanto, não é possível compreender a complexidade do judaísmo apenas observando as tradições da comunidade *hassídica Satmar*.

A cidade também é propensa à arte, é lá que Esty pode se entregar por inteiro à música, ao canto lírico e, por meio dele, ela expressa toda sua emoção, seus sentimentos, sua interioridade. Do mesmo modo que Feldman, em Berlim, pôde se

dedicar àquilo que lhe encantou: os livros. Em 2014, publicou seu segundo livro intitulado *Exodus: a memoir*³⁴.

Uma vez que um enredo pode apresentar mais de uma complicação, entende-se que os constantes conflitos vividos pela narradora/personagem, por não concordar com o comportamento e atitudes da comunidade religiosa que lhe tolhe a liberdade, tipificam também a referida parte que estrutura um enredo. Tais conflitos ocorrem tanto na autobiografia quanto na minissérie. Exemplifica-se isso, na autobiografia, com indagações sobre o comportamento religioso de outras personagens. Isso ocorre, por exemplo, no encontro da protagonista com sua futura sogra. É interessante perceber a tensão, ao vê-la usar um *shipitzel* – um tipo de cobertura de cabeça que mulheres hassídicas casadas usam que inclui um lenço e uma peruca aparecendo parcialmente – ela relata que lhe dá um aperto no coração, visto que isso é algo usado em mulheres extremamente religiosas. O constrangimento da cena se dá por meio de expressões como: “Ela me encara sem piscar [...]. Não nasci pra isso. Será que Chaya não me compreende nem um pouco”? (FELDMAN, 2012, p.140).

As linhas finais da obra despontam para a ascensão da protagonista. No último capítulo, ela passa a escrever o blog anônimo *Hasidic Feminist/Feminista Hassídica*. Após a viagem de uma semana do marido no início da primavera de 2009, ela percebe que “consegue se virar sozinha”, sua amiga de Faculdade Polly consegue o contato de uma agente literária que possui interesse em publicar os relatos contidos no blog. O ponto máximo de tensão, ou seja, o clímax, o ápice da história, na autobiografia, é o momento do acidente de automóvel. Ao retornar da faculdade no dia 09/09/2009, ela enfrenta um sério acidente de carro e, ao sobreviver, concebe o incidente como um sinal de morte e recomeço: “Talvez em retrospecto sempre veja esse dia como o dia que dividiu minha vida em duas [...] No dia seguinte, assino o contrato para escrever as memórias de uma pessoa que não existe mais” (FELDMAN, 2012, p. 174, 175). Nisso se dá o clímax, o ponto máximo, que segundo Gancho (2001) “é o momento culminante da história, isto quer dizer que é o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo. O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que existem em função dele” (GANCHO, 2001, p. 8). Aos vinte e três anos, após sofrer o acidente, ela decide se divorciar, abandonar a ortodoxia e ir embora de Airmont.

³⁴Êxodo: uma memória.

A história então caminha para o seu desfecho, desenlace ou conclusão “é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer, configurando-se num final feliz ou não. Há muitos tipos de desfecho: surpreendente, feliz, trágico, cômico etc” (GANCHO, 2001, p. 8). Trata-se de um desfecho surpreendente, pois no dia posterior ao acidente, ela aluga um Kia e deixa Airmont para sempre. No posfácio, autora afirma que foi embora para a Alemanha em 2014.

É interessante observar essa sequência lógica de acontecimentos, pois isso confirma o que Pierre Bourdieu afirma sobre a noção do tempo suscetível a uma lógica ordenada de eventos ainda que não haja a precisão exata de dia e horário:

O relato seja ele biográfico ou autobiográfico, como o investigado que se ‘entrega’ a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já colidiu com as histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis. (BOURDIEU in FERREIRA, AMADO, 2006, p. 184).

Na minissérie, a fim de gerar momentos de tensão, a produção da Netflix trabalha com a noção do antagonista, do vilão. Um dos pontos centrais do enredo cinematográfico é a figura do oponente, sendo ele “a personagem que possibilita a existência do conflito; força antagonista que tenta impedir a força temática de se deslocar” (BRAIT, 1987, p.50).

A parte do enredo “complicação” que no enredo cinematográfico chama-se “confrontação”, ou seja, os momentos de tensão, de oposição à protagonista são apresentados, principalmente, na figura do primo de Yanky chamado Moishe. É ele quem representa, na Alemanha, a opressão do sistema religioso, bem como a teologia do medo, conferindo assim maior dramaticidade ao enredo. A construção da ideia que se quer transmitir – da figura de Moishe como o antagonista – é dada por meio de imagens e enunciação. Trata-se de um judeu que saiu da comunidade ortodoxa, porém retorna a ela. Ao que tudo indica, ele é bem recebido de modo que é incumbido de trazer Esty de volta ao grupo. Ele se mostra impetuoso, impulsivo e arrogante, apresenta comportamentos nada ingênuos que são contra os ensinamentos para uma vida ortodoxa. Vive o conflito entre praticar os rituais religiosos ao mesmo tempo que fuma, bebe, usa arma e frequenta casas de prostituição. Trata-se de judeu bem diferente de Yanky, assim como a judia Yael, tais personagens demonstram que assim como outras religiões, o judaísmo também possui suas vertentes.

Entende-se que a figura de Moishe representa uma refocalização de personagem, algo interessante e comum em adaptações. Na obra autobiográfica, há uma personagem chamada Moshe e suas ações são contadas da página 73 até a 83, depois disso, não se fala mais dele. O rapaz de dezoito anos é primo da personagem principal, chega na casa dos avós – com o objetivo de que eles o disciplinem – porque havia sido expulso da yeshivá³⁵. Ele apresenta comportamentos inadequados para um judeu ortodoxo. Certo dia, ataca Deborah, quando esta tinha apenas treze anos. O rapaz segura firme em seus braços, tapa sua boca e tenta abrir o zíper de seu vestido. Diante dessa circunstância de opressão e abuso físico, a protagonista sofre, chora e decide relatar o episódio à família, por fim, o primo fica noivo de uma jovem israelense e vai embora.

Na minissérie, o primo ganhou destaque e ocupa toda a trama. Ele persegue a personagem principal, lhe diz muitas coisas para amedrontá-la, como por exemplo que ela será a judia que se desviou do caminho à espera do julgamento, que não irá sobreviver no mundo, fazendo-a se sentir culpada. Ele a oprime e a intimida, deixando uma arma no banco da praça onde eles mantêm o diálogo, dizendo que se ela não voltar para Williamsburg, acabará se atirando contra si mesma. Em suma, ele comete abusos psicológicos e até físicos contra Esty.

Figura 12- O antagonista Moishe e Esty (Episódio 4 – 00:17:51)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Torna-se perceptível o tratamento diferenciado conferido a homens e mulheres pertencentes ao grupo ortodoxo. A hipocrisia se torna evidente, ainda que a

³⁵A princípio a palavra se referia ao local onde homens judeus se reuniam para o estudo da Torá. Contudo, hoje pode designar uma escola primária judaica na qual ensinamentos religiosos ganham destaque no currículo (se não for o currículo em sua integralidade).

personagem apresente atitudes reprováveis do ponto de vista ético e moral, o primo não é visto como alguém rebelde, visto que se veste como um judeu ortodoxo e pratica os rituais religiosos. Percebe-se que o mais relevante é fazer parte da comunidade ortodoxa e sustentar a aparência de religiosidade em detrimento da ética e da moral. Reflete-se, porém, por exemplo, se Esty – sendo mulher – tivesse voltado para a comunidade ortodoxa teria o mesmo tratamento?

As cenas que mostram a figura do antagonista também constituem obstáculos, problemas que a protagonista precisa enfrentar, assim, elas também correspondem ao ato II (confrontação). Afirma-se ainda que as dificuldades de relacionamento com o marido, o dilema para conseguir consumir o casamento e engravidar constituem, nas duas obras analisadas, à segunda parte do enredo, ou seja, (complicação e/ou confrontação).

O clímax – ponto de maior tensão – ocorre quando a protagonista, no conservatório, participa de um teste de audição. A partir disso inicia-se o ato III, no qual as ações caminham para a resolução dos conflitos até o desfecho. Há, portanto, a resolução de um conflito – perseguição de Moishe, pois minutos antes da audição, o antagonista entra no lugar, mas é impedido pela mãe de Esty de vê-la se apresentar. Já livre de Moishe, a protagonista canta no conservatório, o enredo apresenta o desfecho que ocorre quando a jovem judia afirma ao marido seus propósitos de ficar em Berlim, retorna à cafeteria, local onde toda sua história na Europa tem início, e reencontra o grupo de amigos músicos.

O contraste entre a vida religiosa e a libertação desse sistema é muito explorada por meio de *flashback*. Em dado momento, mais precisamente no episódio 2 (00:14:06), há a intercalação da cena de Esty, provando roupas ocidentais como a calça *jeans* e Yanky se preparando com o *Talit*³⁶ para suas orações diárias. Essa intercalação, bifurcações de tempo e espaço conferem à minissérie o aspecto de autenticidade. Portanto, essa fusão de imagens é característica primordial da construção do enredo. Algo muito marcante também é o fato de ora o telespectador estar diante de uma cena em Nova Iorque, no tempo passado, na comunidade ortodoxa, ora estar na Alemanha, no tempo presente.

As intercalações de cenas, de quebra de linearidade de tempo e espaço também apontam para o caráter dinâmico da produção fílmica. Assim, “um filme pode

³⁶ Acessório religioso judaico em forma de um xalé feito de seda, lã ou linho. Ele é usado como uma cobertura na hora das preces judaicas.

tolerar menos o ‘retardamento’ do enredo (ABBOTT, 2002, p. 109 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 100). O cinema e a televisão são a arte do tempo e do espaço, “à medida que uma imagem surge, a outra desaparece, e tempo e espaço se confundem de um modo mais imediato do que é possível com palavras. Com a ‘fusão de tempo’, além do tempo e do espaço, causa e efeito também são sintetizados (MORRISSETTE, 1985, p. 18,19 *apud* HUTCHEON, 2013, p. 100).

Diferente da minissérie, a obra autobiográfica segue uma sequência lógica e cronológica de eventos, visto que é perceptível os momentos de precisão de marcadores temporais. Por exemplo, a personagem principal é apresentada à sogra, em um mercado local, antes de conhecer seu futuro marido. Esse encontro com a sogra ocorreu numa terça-feira. Após, há a descrição do que ocorreu no dia seguinte e, na quinta-feira, a tia Chaya lhe telefona dizendo que ela irá conhecer Eli neste mesmo dia. E assim, as ações se dão de modo totalmente linear.

Outra precisão de um marcador temporal se dá quando a protagonista afirma que o casamento ocorrerá em agosto, dentro de sete meses e que dentro desse ínterim, ela só verá o futuro marido por mais umas três vezes no máximo.

As referências temporais, bem como as sequências lógicas de ações contribuem para o estatuto da “verdade” da obra. Uma das estratégias para a construção do enredo autobiográfico reside no fato de prender o leitor à história por meio de ações que contenham verdades:

Por ‘verdade’, ou verossimilhança, não se entenda que a ação reproduza literalmente ocorrências da vida real [...], mas que a ação se organize como se se desse na realidade, isto é, segundo uma coerência relativa, semelhante à que preside os eventos da vida diária (MOISÉS, 2007, p. 90).

Afirma-se que o relato contido na autobiografia se dá em função das experiências mais significativas para a autora. A construção do enredo em uma obra autobiográfica ocorre a partir da seleção de determinados acontecimentos ou experiências significativas para o agente da história. Tais fatos são narrados de modo a estabelecer entre eles conexões lógicas, de maneira que o enredo é organizado em uma sequência ordenada de ações, uma vez que o que se relata não é a vida em si, mas a experiência vivida.

O diálogo entre várias escrituras, a transcendência textual postulada por Genette (2006) que o autor denomina de transtextualidade é evidente no *corpus*.

Aponta-se que algumas dessas relações presentes na obra escrita foram adaptadas para a linguagem fílmica.

O primeiro tipo de transtextualidade é a intertextualidade, ocorre a presença explícita de um texto em outro. Na autobiografia, por exemplo, a protagonista faz referência ao rei Davi, “A menção direta aos personagens constitui um caso de intertextualidade explícita por referência, ao passo que a remissão indireta à obra a que as entidades pertencem é um caso de intertextualidade explícita por alusão” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 125). Exemplifica-se o caso de referência quando a protagonista afirma que leu o Talmude³⁷, a partir disso, ela discorre sobre o rei Davi:

Na página 65, os rabinos discutem sobre o rei Davi e sua esposa ilícita Betsabá, uma misteriosa história bíblica que sempre despertou minha curiosidade. [...] Betsabá já era casada quando Davi pôs os olhos nela, mas o rei ficou tão atraído que mandou o marido, Urias, para a linha de frente, para morrer na guerra, deixando Betsabá livre para se casar outra vez. [...] Agora percebo por que não me deixam ler o Talmude. As professoras sempre disseram ‘Davi não tem pecados’. [...] Davi não só se esbaldava com as inúmeras esposas, como também tinha companheiras com quem não era casado, eu descubro. Elas eram chamadas de concubinas. (FELDMAN, 2012, p. 36).

Segundo Stam (2006), “a intertextualidade, talvez a mais óbvia das categorias, chama atenção para o papel genérico da alusão e da referência em filmes e romances” (STAM, 2006, p. 29). Uma vez que o intertexto pode ser oral ou escrito, na adaptação, uma das referências à literatura rabínica, o Talmude, se dá no terceiro episódio. Isso ocorre no momento em que Esty, em sua dificuldade para consumar o casamento, afirma ao marido: “Até o Talmude promete prazer em criar uma família. O Talmude deixa bem claro que o marido precisa garantir o prazer da esposa” (00:37:44). Desse modo, a personagem encontra discrepâncias entre o comportamento e discurso religioso com os escritos rabínicos. Isso é demonstrado na literatura e no seu hipertexto – minissérie.

A segunda relação transtextual postulada por Genette (2006) chamada paratextualidade é entendida “como o conjunto de relações que ‘o texto propriamente dito’ estabelece com os segmentos de texto que compõem uma obra – no caso a literária, à qual toda a classificação do autor se aplica” (KOCH; BENTES;

³⁷Uma das obras centrais da literatura rabínica, o Talmude é uma coletânea de textos sagrados, com a reunião de discussões entre rabinos de diferentes interpretações da Torá, de leis judaicas e de teologia, entre outros temas.

CAVALCANTE, 2007, p. 131). Nesse sentido, o prefácio, o posfácio e a epígrafe tornam-se exemplos de paratextualidade à medida que são constituídos de citações. Logo, tem-se intertextualidade, uma relação entre textos. Essa paratextualidade, como no caso das epígrafes, orienta o leitor para melhor apreensão do texto. Para Clüver (2006), teórico dos estudos intermediáticos, os paratextos também são os textos não-verbais como as imagens das capas e as ilustrações. Esse fato “Foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também a intermedialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange” (CLÜVER, 2006, p. 14). Além disso, em filmes, séries e minisséries, “a ‘paratextualidade’ pode evocar todos esses materiais soltos do texto, tal qual pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante” (STAM, 2006, p. 30).

A paratextualidade está presente na autobiografia, principalmente, por meio das epígrafes que introduzem cada capítulo e estabelecem relação com as experiências pessoais descritas. O primeiro capítulo é introduzido por uma epígrafe do livro *Matilda*³⁸, de Roald Dahl³⁹. A citação, que o antecipa, apresenta a informação de que a personagem Matilda sonhava com pais afetuosos e inteligentes, porém não tinha nada disso, e que possuía apenas o poder intelectual. Isso faz menção à história de vida da personagem, pois é no supracitado capítulo que o leitor tem conhecimento de sua relação com os pais e sua característica leitora – compreendido como o seu poder intelectual. Além das nove epígrafes que antecipam os nove capítulos, a nota da autora, o prólogo, o epílogo, o posfácio, a capa e as fotos reais de Deborah Feldman, contidas no livro autobiográfico também são considerados paratextos, pois são relações que estabelecem segmentos do texto. Na minissérie, o *Making of* (2020) disponibilizado pela Netflix é um dos exemplos de paratextualidade que permite ao telespectador da minissérie *Nada Ortodoxa* (2020) conhecer seus bastidores. Além disso, as entrevistas com a direção e até mesmo com a autora da autobiografia - que

³⁸Obra de Roald Dahl. Conta a história de Matilda que desenvolveu o gosto pela leitura sem o incentivo da família. A menina teve seu modo de ver o mundo modificado devido às experiências vividas e aos livros que leu, demonstrando como obras literárias oportunizam novas formas de ver o mundo. As experiências de vida e de obras literárias lidas lhe deram a autonomia de decidir o seu próprio futuro, sem que os adultos a influenciassem. <https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/4992/Dissertacao%20Fernanda%20Bressan%20Capelini.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 12 abr 2020.

³⁹ O escritor Roald Dahl foi um notório antissemita. O fato de Deborah Feldman, sendo judia, tê-lo citado na epígrafe aponta que o antissemitismo impacta muito mais aos não judeus do que aos judeus. O grupo entende que sempre foi perseguido e que o holocausto, por exemplo, é apenas a versão mais recente de várias tentativas de destruição de seu povo, sua história e cultura.

também atuou como roteirista da minissérie - e os *trailers*, são, segundo Stam (2006), materiais paratextuais que remodelam a nossa experiência e compreensão do próprio texto. As sinopses também se encarregam de fornecer informações pertinentes, como, por exemplo, os ambientes e o contexto temporal em que a história da minissérie se passa. No primeiro episódio, ela aparece da seguinte maneira: “Nascida e criada em uma comunidade judaica ortodoxa de Nova York, Esty foge para Berlim em busca de liberdade, depois de um ano de casamento arranjado”. Entende-se a sinopse como o paratexto do episódio, uma vez que se constitui de citação que visa a complementar as informações de modo a orientar o telespectador para melhor apreensão da história.

Ressalta-se que o árduo trabalho de adaptar o enredo de uma obra literária para uma minissérie perpassa pelo roteirista, trata-se do profissional que irá escrever a história para uma linguagem fílmica. Desse modo, a própria autora da autobiografia Deborah Feldman, além de Alexa Karolinski, Eli Rosen, Anna Winger e Daniel Hendler representam o “time” de roteiristas da minissérie. A direção é de Maria Schrader. Constata-se, portanto, que a equipe que impulsionou essa produção da Netflix é composta, em sua maioria, por mulheres. Esse olhar feminino, ao adaptar a história, se faz pertinente para alguns aspectos da análise da adaptação.

Assim, torna-se pertinente enfatizar que, segundo a entrevista⁴⁰ com Deborah Feldman, no canal *La Saga*, a autora afirmou que quando deixou a comunidade ortodoxa, sua avó – pessoa com que tinha muita afinidade – sofria de demência. Dessa maneira, não tinha consciência do divórcio da neta, nem de seu abandono da ortodoxia e isso facilitou sua decisão. Interessante também é que, durante a entrevista, há a afirmação de que a avó também escondia livros “ditos proibidos”. A autora se perguntava sobre como uma mulher que seguia tão corretamente os ensinamentos religiosos poderia esconder algo proibido. Embora jamais conversassem sobre o assunto, Feldman se questionava sobre que tipo de mulher seria sua avó. Esse fato também consta na autobiografia. Tal aspecto foi adaptado para a minissérie, ao final do segundo episódio, quando a protagonista Esty, após sofrer uma grande decepção na Alemanha, telefona para a avó que está em Williamsburg, por crer que seria ela seu porto seguro. A personagem atende à ligação, ouve a voz da protagonista, que, chorando, lhe diz: “Estou bem longe, vovó. Estou

⁴⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iyXUXIK-mSU&t=887s> Acesso em 20 ago 2021. A transcrição da entrevista encontra-se em anexo.

com muitas saudades. Não sei o que fazer” (00:49:40). A avó permanece em silêncio e desliga o telefone. Em seguida, a protagonista chora continuamente. A princípio, para o telespectador, há a imagem de uma avó cruel que não quer diálogo com a neta. Já, segundo Feldman, é como se ela a tivesse deixado partir, seguir seu rumo, seus sonhos. Portanto, a entrevista remodelou a interpretação sobre o texto, neste caso, a minissérie.

Genette (2006) concebe a metatextualidade como um comentário que se faz a respeito do texto fonte. Entende-se, portanto, que esta dissertação seria um metatexto das obras em análise. A arquitextualidade se configura no fato de que a minissérie *Nada ortodoxa* (2020) retomou parte do título do livro autobiográfico *Nada ortodoxa: uma história de renúncia à religião* (2020). Como a minissérie condensa elementos do hipotexto, a direção optou por um título mais curto, por uma questão de arranjo textual.

A hipertextualidade diz respeito à relação entre o texto-fonte chamado “hipotexto” e o texto que dele derivou chamado “hipertexto”, de certa forma, todos os textos são considerados hipertextos. Sempre que se estiver falando de um texto, está falando também de outros, mesmo que não se dê conta disso. Assim, “A hipertextualidade, segundo Gérard Genette, oferece a possibilidade de percorrer a história da literatura (como de outras artes) compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por imitação e transformação” (SAMOYAULT, 2008, p. 33).

O livro autobiográfico é chamado hipotexto, a minissérie – que dele derivou – é chamada hipertexto. Nessa relação intertextual, novos sentidos foram atribuídos ao texto fonte, como por exemplo, a refocalização da personagem Moishe e o destaque para a fuga da jovem judia. Isso confirma o fato de que a hipertextualidade se faz por transformação do texto fonte. Além disso, a opção pelo *flashback* prova que a linguagem cinematográfica possui tecnologia suficiente para dar à direção a liberdade de experimentação, misturando diferentes espaços e temporalidades que não sejam exatamente iguais ao hipotexto. Nesse sentido, a intermedialidade se reafirma como uma transposição midiática em que determinados arranjos precisaram ser realizados, a fim de que a história presente em uma mídia – livro – pudesse ser transposta para outra mídia (minissérie televisiva).

Como o mundo exibido na autobiografia é um mundo ordenado e temporal, é possível identificar de maneira ordenada e cronológica a situação inicial, a complicação, o clímax e o desfecho. Muitas tensões que norteiam o conflito e que são

responsáveis por prender o leitor à história ocorrem na mente da personagem, trata-se de constantes conflitos psicológicos, mas também religiosos.

Na minissérie, a história gira em torno de alguns conflitos (confrontações), um deles são os obstáculos que a personagem principal encontra para fugir de sua vida ortodoxa. Esse fato ocorre no primeiro episódio. Todas as ações se dão em decorrência desse conflito principal. As digressões ao passado explicam as causas que levaram a protagonista a fugir da ortodoxia. Há, portanto, um grande esforço para que os obstáculos sejam superados e que o conflito seja resolvido. O desfecho com a resolução do conflito ocorre no último episódio.

Embora o enredo na minissérie possua uma lógica interna de acontecimentos, esta não segue um enredo linear quando comparada à autobiografia. Dessa maneira, o roteiro – compreendido como uma história contada por meio de imagens – é construído utilizando *flashback(s)* que trazem inovação, “o fazer diferente” de modo que há a simultaneidade de imagens com total digressão de tempo e espaço. Justifica-se o emprego desse recurso porque o destino da personagem precisa ser explicado e isso só pode ocorrer por meio do retorno ao passado.

As transformações ocorridas em decorrência da transposição midiática, apontam para o caráter subversivo do hipertexto, como bem pontuou Clüver (2006):

Em todos os casos de transposição intersemiótica, trata-se, pois, da mudança de um sistema de signos para outro e, normalmente, também de uma mídia para outra – conforme o que se entende por mídia. Além de serem traduções de uma linguagem para outra, tais transposições possuem, na maior parte, outras funções, pois, na visão de alguns críticos, elas são freqüentemente marcadas por seu caráter subversivo. Em todo caso, no estudo de transformações e adaptações intermediáticas, deve-se, de preferência, partir do texto-alvo e indagar sobre as razões que levaram ao formato adquirido na nova mídia (CLÜVER, 2006, p. 17).

Ocorre também a presença do oponente que se configura como um dos elementos centrais das produções cinematográficas, é ele quem contribui para a construção de um enredo marcado por constantes confrontações. Portanto, ele é indispensável – tanto no nível imagético como o da enunciação – para a construção de um roteiro, de um enredo que “prenda” o telespectador à minissérie.

3.2 O papel social e religioso da mulher

A arte cinematográfica procurou ressignificar a mulher, desmistificando determinados estereótipos e comportamentos. A linguagem fílmica questiona algumas funções sociais no que se refere à subserviência, ao patriarcado e à desigualdade de oportunidades, dentre outros fatores. Isso é muito relevante para a sociedade, uma vez que se busca, cada vez mais, o empoderamento da mulher, não no sentido de superioridade e sim no sentido de emancipação, de ter voz, de ter direito à escolha, de se posicionar e assim se reafirmar no mundo. Ao abordar os desafios da protagonista e sua superação frente às adversidades da vida, tanto a autobiografia quanto a minissérie representam a arte capaz de romper o silêncio de milhares de mulheres oprimidas ao longo da história. Desse modo, este subcapítulo se encarrega de analisar os recursos estéticos empregados para a adaptação da função social e religiosa relacionada à imagem feminina, assim, ele é constituído pelas seguintes subdivisões: “3.2.1 A figura materna e sua invisibilidade” apresenta as distinções de tratamento conferidos à mãe e ao pai da protagonista; “3.2.2 O casamento arranjado” discorre sobre as questões que envolvem o casamento”; “3.2.3 O caminho para a emancipação” demonstra como o processo de libertação foi apresentado no *corpus*.

3.2.1 A figura materna e sua invisibilidade

A família e a religião são estruturas imensamente valorizadas em muitos grupos sociais, porém, esses pilares, por muito tempo, buscaram inferiorizar a mulher por meio de muitas práticas. A proibição do acesso ao saber é uma delas. Segundo Perrot (2019), “As religiões do Livro (judaísmo, cristianismo, islamismo) confiam à Escritura e sua interpretação aos homens”. A questão é que a proibição do acesso ao conhecimento perpassa a esfera do conhecimento teológico. Por muito tempo, as civilizações construíram o conceito do que é ser mulher, às meninas lhes cabiam uma educação exclusiva para o cuidado com o lar, por exemplo, como ser uma boa esposa, uma exímia dona de casa. Desse modo “a ‘verdadeira mulher’ é um produto artificial que a civilização fabrica, como outrora eram fabricados castrados; seus pretensos ‘instintos’ de coquetismo, de docilidade são-lhe insuflados, como ao homem o orgulho fálico” (BEAUVOIR, 1967, p. 148).

Durante a Era Vitoriana, acreditava-se que as mulheres possuíam uma inteligência menor que a dos homens, “os médicos vitorianos acreditavam que as funções fisiológicas da mulher derivavam aproximadamente 20% da energia criativa da atividade do cérebro” (SHOWALTER, 1994, p. 32). Isso significa que, no referido período, era atribuído ao sexo feminino a condição de uma dada inferioridade biológica. Desse modo, havia papéis separados a homens e mulheres, ou seja, atividades e comportamentos apropriados à mulher e ao homem. Ao sexo feminino, o papel de inferioridade e subordinação eram os que mais se destacavam.

Se por um lado as grandes civilizações negaram à mulher o direito ao saber tornando-as invisíveis, reclusas em seus lares; por outro, a sociedade de hoje, em importantes espaços sociais, ainda encontra desafios para dar voz e visibilidade às mulheres. Isso se torna ainda mais latente em comunidades extremamente religiosas, como a comunidade ortodoxa.

Muitos judeus ortodoxos acreditam não ser necessário que uma mulher tenha acesso à universidade, à profissionalização. Desse modo, muitas se tornam reféns do casamento, e quando deixam a comunidade encontram inúmeras dificuldades de socialização no mundo secular, além disso se tornam ainda mais excluídas e invisíveis para o grupo. Esse é o caso da mãe da protagonista.

Uma vez que o pai tinha déficit de atenção e a mãe não tinha uma profissão, o avô paterno se encarregou de sustentar a família com apenas o suficiente para a sobrevivência. Enfim, ocorreu o inevitável: a mãe foi embora e não pôde levar a filha porque não possuía dinheiro e ainda foi ameaçada caso tentasse: “não me lembro mais há quanto tempo minha mãe foi embora. Seu misterioso desaparecimento, esse surpreendente desvio, é fonte de muita fofoca. Carrego o fardo dessa desgraça” (FELDMAN, 2020, p. 109).

Segundo Perrot (2006), “entre as religiões e as mulheres, as relações têm sido, sempre e em toda parte, ambivalentes e paradoxais. Isso porque as religiões são, ao mesmo tempo, poder sobre as mulheres e poder das mulheres” (PERROT, 2006, p. 83). Assim, na comunidade religiosa, as mulheres devem seguir determinados padrões de comportamento, como a obediência, a renúncia e o sacrifício. Como não são encorajadas a ter uma profissão, conseqüentemente, tornam-se invisíveis, reclusas em seus lares. A religião, portanto, exerce muito poder sobre as mulheres.

Uma vez que a mãe não suportou o casamento e decidiu ir embora, ela não teve estrutura financeira e psicológica para manter um relacionamento com a filha, além disso foi impedida pela família de se aproximar de Feldman. Embora ela tenha feito questão de ir ao casamento da protagonista, não houve qualquer aproximação entre as duas, “Estando tão longe assim da noiva, é provável que a maioria nem se toque que é minha mãe. Chaya jurou que não a deixaria fazer nenhum tipo de cena. Acho que isso inclui assegurar sua distância de mim” (FELDMAN, 2012, p. 187).

A fim de mostrar como a mãe e o pai são tratados dentro do ambiente familiar e religioso que norteia a história do *corpus* e como isso foi adaptado, torna-se relevante enfatizar a escolha dos planos. É ela, na linguagem fílmica, que determina um ponto de vista e transmite ao telespectador determinadas sensações.

O pai não tem impedimentos em participar da vida da filha, uma vez que está inserido no grupo ortodoxo. Convém abordar novamente essa personagem, a fim de enfatizar o contraste entre o tratamento conferido ao pai e à mãe da personagem principal. Tal diferenciação ocorre em virtude dos aspectos religiosos.

A respeito do pai e da mãe, a minissérie representa essa diferenciação a partir das cenas ocorridas durante o casamento. A figura 13 apresenta a ideia de um pai caindo de bêbado durante a cerimônia de casamento da jovem. Esty se sente envergonhada, conforme a figura 14, na qual a protagonista vira o rosto para não contemplar a degradante cena. A escolha do plano enfatiza as expressões faciais de vergonha e desprezo. Embora não haja relato desse acontecimento na autobiografia, a imagem de uma personagem envergonhada apresenta intertextualidade com a obra autobiográfica: “tento evitar meu pai. De algum modo percebo que, quanto mais me distancio dele, mais evito a vergonha associada à sua condição mental e seu comportamento bizarro” (FELDMAN, 2012, p. 113).

Figura 13- A imagem do pai bêbado durante o casamento (Episódio 2 - 00:39:31)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Figura 14- Esty envergonhada pela atitude do pai (Episódio 2 - 00:39:36)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Em contrapartida, a mãe da personagem é impedida de participar da festa. Ela apenas a observa ao longe, não podendo, dessa forma, se aproximar da filha em um momento tão importante de sua vida. Ela não tem outra opção a não ser aceitar sua condição de inferioridade e invisibilidade. Na figura 15 é possível verificar a festa de casamento acontecendo enquanto a figura materna observa o ocorrido a certa distância. Houve, portanto, intertextualidade com a obra autobiográfica.

Figura 15- A mãe observa o casamento à distância (Episódio 2 - 00:33:59)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

A figura 16 mostra a mãe de um lado observando a festa por meio de uma cortina transparente, enquanto o pai está do outro lado, ou seja, ele é partícipe da cerimônia. Neste momento, é a tia Malka quem praticamente expulsa a mãe da personagem principal, uma vez que se sentiu incomodada ao ver o casal.

Figura 16- Contraste entre o pai (partícipe da festa) e a mãe (observa a festa ao longe) (Episódio 2 - 00:34:20)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Destaca-se na cena e, principalmente, por meio dos planos escolhidos, o tratamento diferenciado à mulher – mãe de Esty – e ao pai. Ainda que o pai não apresente um comportamento adequado para o contexto, envergonhe a família e tenha sido ele a se aproximar da mãe de Esty, é ela quem fica do lado de fora e, na sequência, é impelida a deixar o local. A maternidade, portanto, lhe foi negada, proibida, uma vez que, sendo ela, mãe divorciada e ainda homossexual, é vista como objeto de escândalo muito mais do que o homem - pai.

3.2.2 O casamento arranjado

Na autobiografia, o capítulo 5, intitulado “Dominada por um propósito”, tem início com o fato de a casamenteira ligar para o Zeide (avô) da protagonista, com a finalidade de lhe arranjar matrimônio. Por viver uma vida cheia de limitações, a jovem entende que o casamento poderia ser sua porta de libertação para uma vida menos regrada, com um pouco mais de liberdade. O matrimônio, portanto, era sua única saída, às mulheres, como afirma Beauvoir (1970), “a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento” (BEAUVOIR, 1970, p 79).

À medida que a narrativa avança, torna-se perceptível que o casamento arranjado lhe traz traumas e infelicidade. Há o cuidado de revelar como está a vida da protagonista no momento em que há o arranjo do casamento, detalhando suas descobertas, suas conquistas, seu amadurecimento. Há o relato da importância de os potenciais noivos serem apresentados primeiramente à família - no caso da noiva geralmente à futura sogra e cunhada - e se ambas as partes aceitarem, os dois jovens são apresentados.

Na produção televisiva, o telespectador fica sabendo do casamento arranjado no primeiro episódio que mostra a adolescente na casa da avó que chora ao ouvir uma música e relembrar o holocausto. Nesse momento, a tia Malka chega à casa da Esty e informa sobre um noivo em potencial. Do mesmo modo que na autobiografia, a personagem é apresentada e “examinada” pela futura sogra em um mercado local. O espaço do “mercado” carrega consigo um sentido simbólico, uma vez que a mulher é tratada como mercadoria, pois ela é analisada pela sogra, enfim, pela família do marido para que seja aprovada por eles, que vejam se ela está apta a fazer parte da família do homem, se cumpre com todos os requisitos. Os noivos somente se conhecerão, se houver a aprovação por parte de Miriam Shapiro – a futura sogra.

No mercado, não há diálogos entre elas. Esty caminha entre os corredores, de cabeça baixa, pois precisa passar a ideia de que será uma esposa pura, casta e recatada. A fim de transmitir esse momento crucial e de tensão, o plano escolhido, figura 17, focaliza as expressões faciais da futura sogra e sua filha, pois é preciso transmitir que elas são sisudas.

Uma vez que a trilha sonora suscita sentimentos e emoções no telespectador, o tema que acompanha esse momento do mercado é uma música clássica composta pelos sons agudos de violinos. Por conseguinte, a multimídia, entendida aqui

como a combinação de música e da imagem desperta no telespectador a sensação de apreensão.

Figura 17- A futura sogra e cunhada observam Esty no mercado (Episódio - 00:18:29)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Como o enredo, na minissérie é organizado a partir de *flashback(s)*, a próxima tomada de cena mostra Esty na cafeteria em Berlim. Ela se depara com um casal de namorados se beijando, conforme mostra a figura 18. No lugar onde ela está, toca uma música descontraída e alegre. O que aponta para o contraste entre a vida e o comportamento da mulher ortodoxa em oposição à vida e ao comportamento secular. O figurino, por exemplo, também remete profundamente à ideia do que se quer transmitir. A direção não optou por mostrar a Alemanha durante o inverno, assim, as vestimentas associadas à descontração da música representam Berlim como o lugar para uma vida de alegria, descontração, de sol, de liberdade.

Importante também destacar a significação cultural, social e também religiosa do grupo hassídico. A obra autobiográfica traz descrições minuciosas dos costumes e das tradições judaicas como a vestimenta, os alimentos *kosher*, e rituais religiosos como o casamento e o banho na mikvá. Ao adaptar tais costumes, leva-se em conta a adaptação intercultural que não consiste em apenas adaptar uma história ou realizar paráfrases. Trata-se de uma cultura e tradições religiosas adversas. Assim, na minissérie, o figurino, as expressões durante as orações, o ritual da Páscoa, entre outros buscam transmitir ao telespectador elementos de uma corrente do judaísmo ortodoxo.

Figura 18- Casal na cafeteria em Berlim (Episódio 1 – 00:19:15)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

A fim de explicitar o sistema patriarcal em que ocorrem relações que favorecem o homem, no primeiro encontro entre a jovem judia e seu futuro marido, a tradição impõem que a mulher deve permanecer calada até que o noivo principie o diálogo.

Figura 19- Esty ao lado de sua tia Malka, no momento em que irá conhecer seu futuro marido (Episódio 1 – 00:23:18)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Nos dias que antecedem o casamento, ocorre a *Kallah*⁴¹ que busca orientar as futuras esposas sobre como devem se comportar perante os maridos. Nesse momento, é que ela percebe sua ignorância em relação ao seu próprio corpo, não o conhece e se sente envergonhada por isso. Entende que o sistema religioso é capaz de intervir em sua sexualidade – impõem muitas regras para a vida sexual - que é

⁴¹ Em hebraico e iídiche, significa noiva, mas pode se referir às aulas que a noiva tem antes do casamento acerca de temas como o casamento em si, a castidade e a pureza física e moral.

explicada por metáforas, o total desconhecimento sobre seu corpo também contribui para as dificuldades em consumir o casamento:

O corpo do homem e da mulher foram criados como duas peças interligadas de um brinquedo de se encaixar diz ela. Ouço-a descrever um corredor com paredes, levando a uma pequena porta, que se abre para o útero, o *mekor*, ela chama, “a fonte”.
 - [...] Hum, eu não tenho isso – digo, rindo de nervoso.
 - [...] Pode ser que nunca tenha notado antes, mas se procurar, vai achar.
 [...] Saio do banheiro balançando a cabeça, encabulada. Talvez eu tenha encontrado [...] (FELDMAN, 2012, p. 172).

Professora de Kallah: Marido e mulher se encaixam como um quebra-cabeça. Entende?
 Esty: Não
 Professora de Kallah: Você tem um orifício interno, que leva a uma passagem, que leva a uma pequena porta, que chega até o útero, a fonte da vida. Quando o homem entra com o...
 Esty: Não...Não tenho esse buraco... Tem algo errado comigo!
 Professora de Kallah: Não há nada errado. Vá até o banheiro e veja, Esty. (NADA ORTODOXA, 2020, episódio 2, 00:02:00).

O sistema de regras para o casamento, principalmente imposto para a mulher, é mostrado por meio do desconfortante e ritual banho na *mikvá*, ocorrido, cinco dias antes do enlace. O banho é obrigatório para as mulheres casadas, deve acontecer todos os meses após o fim da menstruação, uma vez que a mulher precisa estar pura, limpa para o ato sexual com seu marido. Isso confirma o as palavras de Beauvoir (1970): “os ritos do casamento destinam-se primitivamente a defender o homem contra a mulher; ela torna-se sua propriedade” (BEAUVOIR, 1970, p. 232). Para a protagonista, o processo de preparação até a imersão não foi uma experiência agradável e confortável. No texto, ela rememora, com detalhes, a situação constrangedora e traumatizante a qual é submetida. Ela se sente envergonhada, por exemplo, em ter que ficar nua e ser examinada por outra pessoa que a trata com rispidez. Percebe-se, por meio de suas lembranças, o sofrimento que foi passar por esse ritual:

O rosto da atendente está sério, mas seus movimentos traem um ligeiro ar de triunfo, e ela me indica a banheira com impaciência [...].
 Sinto raiva e impotência, e noto as lágrimas ardendo no canto dos olhos, mas desejo mais do que tudo manter uma expressão impassível, só para mostrar a ela que não me importo, que isso não me afeta, que sou feita de ferro e ninguém pode me levar a fazer o que não quero. No corredor, eu a sigo cegamente por conta da visão borrada devido às lágrimas contidas [...] tiro o roupão e lhe entrego [...] não quero que perceba como estou constrangida (FELDMAN, 2012, p. 177,178).

As emoções que envolvem o banho na *mikvá* são muito mais exploradas no livro do que na minissérie que demonstrou o desconforto do ritual por meio das expressões de Esty. A figura 20 aponta para o momento em que a personagem se concentra, suspira, respira fundo para conseguir tirar o roupão, por meio de um plano *close-up* que enfatiza as expressões do rosto aproximando o telespectador dos sentimentos da personagem.

Figura 20- Esty se prepara para o banho de purificação (Episódio 2 – 00:05:18)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Na sequência, após a cerimônia de casamento, Esty tem a cabeça raspada⁴², seguindo uma tradição, na qual as mulheres ortodoxas precisam se despir de qualquer vaidade. Esse fato é profundamente enfatizado, inclusive muito mais explorado na minissérie do que no livro, revelando a intenção de denunciar a submissão da mulher nesta comunidade. A cena é repleta de emoções e carregada de simbolismo. Embora a personagem chore constantemente, em dado momento, ela sorri. Isso demonstra seu sofrimento diante da imposição de regras religiosas e, ao mesmo tempo, seu desejo de aceitação, de pertencimento ao grupo social, lembrando que ela procurava no casamento a porta para uma vida com mais liberdade. Conforme aponta a figura 21, o plano escolhido privilegia o rosto da personagem com destaque para as expressões faciais e para a máquina elétrica. Isso ocorre porque, conforme Hutcheon (2013), essa escolha é pautada na importância dramática que se pretende transmitir.

No texto autobiográfico, o enunciado que traduz o episódio se dá da seguinte maneira:

⁴² No dia seguinte ao casamento, as mulheres judias ortodoxas se desprendem de qualquer vaidade, raspam a cabeça e passam a usar perucas que não ultrapassam a altura dos ombros.

Em um minuto Chaya chega com a máquina elétrica e colocamos um banquinho na frente do espelho do banheiro. Constatado, surpresa, como estou me importando pouco com a perda do cabelo. [...] Ergo a mão para sentir minha cabeça sem peso, acariciando brevemente o nó do turbante. Nada de mais, é natural (FELDMAN, 2012, p. 192).

A imagem substituiu o enunciado e isso foi feito de maneira criativa, autêntica e singular.

Figura 21- Tia Malka raspa o cabelo de Esty (Episódio 2 – 00:41:20)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

A direção da minissérie quis impactar, por meio da imagem, demonstrando um acontecimento que não é comum para diversas culturas. Tais diferenças, no modo como essa situação foi mostrada na minissérie, apontam para o fato de que a adaptação passa por questões de ordem subjetiva. Há o olhar subjetivo da equipe que trabalhou a adaptação, majoritariamente composta por mulheres, pois o cabelo é algo valorizado no mundo secular. É muito interessante perceber que durante a ação, não há diálogos, porém, ouve-se fortemente o ruído da máquina elétrica e a respiração ofegante da personagem. Isso demonstra que, nessa passagem, contar para o mostrar uma história, o que se ouve é tão importante quanto o que se vê. O som e o ruído da máquina elétrica revelam a angústia da Esty, como se estivesse sendo triturada pela máquina, podada em todos os seus sentidos: beleza, feminilidade, prazer, desejo, sonho...

A ideia é mostrar as expressões da personagem principal, seu sofrimento, suas lágrimas. A cena apresenta, portanto, uma mudança de foco que pode ser entendida como contar um acontecimento sob um ponto de vista diferente da obra escrita. Isso aponta para a adaptação enquanto transposição de uma mídia para outra, ela é vista como uma *entidade* ou *produto formal*.

Percebe-se, pelo exposto, o modo como o acontecimento foi adaptado, na minissérie houve maior dramaticidade, isso porque a história é contada por meio da imagem e, por meio dela, enfatiza a simbologia que representa “o raspar o cabelo”: retirar toda a feminilidade da mulher, a sua beleza, a sua sedução. A imagem foi reduzida a um signo que possui um significado, uma representação, é preciso, portanto, codificar esse signo. Isso confirma o seguinte postulado de Deleuze (2005):

A semiologia precisa, portanto de uma dupla transformação: por um lado, a redução da imagem a um signo analógico que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados [...] (DELEUZE, p. 39, 2005).

Quando um texto impresso é adaptado para a tela, a ênfase recai sobre a imagem. Além disso, o aspecto auditivo contribui para provocar emoção, dor, revolta, tristeza, dentre outros sentimentos em quem contempla a obra na tela, isso porque há correlação entre os sons e a imagem. Isso também confirma o que Hutcheon (2013) afirma sobre os sons, “quadros visuais e diferentes trilhas sonoras (diálogos, *voice-overs*, música, ruídos) podem ser combinados [...]”. Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 101).

As dificuldades para consumir o casamento são narradas, na autobiografia, a partir do sétimo capítulo intitulado “Ambições raras”. A epígrafe do capítulo é:

Porque nós pagamos um preço por tudo que conseguimos ou tomamos neste mundo; e apesar de as ambições valerem a pena, elas não se deixam obter facilmente e cobram seu contingente de trabalho e autoabnegação, ansiedade e desânimo (MONTGOMERY *apud* FELDMAN, 2012, p.185)

Reafirma-se que a epígrafe desponta como um importante recurso estético empregado para melhor apreender o texto, uma vez que enriquece o seu significado. Sendo a epígrafe o paratexto do capítulo, ela aponta para as dificuldades quanto à sexualidade da protagonista – diagnosticada com vaginismo - o que gera muitos conflitos psicológicos. Desta forma, ocorre o exposto na epígrafe, pois há um intenso trabalho que gera ansiedade, autoabnegação – no sentido de ter que negar a sua vontade em detrimento de outrem - e desânimo. Além disso, há a intromissão constrangedora da família e inclusive dos religiosos para que o casamento seja

consumado e ela assim possa gerar filhos lembrando que a relação sexual é de suma importância para recompor as vidas perdidas durante o holocausto:

Os dias depois do meu casamento, que deveriam ser os mais felizes da minha vida, são tomados pelo esforço de consumá-lo. Mas à medida que as novas tentativas fracassam, Eli fica mais e mais ansioso e, como resultado, sua família exerce cada vez mais pressão sobre nós para dar logo um jeito no assunto. Na terceira tentativa, Eli não consegue extrair entusiasmo algum do próprio corpo, e não posso me submeter a algo que não está lá (FELDMAN, 2012 p. 195).

O patriarcado, fruto de questões culturais, sociais e religiosas, impera no seio da comunidade ortodoxa, e também é concebido em virtude das questões biológicas:

Assim, o triunfo do patriarcado não foi nem um acaso nem o resultado de uma revolução violenta. Desde a origem da humanidade, o privilégio biológico permitiu aos homens afirmarem-se sozinhos como sujeitos soberanos. Eles nunca abdicaram o privilégio; alienaram parcialmente sua existência na Natureza e na Mulher, mas reconquistaram-na a seguir. Condenada a desempenhar o papel do Outro, a mulher estava também condenada a possuir apenas uma força precária: escrava ou ídolo, nunca é ela que escolhe seu destino. (BEAUVOIR, 1970, p. 97).

A superioridade masculina e a subserviência feminina se manifestam na fala das próprias mulheres da comunidade, como por exemplo, na fala de tia Chaya que diz a Feldman que o homem precisa ser rei em seu quarto:

- Fiquei sabendo o que aconteceu – comenta ela, depois de sentar à minha nova mesa de jantar, os pés na meia-calça cuidadosamente cruzados sob a cadeira.
Espero que ela aja em minha defesa, que diga algo tranquilizador. Seu rosto endurece quando continua.
- Se tem uma coisa que faz um casamento funcionar é o homem ser rei em seu quarto – diz.
– Se ele for um rei no quarto, vai se sentir um rei em todo lugar, aconteça o que acontecer. [...] Está me entendendo? – pergunta, esperando pela confirmação.
Faço que sim com a cabeça, pasma demais para dizer alguma coisa. (FELDMAN, 2020, p. 195).

A dificuldade para conseguir a relação sexual gera muitos conflitos que acabam contribuindo para um casamento disfuncional. Isso é abordado tanto na minissérie quanto na autobiografia. O que se destaca nessa questão é que a mulher é considerada, em muitos momentos, a única responsável por esse fracasso:

Ligo para minha tia Chaya, que já sabe o que está acontecendo. Ela diz que minha sogra acha que Eli devia pedir o divórcio, porque não consigo ter relações sexuais [...]. De repente, no lugar onde antes havia medo, sinto raiva. Não sei de quem ou do que estou com raiva, mas fico furiosa com a injustiça que parece ter caracterizado toda a minha vida até esse ponto, e já estou de saco cheio de levar a culpa por tudo (FELDMAN, 2012, p. 206).

Na minissérie, a mãe do noivo, Miriam Shapiro, poucos dias após o casamento, visita a nora e lhe faz as seguintes cobranças. Note-se que a fala de Esty é irônica:

Sogra: Ontem vocês não conseguiram de novo [...] Quantas vezes tentaram? Precisa resolver isso para ele não se sentir mal. Entendeu? O Yanky é muito sensível. Faça-o se sentir ...

Esty: Como um leão. Eu sei. Ele deve se sentir um rei.

Sogra: Meu Yanky deve sempre se achar um rei (NADA ORTODOXA, 2020, episódio 3, 00:04:52).

Em outro momento, a professora de *Kallah* dialoga com Esty com o intuito de ajudá-la, ensinando-lhe sobre as partes do corpo masculino que precisam ser tocadas para que o homem sinta prazer. Ocorre o seguinte diálogo:

Professora: Um homem sente muito prazer nestas partes do corpo dele. Durante o ato, você pode dar prazer a ele de um jeito permitido. E dar prazer a ele vai trazer o quê?

Esty: Um bebê.

Professora: Exatamente (NADA ORTODOXA, 2020, episódio 3, 00:29:20).

É pertinente salientar, por meio da fala da professora de *Kallah*, que o prazer a ser dado é sempre ao homem e há um limite. Caso contrário, a mulher pode ser vista de uma outra ótica, como uma prostituta. Além disso, o prazer da mulher no ato não é levado em conta, apenas a sua função de procriadora.

O sistema religioso lhe impõe a servidão da maternidade, ela não tem o direito, por exemplo, de decidir se quer ou não ter filhos. Além disso, a ortodoxia lança o esmagador fardo de muitas procriações, “no ato sexual, na maternidade, a mulher não empenha somente tempo e forças, mas ainda valores essenciais” (BEAUVOIR, 1970, p.179). A personagem não quer ser vista como um objeto, uma “máquina de fazer filhos” – termo que aparece na autobiografia e na minissérie. O valor feminino é medido a partir do momento que se cumpra a missão de gerar filhos.

Um ano depois do casamento, após muitas visitas a especialistas, ocorre a resolução do problema. Ela consegue engravidar, após usar um kit de dilatadores de

plástico durante um tempo: “A ideia é treinar os músculos da vagina e afrouxar naturalmente [...]. Faço de conta que seu pênis é o tubo, e dá certo, embora doa bastante, ardendo e queimando, e o bom é que acaba logo, que podemos fazer isso rapidamente” (FELDMAN, 2012, p. 210, 211). A resolução do conflito de conseguir engravidar ocorre de modo análogo à minissérie, pois em ambas as produções, essa questão é resolvida após o uso de dilatadores e com muita dor durante a relação sexual. Isso significa que a protagonista se submeteu à dor com intuito de conseguir ficar grávida, satisfazer seu marido e cumprir com os mandamentos do sistema religioso.

A romantização da maternidade é questionada na obra autobiográfica:

Sempre achei que, quando fosse mãe, enfim saberia como é a sensação de amar alguma coisa de maneira completa e intensa. E, no entanto, hoje, embora faça o papel de mãe coruja, tenho plena e dolorosa consciência do meu próprio vazio. [...] Desempenho um sorriso orgulhoso em meu rosto e desempenho o papel que se espera de mim, mas por dentro me sinto vazia. Será que alguém enxerga que isso tudo é uma fachada? Não percebem que estou fria, inacessível? (FELDMAN, 2020, p. 246).

É importante salientar que segundo Deborah Feldman, embora a comunidade ortodoxa seja opressora com os homens também – isso é perceptível tanto na autobiografia quanto na minissérie, a opressão recai com mais ímpeto sobre a figura feminina. Desse modo, a autora, em entrevista para o canal *La Saga*, afirma:

Há aspectos em que os homens sofrem mais, mas a maioria das vezes, se culpa a mulher quando as coisas vão mal. Fazem-nos acreditar que nosso corpo e como o apresentamos ao mundo está conectado, de alguma maneira, aos eventos que ocorrem e por isso há esses clichês na comunidade dizendo que o coronavírus é um castigo porque as mulheres usam saias curtas. Sempre há esta conexão com as mulheres que não seguem estas regras e que irritam a Deus. Sim, há mais opressão para a mulher, sem dúvidas [...] (CANAL LA SAGA, 2020, 00:10:22).

A escrita e a fala de Feldman corroboram para o que o texto de Showalter (1994) afirmou sobre a escrita da mulher partir de uma perspectiva biológica, no sentido de que há uma força biológica que fala por intermédio da mulher e expõe tudo o que um dia foi censurado. O corpo é a fonte da imaginação, pois:

As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias (SHOWALTER, 1994, p. 35).

A mulher, portanto, contextualiza, a partir de seu corpo seu lugar na sociedade, como ela é vista e como ela mesma se vê, uma vez que a partir de seus aspectos biológicos é que se justificou todo o seu silêncio e sua subserviência. Embora, o jovem – marido da protagonista – também foi impelido a se casar com uma jovem que não conhecia, é ela a pessoa que mais sofre com o casamento arranjado.

O texto *O tráfico de mulheres*, de Gayle Rubin (1993), aponta que há uma série de relações pelas quais um grupo social transforma a sexualidade biológica – a mulher – em condições de opressão. Há sociedades que atribuem regras às condições do casamento. O grupo ortodoxo é uma delas. A autora afirma que “é importante - mesmo diante de uma história deprimente – manter a distinção entre a capacidade e a necessidade humana de criar um mundo sexual e as formas empíricas opressivas nas quais mundos sexuais são organizados” (RUBIN, 1993, p.6). Tanto na autobiografia quanto na minissérie, a protagonista foi observada pela sogra e a irmã, a fim de que decidissem se ela era a esposa ideal para o jovem. De modo que ela – enquanto mulher – estava à disposição do homem, em contrapartida, como afirma Rubin, “elas não estão em posição de dispor de si mesmas para se dar (RUBIN, 1993, p. 9).

Interessante notar que, embora o jovem também não tenha tido a oportunidade de escolher sua noiva, ele teve a chance de dispensá-la, pelo fato de ela não conseguir engravidar. Nesse sentido, a mulher é vista como objeto de transação, ela só “serve” se puder procriar, caso isso não ocorra, o homem pode trocar de mulher sem objeções:

As relações desse sistema são tais que as mulheres não estão em posição de aproveitar os benefícios de sua própria circulação. E se as relações especificam que são os homens que trocam as mulheres, são eles os beneficiados com o produto de tais trocas – a organização social (RUBIN, 1993, p. 9).

Ele optou por não se divorciar no momento das dificuldades de conceber um filho. Isso ocorreu tanto no hipotexto quanto no hipertexto. Isso dá a ideia de quem tinha direito sobre quem, ou seja, o direito dele estava acima do direito dela. É perceptível que a opção do divórcio, pelo motivo das dificuldades de concepção, foi ideia da família do marido e isso aponta para quais papéis o homem deve assumir perante o casamento e a sociedade, ou seja, de certa forma, ele também foi oprimido. Isso também é mencionado por Rubin:

A divisão dos sexos tem por efeito reprimir alguns traços da personalidade de virtualmente todo mundo, homens e mulheres. O mesmo sistema social que oprime as mulheres nas suas relações de troca, oprime todo mundo pela sua insistência numa rígida divisão da personalidade (RUBIN, 1993, p. 12).

Tanto o marido quanto a esposa carregam o fardo social e religioso de assumirem determinadas posições. No caso da personagem principal e seu marido, a transação do casamento arranjado não exigiu troca de valores monetários como em algumas culturas. Entretanto, para que o casamento fosse dado como sucesso, a regra era “ter filhos”, isso foi cobrado deles. À mulher, lhe coube com maior profundidade a opressão sexual.

3.2.3 O caminho para a emancipação

A experiência judia e feminina da protagonista, com a qual o leitor e o telespectador se deparam, leva à reflexão sobre o valor da liberdade. As tradições e normas que lhe roubam a experiência de gozar as coisas simples da vida possibilitam o desejo e a busca pela sua emancipação.

Na autobiografia, ao conseguir engravidar, ela não consegue imaginar criar seu filho em Williamsburg, na comunidade ortodoxa que viveu desde a infância. O casal, então decide se mudar para Airmont, e, ainda grávida, consegue convencer o marido de que precisa tirar sua carteira de motorista. Aos poucos, vai conquistando novos espaços. Assim que o bebê nasce, ela se sente ainda mais motivada a alçar novos voos, pois não quer que seu filho cresça dentro de um sistema religioso que lhe imponha o que pensar, o que comer, como se vestir, com quem se casar. O marido, por sua vez, ainda se mostra extremamente religioso e não afeito a mudanças. Dessa forma, a relação entre o casal se torna cada vez mais impossível. Ansiosa por ter um diploma e dar uma vida melhor ao filho – não queria condená-lo a uma vida cheia de limitações – convence o marido de que precisa cursar um curso superior. Ressalta-se que todas as mudanças em seu estilo de vida ocorreram de maneira gradativa. Na obra impressa, desde a infância, ela sonhava com uma vida recheada de infinitas possibilidades. Assim que atingiu a maturidade se empenhou em pôr em prática suas ambições.

É na faculdade *Sarah Lawrence College* que ocorre o ápice de sua consciência cidadã, o amadurecimento que desponta para o seu objetivo final: a

conquista da liberdade. Lá, ela passa por transformações significativas no modo como se veste:

Comecei a tirar a peruca na faculdade, mesmo meu cabelo estando sempre um pouco embaraçado. A peruca me deixa constrangida, e a saia também, mas não tenho roupas comuns, e por ora fico com medo de ser vista fazendo compras. Vou à *T.J.Maxx* de *White Plains* e examino com nervosismo os cabides de calças jeans, sem compreender as diferenças entre tantos tons e tantos estilos e cortes de bolsos. Escolho uma com grandes laços marrons bordados nos bolsos e marcas esbranquiçadas no quadril e experimento [...]. Admiro-me de como meu corpo parece diferente no *jeans*, tão curvilíneo, tão poderoso. Quando chego para a aula na quarta-feira, tiro a saia preta e longa no carro. Estou de calça *jeans* por baixo (FELDMAN, 2020, p. 259).

O processo, por exemplo, de tirar a peruca na faculdade e vestir *jeans* e, ao regressar para casa, se vestir de judia novamente é repetido várias vezes. A linguagem fílmica condensa o enredo em virtude de suas especificidades, por conseguinte, o processo de transformação e emancipação da protagonista ocorre de modo muito mais rápido.

Uma vez que a morosidade é típica de textos literários, ao adaptar o processo lento de amadurecimento e transformação da vida, a minissérie faz uso de símbolos que são “signos destinados a representar, de modo mais ou menos arbitrário, uma realidade abstrata” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 272). Os símbolos são largamente usados desde os primórdios da humanidade, “os simbolismos mais antigos são, geralmente, associados a valores religiosos (na cultura cristã, a cruz, símbolo da Redenção, o triângulo, símbolo da Trindade etc)” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 272).

Exemplifica-se aqui, dois momentos emblemáticos que substituem as explanações do processo de libertação e emancipação por meio do simbólico. Um deles, ocorre, em Berlim, no momento em que a protagonista adentra às águas, lança a peruca no lago e mergulha. Ao tirar a peruca, Esty se liberta da carga opressiva do sistema religioso. A escolha pelo plano *close-up*, conforme a figura 22, demonstra a ênfase que se dar ao objeto que possui forte representatividade. O fato de mergulhar, imergir na água remete a uma espécie de batismo, é o símbolo da nova vida, de um recomeço.

Figura 22- A peruca lançada no lago - episódio 2 (00:37:27)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Outro símbolo perceptível com forte carga conotativa é a bússola que aponta para uma nova direção. Ela a recebe de presente da professora de piano em Nova Iorque, a pessoa que lhe auxiliou na viagem para Berlim, ou seja, ela lhe deu a chance de percorrer novos rumos. Já na cidade europeia, ela observa o presente sem muita percepção de seu significado, como assim aponta a figura 16 que enfatiza o objeto. No último episódio, depois de todos os conflitos vividos e vencidos, ela se depara novamente com a bússola e sorri aliviada (episódio 4, 00:56:26) de maneira que compreendeu que sua vida poderia ser repleta de novas possibilidades.

Figura 23 - A bússola - Episódio 1 (00:14:21)



(Captura de frame da Minissérie *Nada ortodoxa*, 2020)

Logo, os símbolos também são recursos usados pela adaptação, uma vez que “como toda a produção significativa, a retórica fílmica é um dos lugares onde se manifesta o simbólico” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 272).

A minissérie e a autobiografia procuraram mostrar, cada uma a seu modo, com sua linguagem específica, a importância de tornar conhecidas histórias de

opressão. A reflexão sobre o papel social e religioso da mulher reafirma que a arte ressignificou a história feminina proporcionando o direito a expor suas angústias de modo que o silêncio pudesse ser rompido. A minissérie readaptou a condição feminina e judaica por meio dos diálogos, dos símbolos imagéticos e dos planos cinematográficos, que aproximam o telespectador das emoções das personagens.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De antemão, a autobiografia e a minissérie escolhidas como *corpus* para esta dissertação apontam para a averiguação de que ambas são dotadas de linguagem própria, possuem, portanto, suas especificidades. A adaptação da obra autobiográfica para uma mídia televisiva confirma que a questão da fidelidade ao texto fonte não é primordial. Cada objeto cultural é singular, não cabendo juízo de valor. Dessa maneira, buscou-se mostrar, por meio deste trabalho, os processos de produção de cada obra e as relações presentes na adaptação de uma mídia para outra, levando em consideração os efeitos de sentidos produzidos. Realizou-se, por conseguinte, um estudo comparativo, verificando a linguagem presente no *corpus* e os recursos estéticos e estilísticos a fim de realizar a adaptação.

O estudo comparativo busca compreender os novos sentidos atribuídos a uma obra quando há o deslocamento de um texto escrito para outra mídia. Desse modo, a retomada de um texto é carregada de intencionalidade e incorre em determinadas razões para que uma diretora ou um diretor queira produzir uma adaptação.

A partir do século XX, os movimentos feministas ganharam força e a arte procurou ressignificar a mulher deixando de apresentá-la como mero objeto de desejo e contemplação para mostrá-la como um ser que possui uma história a ser valorizada e respeitada. O cinema e a literatura combateram estereótipos, preconceitos e formas de exclusão, a fim de tornar pública a condição feminina no seio da sociedade. Desse modo, a minissérie resgata uma autobiografia centrada na mulher, de modo que a figura feminina – antes como sujeito excluído, hoje tem a politização de sua experiência vivida. Essa pode ser uma das razões para que a obra de Feldman fosse adaptada para a televisão, ou seja, reafirmar a experiência feminina. Além disso, por meio das imagens, os problemas relacionados ao patriarcado podem ser mais bem assimilados pela sociedade. Há, portanto, na autobiografia, a valorização da identidade de um sujeito não mais silenciado; enquanto a minissérie, como hipertexto, insere o telespectador em sistemas de representação, utilizando a magia da imagem. A experiência de opressão, da falta de liberdade, de ser cobrada para que tivesse filhos, a experiência da culpa, entre outras experiências vividas por Deborah Feldman é a experiência de mulheres, em graus maiores ou menores, em muitos contextos sociais, religiosos e culturais.

A adaptação se insere em determinados contextos históricos e sociais, visto que parte da sociedade atual quer dar visibilidade às mulheres. Mediante esse fator é que a adaptação pode causar mais impacto do que a obra autobiográfica. Isso ocorre porque a minissérie é imagética, ela tem o poder sedutor de combinar mídias, como a música, a movimentação da imagem, as cores. Desse modo, a questão política do papel da mulher pode se tornar mais significativo para alguns telespectadores, principalmente para aqueles que não tiveram a experiência de ler a autobiografia. Diferente do hipotexto, o hipertexto centra a história e o enredo na fuga da personagem principal. Esse fator pode ser compreendido como um novo sentido conferido à adaptação.

Em relação ao enredo, a autobiografia o organiza a partir da linearidade, com longas explanações, uma vez que a morosidade em detalhar os acontecimentos da vida, muitas vezes de maneira prolixa, a fim de criar a imagem ao leitor, é típica da literatura. A minissérie composta de quatro episódios, logicamente, não dispõe de tempo suficiente para mostrar tudo o que engloba a história autobiográfica. Por conseguinte, a adaptação selecionou alguns acontecimentos e mostrou a história por meio do *flashback*. Além disso, a simultaneidade de imagens com total digressão de tempo e espaço conferiu ao enredo um aspecto mais dinâmico, trata-se, portanto, de um recurso estilístico usado na adaptação. O recurso *flashback* foi usado pela minissérie, a fim de que as ações das personagens no tempo presente pudessem ser explicadas ao telespectador para que este as compreendesse. Desse modo, o retorno ao passado, numa espécie de relação de causa e consequência foi relevante para o gênero televisivo. Além do mais, a presença do oponente, do vilão – elemento muito difundido nas produções cinematográficas e televisivas – dão à minissérie constantes momentos de tensão e contribui para a formação de um enredo marcado por sucessivas confrontações.

Torna-se pertinente enfatizar que personagens como o vilão Moische e a judia Yael são personagens da minissérie que apresentam outras vertentes do judaísmo. Há, portanto, o judeu mais liberal como Yael, o judeu que já experienciou uma vida secular como Moische e judeus conservadores ortodoxos como Esty e Yanky. Isso é relevante para entender que o judaísmo – práticas, costumes, crenças e tradições – não se resume apenas à comunidade *Satmar*.

Os operadores da narrativa “espaço e o ambiente” compreendem um conjunto de operações que estabelecem ligações com os aspectos de interioridade das

personagens. À medida que o espaço se modifica, o ambiente também será transformado e conseqüentemente os estados psicológicos também. Tanto na autobiografia como na minissérie, o espaço geográfico Williamsburg mostra que a personagem principal vive confinada, sob vigilância constante, a fim de que as normas rígidas de condutas sejam seguidas. O ambiente é de frustração, de sufocamento, de aprisionamento, visto que ela não se sente feliz. Na minissérie, é possível perceber a pouca iluminação dos espaços físicos que também apresentam como característica marcante o fato de serem espaços fechados, normalmente dentro das casas das famílias judias. Na autobiografia, uma vez que não menciona as ações na Alemanha, é na cidade de Airmont, longe da vigília constante de judeus ortodoxos, que o ambiente vai se modificando. Porém é no espaço físico da Universidade, onde predomina um ambiente de liberdade, é que ela se transforma por completo, inclusive, encontra caminhos para escrever e publicar sua autobiografia e, por fim, separar-se da comunidade ortodoxa. Na minissérie, é o espaço físico alemão que representa a liberdade e a euforia. O ambiente se modificou, de opressão para liberdade e, assim, ele manifesta os sentimentos interiores das personagens Esty e Yanky, seu marido, que também experimenta sensações não vivenciadas em Williamsburg. Ele também se despe de sua religiosidade, principalmente, quando decide cortar o *peyot*, – uma das representações do judaísmo ortodoxo.

Os diálogos reforçam o sistema patriarcal do grupo ortodoxo, ocorrendo nas falas das mulheres – Miriam Shapiro, Tia Malka e da professora de *Kallah*. São diálogos presentes no hipotexto e no hipertexto semanticamente equivalentes, reforçando uma questão ideológica presente na linguagem: a de que homens são superiores às mulheres. Essa ideologia do patriarcado se manifesta, portanto, por meio do comportamento dos membros da comunidade e da linguagem. Destaca-se ainda que, no período em que a sociedade atual está envolvida – era do *streaming*, valorização da história da mulher – as obras estão inseridas em um quadro da economia cultural do feminismo. Nesse sentido, as obras são propícias às discussões a respeito dos pilares do patriarcado.

A intermedialidade é exemplificada por meio da multimídia na qual música/ imagem, ruídos/imagem transmitem ao telespectador sentimentos e emoções descritas na autobiografia. Ademais, a *decupagem*, posição da câmera, escolha dos planos também são recursos estéticos constantemente usados para adaptar situações e sentimentos pertinentes na vida da protagonista e na condição feminina/judia.

Uma vez que o processo de transformação da personagem foi muito mais lento e demorado na autobiografia, os símbolos imagéticos, na minissérie, foram recursos que substituíram esse processo.

Por conseguinte, constatou-se que a adaptação refocalizou personagens, reordenou o enredo, por meio do *flashback*, conferiu um novo ritmo para a produção televisiva. A fim de mostrar a interioridade das personagens, estados emocionais e suas transformações, utilizou recursos estéticos como ruídos, iluminação, figurino, trilha sonora – que contribui para as atmosferas dos momentos de tensão e descontração – e fez uso de símbolos imagéticos. Toda adaptação envolve mudanças, embora a infância da protagonista tenha sido excluída da minissérie, houve transformações significativas na história com focalização na fuga da personagem e a descoberta da liberdade. Além de ter trazido temas atuais, com a questão do papel da mulher na sociedade, seus direitos e a luta pela sua liberdade.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Tradução Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARENDT, Hannah. **A Vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar**. Tradução Antonio Abranches, Cesar Augusto Almeida, Helena Martins. 4.ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução: Eloisa Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003. Disponível em: <https://cineartesoamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>. Acesso em 23 abr 2021.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu, Cláudio Cesar Santoro. Campinas: Papirus, 2010.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: Sonho e sedução em doses homeopáticas**. São Paulo: EDUSP, 2002. Disponível em <https://www.livrebooks.com.br/livros/o-discurso-ficcional-na-tv-anna-maria-balogh-eqgatdtkfyyc/baixar-ebook>. Acesso em 15 abr 2021.

BAZIN, André. **O Cinema: ensaios**. Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. Disponível em: <https://cineartesoamaro.files.wordpress.com/2011/05/o-cinema-ensaios-andre-bazin.pdf>. Acesso em 25 abr 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. Disponível em: <https://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Beauvoir,%20Simone%20de/O%20Segundo%20Sexo%20-%20II.pdf>. Acesso em 02 jun 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3959829/mod_resource/content/1/Beauvoir.O_segundo_sexo-DIFEL.pdf. Acesso em 02 jun 2021.

BÍBLIA. Português. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/lv/19>. Acesso em 19 dez 2021.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. São Paulo: Ática, 2001. [r/archivos/Bordwell%20D%20EI%20arte%20cinematografico.pdf](https://www.bibliaonline.com.br/archivos/Bordwell%20D%20EI%20arte%20cinematografico.pdf)sobre Azul, 2004, p. 169-191. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3327587/mod_resource/content/1/Candido%20O%20Direito%20%C3%A0%20Literatura.pdf. Acesso em 30 jun 2021.

CAPELINI, Fernanda Bressan. **A representação da criança leitora em Matilda, de Roald Dahl, e Oliver Twist, de Charles Dickens**. 2019. 82 f. Dissertação de mestrado – Universidade de Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em:

<https://repositorio.ucs.br/xmlui/bitstream/handle/11338/4992/Dissertacao%20Fernanda%20Bressan%20Capelini.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em 12 abr 2020.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1971808/mod_resource/content/1/Tania%20Franco%20Carvalho%20%28i%29.pdf. Acesso em 10 jun 2021.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. **Foco narrativo & fluxo da consciência: questões literárias**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. Disponível em

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270>. Acesso em 20 mai. 2021.

CLÜVER, Claus. **Inter textus / inter artes / inter media**. Tradução: Elcio L. Cornelsen et al. In: Aletria: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte: CEL, FALE, Universidade Federal de Minas Gerais, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006. Disponível em: 01-Inter textus Claus.p65 (ufmg.br). Acesso em 14 abr. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Cinema, a imagem-movimento**, Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinema, a imagem-tempo**, Tradução Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

FELDMAN, Deborah. **Nada ortodoxa: uma história de renúncia à religião**. Tradução Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína. **Usos & Abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrante: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7Letras, 2010.

FILMES ajudam venda de livros. Cinemacao, 2017. Disponível em:

<https://cinemacao.com/2017/12/07/filmes-ajudam-venda-livros/>. Acesso em: 31 jan 2021.

FRANCO JR., Arnaldo. **Operadores de leitura da narrativa**. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.) Teoria da Literatura, abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Ed. da UEM, 2003, p.33-56. Disponível em: https://www.academia.edu/34356778/OPERADoRES_DE_LEITURA_DA_NARRATI VA. Acesso em 14 nov 2021.

GAMBALE, Antonio. **Trilha sonora**: Nada ortodoxa. Disponível em: <http://antoniogambalemusic.com/unorthodox-original-soundtrack> . Acesso em 15 ago 2021.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**, a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de letras, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**, a literatura de segunda mão. Tradução Cibele Braga, Érika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOGONI, Ronaldo. **O que é streaming?** [Netflix, Spofy, mais o quê?]. Tecnoblog, 2019. Disponível em: <https://tecnoblog.net/290028/o-que-e-streaming/>. Acesso em 02 abr 2021.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência** (um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros). São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

KOFES, Suely. **Uma trajetória, em narrativas**. São Paulo: Mercado de letras, 2001.

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

LA SAGA. **Deborah Feldman con Adela Micha**. Saga live. 1 vídeo (28 min.) [Live]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iyXUXIK-mSU&t=887s> Acesso em 20 ago 2021.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. In: Mascarello Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006 Disponível em <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cfernandes/linguagem-visual-2/textos/historia-do-cinema-mundial.pdf/view>. Acesso em 15 jun 2021.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. Disponível em <https://www.passeidireto.com/arquivo/30474566/a-linguagem-cinematografica-marcel-martin-pdf>. Acesso em 25 abril 2021.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo, Ática, 1986. (Série Princípios).

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.
NADA ORTODOXA; Direção: Maria Schrader. Produção: Anna Winger, Alexa Karolinski. Alemanha: Netflix, 2020.

NETFLIX aposta em séries e minisséries para se manter à frente no mercado de *streaming*. O tempo, 2019. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/patrocinado/netflix-aposta-em-series-para-se-mante-a-frente-no-mercado-de-streaming-1.2276914>. Acesso em: 20 mai 2021.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. Tradução Angela M.S. Corrêa. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003. Disponível em <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/traducao-intersemiotica-julio-plaza.pdf>. Acesso em 01 jun 2021.

POR que estamos perdendo leitores. Cenpec, 2020. Disponível em: <https://www.cenpec.org.br/tematicas/retratos-da-leitura-no-brasil-por-que-estamos-perdendo-leitores>. Acesso em: 30 jan 2021.

RETRATOS da leitura no Brasil. Site plataforma pró-livro, 2021. Disponível em <http://plataforma.prolivro.org.br/retratos.php>. Acesso em: 30 jan 2021.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a “economia política” do sexo. Tradução Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha, Sonia Corrêa. Recife: SOS Corpo, 1993.

SABADIN, Celso. **A história do cinema pra quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018. Disponível em <https://play.google.com/books/reader?id=tFNZDwAAQBAJ&hl=pt&pg=GBS.PT8>. Acesso em 25 mai 2021.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1998. Disponível em <https://pt.slideshare.net/marianaborgess/o-que-semiotica-lucia-santaella>. Acesso em 06 jun 2021.

SANTOS, João Batista Ribeiro. Dicionário bíblico. São Paulo: Didática Paulista, 2006.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade à intertextualidade. Ilha do Desterro, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, jul./dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em 20 mai 2021.

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

SZLAK, José Bruno. **Shtisel**: a ortodoxia judaica chega à televisão. 2017. 229 f. Tese (Doutorado em letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=17&Itemid=160&id=D7A0E7E7661D&lang=pt-br. Acesso em 25 jun 2021.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e terra, 2005. Disponível em <https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2018/03/ismail-xavier-o-discurso-cinematogr3a1fico.pdf>. Acesso em 03 mai 2021.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.

**ANEXO A - ENTREVISTA DE DEBORAH FELDMAN PARA ADELA MICHA DO
CANAL LA SAGA**

M: [...] Você nasceu e cresceu nos Estados Unidos, em meio a uma comunidade muito opressora. [...] O que é *Satmar*? E como é essa comunidade de judeus ortodoxos?

F: Vou fazer uma introdução para essa explicação dizendo que é difícil para eu usar palavras como “duro” para minha história. [...] Vivendo em um planeta no qual há muito sofrimento, crescendo e sendo criada em uma comunidade onde os fundadores sofreram as piores e inimagináveis perseguições, é difícil para eu falar da minha experiência como um sofrimento ou como algo difícil. Eu sempre comparo meu próprio sofrimento ao sofrimento das pessoas que me criaram, ao sofrimento que sempre existiu na humanidade. O sofrimento sempre foi grande de onde eu venho.

M: Teus avós te criaram?

F: Sim.

M: E eles sobreviveram ao holocausto, era sobre isso que você dizia?

F: Sim. Eu fui criada no lar dos meus avós, de certa maneira, isso não era normal. Eu fui a primeira geração depois dos sobreviventes e sabemos do trauma que a primeira geração experimentou, mas não sabemos muito da segunda geração, eu fui algo entre essas duas. Quando você cresce com a sombra do holocausto sobre a sua vida, você não acredita que tem o direito de se queixar, que tem o direito de ver suas próprias experiências dignas de empatia ou compaixão, pois você se sente muito pequeno debaixo da sombra desse grande evento. Assim, fui criada em uma comunidade que surgiu depois da 2ª guerra mundial, inclusive muita gente acredita que é uma comunidade muito velha porque a enxerga como antiga, mas é nova e foi fundada por sobreviventes que foram traumatizados e sentiam uma culpa por ter sobrevivido e como resultado [...]

M: Porque os outros não sobreviveram...

F: Sim, e eles se perguntavam “Por que eles? Eles mereciam? E logo chegou um rabino que lhes disse que ele poderia explicar tudo. Poderia explicar o porquê do holocausto e disse que o holocausto tinha sido um castigo de Deus pela assimilação do povo judeu com as práticas não judaicas e pelo sionismo. Os judeus tinham se

esquecido que eram exilados, se esqueceram que tinham que esperar o Messias e dizia “a única maneira de nos prevenir para que não voltemos a passar pelo holocausto é pegar os velhos rituais e tradições judias e interpretá-las de maneira extrema para acalmar a fúria de Deus”. E as pessoas para as quais ele falou - todos os sobreviventes que já sentiam tão culpados e tão incomodados com sua nova liberdade - que não podiam se sentir felizes porque se sentiam culpados, aceitaram essa explicação como uma desculpa para se fecharem e lidarem com seu trauma. Desse modo, a comunidade inteira foi fundada no trauma e cada regra que seguíamos, a razão para isso sempre foi o grande trauma, o holocausto. Você não questiona quando é criança, você não questiona as regras quando a explicação para estas regras é este sofrimento. Você aceita essas regras tais como elas são e é preciso muita força para resistir a essa mensagem e dizer “houve um sofrimento muito grande, mas este sofrimento não pode continuar sendo a razão pela qual continuamos sofrendo” [...]

M: Nesta comunidade hassídica, o movimento e a comunidade em que você cresceu é muito restritiva e opressiva contra as mulheres, principalmente contra as mulheres, mas também contra os homens, certo? Você cresceu sem poder ler ou aprender na escola, sem poder ver televisão ou escutar música, você sabia que havia um mundo lá fora?

F: Sim. Na teoria sim e eu sabia, mas me disseram que era um lugar muito mal. E é verdade o que você disse que ambos, homens e mulheres experimentam opressão nesta comunidade...

M: Muito mais as mulheres, certo?

F: Sim. Eu creio que sim, eu não diria que em todos os aspectos é pior para as mulheres. Há aspectos em que os homens sofrem mais, mas a maioria das vezes, se culpa a mulher quando as coisas vão mal. Fazem-nos acreditar que nosso corpo e como o apresentamos ao mundo está conectado, de alguma maneira, aos eventos que ocorrem e por isso há esses clichês na comunidade dizendo que o coronavírus é um castigo porque as mulheres usam saias curtas. Sempre há esta conexão que se as mulheres não seguirem estas regras, Deus ficará irritado. Sim, há mais opressão

para a mulher, sem dúvidas, mas como eu disse antes, como esta comunidade foi fundada por pessoas que se sentiam muito culpadas por continuarem vivas de uma maneira feliz e livre, muitos deles cederam a esta opressão a princípio. O problema surge somente com as gerações posteriores que já não podem fazer esta conexão entre o trauma do sofrimento e a escolha de se submeter à opressão.

M: Agora, me diga, quando você começou a sentir que não pertencia à comunidade?

F: Há algo que podemos ver na minissérie... é o fato de que Esty é única em sua comunidade, pela história do casamento dos pais, o que significa que já colocaram nela o ser diferente desde criança. Quando inculcaram em você o ser diferente...você automaticamente se vê diferente e vê a comunidade sob a perspectiva de um estrangeiro. Nesse sentido, eu já estava em outro nível de pensamento e emotivo desde criança, mas fisicamente, aparentemente é diferente, pois uma coisa é sentir que está fora, mas outra é tomar uma atitude e pular fora.

M: Sim. Sim. Quando você decidiu? Você necessitava ser forte e disse “Esta não é minha vida e não é isso o que eu quero”? Você estava casada quando deixou a comunidade.

F: Sim. Vou ser muito honesta contigo sobre isso, há algo aqui que não saiu na série e que é um pouco difícil de mostrar, é algo que foi minha meta central na escrita do livro *Nada ortodoxa*, que é o processo que te faz tomar a decisão de sair. Trata-se de um processo longo e lento que começa muito cedo e vai amadurecendo com o tempo, mas certamente o gatilho para partir foi o nascimento do meu filho. Você disse que se requer força para sair da comunidade e isso é verdade, mas creio que o mais necessário é ter o sentimento de desespero e não ter nada a perder e demora muito tempo para chegar a esse ponto. Quando converso com outras pessoas que também se foram, é isso mesmo que se requer, você tem que chegar a esse ponto onde não tem como voltar, onde não há nada a perder, é isso, ou eu vou ou eu morro.

[...]

M: Você se casou aos dezessete anos em um casamento arranjado, como tua mãe e tua avó. Quando te disseram que você ia se casar aos dezessete, o que sentiu?

F: Tinha muitas esperanças, olhava ao meu redor e as mulheres que tinham poder estavam todas casadas e pensava que ao me casar, eu também teria poder, poderia ser independente, ser livre. Não me dei conta de que estas mulheres estavam dando algo em troca desse poder que eu não estava disposta a dar. Há uma cena na série em que a tia de Esty lhe diz, “você jamais terá ascensão até que tenha um bebê”. Esta é uma frase muito importante, pois mostra que as mulheres nesta comunidade podem ter poder, mas para tê-lo devem seguir um certo caminho e esse caminho é controlado.

M: Levou muito tempo para você ter um filho, certo?

F: Isso nem sequer foi uma decisão, eu simplesmente não podia ficar grávida, como vimos na série, eu tinha o desejo de fazer o que se esperava de mim e me casei consciente do que se esperava de mim, era que eu tivesse filhos e isso eu nunca questioneei. Só foi no momento que fiquei grávida que me dei conta, “Oh! Meu Deus, o que eu fiz? Agora virá um ser humano inocente para este mundo e vai viver a vida que eu tenho vivido”. Essa é minha culpa e esse foi o momento em que me dei conta de que isto não podia continuar [...].

M: [...]

F: [...]

M: Com o tempo e a distância, agora você entende mais essas pessoas? Agora entende o que elas fazem e suas regras? Alguma vez você se sentiu culpada por ser judia fazendo essas coisas, por exemplo?

F: Não tenho um problema com a culpa, porque sinto que fui capaz de deixar isso para trás, faço terapia por anos, é algo em que tenho trabalhado. Quando sinto que há dificuldades, quando as pessoas me entendem mal ou a comunicação não é clara, minha reação a isso, é tratar de comunicar da melhor forma a fim de facilitar o diálogo e construir mais pontes. [...] Minha reação não é a culpa, porque a culpa não é necessariamente uma emoção útil, trato de focar em emoções mais positivas ou talvez em algo que ajude a construir e não no que não se pode mudar.

M: Por que você decidiu se mudar para Berlim? Por que Alemanha? Não te parece irônico? [...]

F: Sim, mas tenho que acrescentar alguns pontos, tenho que dizer que a comunidade judia na qual cresci não vê o holocausto como um evento excepcional, mas sim como mais um evento padrão. Quando aprendemos sobre o holocausto, aprendemos sobre todos os episódios de perseguição aos judeus, como se fosse uma grande cadeia e o holocausto é a versão mais recente. A Alemanha é considerada um resumo do mal porque é a mais recente fonte do mal, mas aprendemos a ver todo o mundo exterior como inimigo dos judeus [...].

[...] Para alguém que cresceu em uma sociedade tão influenciada pelo holocausto, e ver que os americanos não pensavam no holocausto em absoluto, estive sozinha com esse fardo na memória, me sentia obrigada a manter a memória viva e eu estava muito sozinha com essa obrigação nos Estados Unidos. Na Alemanha você não se sente sozinho, na Alemanha, o ato dessa memória é coletivo, é constante. Foi um alívio para mim e me fez entender que se pode honrar o passado e viver o presente, mas quero dizer que minha atração por Berlim é porque ela é muito contemporânea. Berlim é uma divertida e brilhante cidade cheia de gente de todo o mundo [...] é um lugar muito aberto e possui um sistema um pouco rebelde, não se entra em valores tradicionais do capitalismo. E se você vem de uma comunidade religiosa como eu, não necessariamente você quer mudar sua espiritualidade, sua religiosidade por conta do capitalismo.

M: [...]

F: [...]

...

M: Você mantém contato com alguém da comunidade *Satmar* ou não?

F: Não, somente com os que saíram

M: [...]

F: [...]

M: O que você tem a dizer de seu ex-marido?

F: Também saiu, quatro anos depois.

M: Vocês têm contato?

F: Claro que sim, temos um filho, claro que estamos em contato e bastante.

M: O que você me diz da série? Está feliz com o resultado?

F: Sim. Claro. Eu escolhi as mulheres que atuaram na série, nós ensaiamos antes de se tornar algo oficial e acredito que tomei a decisão correta, tudo foi muito claro, muito bem planejado. Não houve surpresas e creio que escolhi a melhor equipe de mulheres para realizar este projeto e ver o impacto...o impacto é a prova.

M: Esty. Esty acredito que ela é incrível.

F: [...]

M: [...]

F: Esty é única e é inspirada em mim, mas está aí para refletir as experiências de outras mulheres que saíram, você sabe, já não é mais sobre mim. Quando eu fui embora, havia poucos como eu, mas agora há muitos, estima-se que 10% da comunidade ultraortodoxa está indo embora ou já se foi. Desse modo, Esty tinha que ser muitas pessoas e não somente eu, tinha que representar todas as mulheres que fizeram a mesma viagem, então isso tem um grande peso.

M: Isso ocorre com mulheres de comunidades ortodoxas de todas as religiões, certo? Muçulmana, Católica, todas as religiões.

F: Sim, todas as religiões e todas as comunidades conservadoras. Eu tenho recebido cartas de mulheres de todo o mundo com circunstâncias muito diferentes que realmente se conectam com a experiência, não somente da opressão, em geral, da opressão sobre o corpo. Por alguma razão, a série tem ressoado na América Latina. A minha teoria sobre isso é que as mulheres lationamericanas sabem intimamente como é lutar pela liberdade de seu corpo.

[...]

**ANNEX A – DEBORAH FELDMAN INTERVIEW TO ADELA MICHA FROM CANAL
LA SAGA**

M: [...] You were born and raised in the United States, in the middle of a very oppressed community. [...] What is *Satmar*? And what is this very orthodoxy Jewish community?

F: I will preface my explanation by saying that is difficult to use the words as “hard” for my history. [...] Living on a planet with a tremendous amount of suffering occurring at all times, being raised in a community that was funded by people who had suffered the worst and most unimaginable persecution, it is difficult for me to talk about what I experienced as suffering or as difficult. I always compare my own suffering with the suffering of people who raised me and the suffering of humanity in that sense. The suffering was always big where I came from.

M: Your grandparents raised you...

F: Yes.

M: And they survived the holocaust, that’s what you...

F: Yes. I was raised in their home, which is in a sense unusual because I was like the first generation after the survivors and we know about the trauma the first generation experienced, but we don’t know much about the second generation, I was something in between. When you grow up with the shadow of the holocaust over your life, you don’t believe that you have the right to complain, the right to see your own experiences as worthy of empathy or compassion, because they feel so small in the shadow of that great event. And, I was raised in that community that was founded after World War II, even though many people think that it is a very old community because it looks old, it’s actually new and it was founded by survivors who were traumatized and who felt guilt for surviving and as a result [...]

M: Because they didn’t survive...

F: Yeah, and they wondered “Why had they?”, “Did they deserve?” And then there came a rabbi who said to them “I can explain everything, I can explain why the holocaust happened. I predicted that it would happen” and he said the holocaust was a punishment from God for the assimilation of Jewish people and for Zionism. Jewish people forgot that they were in exile, forgot that they were supposed to wait for the

Messiah and he says the only way to prevent another holocaust from occurring is to take all these old Jewish rituals and traditions and to reinterpret them in a very extreme way in order to appease God's anger. And all these people he spoke to - these survivors, they already felt so guilty and so uncomfortable in the newfound freedom - they didn't even want to pursue a happy and free life because they felt too guilty to do so and they happily accepted this explanation as an excuse to continually deprive themselves and to deal with their trauma. So, this entire community was founded on trauma and every rule we followed, the reason for it was always that great trauma, the holocaust. You don't question as a child, you don't question rules when the explanation for these rules is this suffering. You accept these rules without question and it takes a lot of strength to resist that message to say "Yes, there has been great suffering but this suffering cannot be the reason why we continue to suffer" [...]

M: In this Hasidic community, the movement and the community you grew up in is very restrictive and oppressive for women, maybe principal to women, but also for men, right? I mean you grew up without reading, without learning, without going to school, without watching TV, without listening to music, you knew there was a world outside...

F: Yes. Theoretically yes, I knew, but they told me it was a very bad place. It is true that you say that both men and women experience oppression in this community...

M: Much more women, right?

F: Yes. I do think this is the case, although, I wouldn't say in every aspect it is worst for women. There are some aspects in which men do suffer more, but mostly yes it is women that are blamed when things go wrong. We are led to believe that our bodies and the way we present our bodies in the world, is somehow, directly connected to the events that occur. So this is where you have signs hanging in the community now that say coronavirus is the punishment for those who wear short skirts. There's always somehow this connection that if women aren't policed, God will be angry. So there is more pressure on women, for sure, but like I said earlier because this community was founded by people who felt too guilty to live a happy and free life, many of them welcomed this oppression initially. The problem arises only with later generations who

no longer can make that connection between the trauma of suffering and the choice to submit to the oppression.

M: Now, tell me, when did you start feeling you didn't belong there?

F: At a very early age. One thing we can see at least in the series already is that Esty is already unique in her community, because of the story around her parents' marriage, which means she's already made to feel different at a young age. When you are made to feel different, you automatically see yourself as different and you see the community from the perspective of an outsider. So in that sense, I was already standing on the margins at least mentally and emotionally from a young age, but physically is a whole different question, I mean, it's one thing to feel like you are outside, but another thing to take the step toward the outside.

M: When did you decide? I mean, When you needed to be like very strong and you like to say "This is not my life, this is not what I want"? You were already married when you left.

F: Yes. I will be very honest with you about that, there is something here that you know is probably not coming across in the series because it's very difficult to show. It's something, you know, that was my central goal in writing the book *Unorthodox* which was to try to show the process that leads to make the decision to leave, which is a slow long process that starts early and builds with time but certainly the trigger for leaving, you know, the trigger toward which I had been building was the birth of my son.

I think the reason for that is, I mean, you say it requires strength to leave and I would say that is true, but I think what is requires, even more, is a sense of desperation and a feeling of having nothing to lose and it takes a long time to reach that point but it seems to me, when I speak to other people who've left, that is what is required. You need to reach that point of no return where there's really nothing to lose and it's either leaves or die.

[...]

M: You were married at seventeen in an arranged marriage, the same as your mother and the same as your grandmother for sure. When they told you you were going to get married at seventeen, what did you feel?

F: I was very hopeful because I looked around me at the women who had power they were all married and I thought well when I get married I will also finally have the power and I will also be independent and be free. I didn't realize that these women were trading something in to achieve that power. There is a scene in the series where Esty's aunt tells her, "you will never have any leverage until you have a baby". That's a very important sentence because it shows that the women in this community can achieve power, but to do so they have to follow a certain path and that path in itself is a check on power.

M: You took time to have your son, right?

F: It was not even a choice, I simply couldn't get pregnant, just like we see in the series, certainly I had a desire to do what was expected of me and certainly, I got married knowing it was expected of me to have children and I didn't question that. It was only the moment that I got pregnant that I realised "Oh my God, what have I actually done? Now there's going to be an innocent human being coming into the world and it's going to live the life I've lived and that's my fault. That was the moment where I realized this cannot continue [...].

M: [...]

F: [...]

M: With time and distance, do you understand a little bit more that people? Do you understand what they do ? their rules? Have you ever felt guilty of being Jewish, for example?

F: No, I don't really struggle with guilt because I feel that I am able to leave that behind. I've been in therapy for years I mean it's something that I work. You know, whenever I feel there are difficulties, when people misunderstand each other when things are miscommunicated, my reaction to this is simply to try to communicate better, to try to

facilitate more dialogue to build more bridges [...]. My reaction is not guilt, because guilt is not necessarily a useful emotion, I tend to try to focus on more positive emotions or at least focus on that which can be accomplished not which cannot be changed.

M: Why did you decide to move to Berlin? Why Germany? Isn't it ironic? [...]

F: Yes, but I have to say two points, I have to say, on the one hand, you know, the Jewish community that I come from doesn't view the holocaust as an exceptional event but rather an event as part of a pattern of events. So when we grow up learning about all episodes of persecution of jews, as one long chain and the holocaust is just the most recent version, like the recent event in that chain. So yeah, Germany was considered the epitome of evil because it was the most recent source of evil, but we were taught to see the entire outside world as the enemy of the jews [...].

[...] As someone who grew up in a society so influenced by the holocaust and then left, and discovered that American doesn't think about the holocaust at all, I was very alone with my burden of memory, you know I had inherited this burden from my community and I felt very obligated to sort of keep memory alive and I was very alone with that obligation in America, but in Germany, you are not alone with that, the act of memory is collective and it is constant. So that can be a relief for someone like me, it makes me feel that you can honour the past but also be in the present, but I will say that, of course, my initial attraction to Berlin was very contemporary. Berlin is an exciting vibrant city, full of people from all over the world [...] It is a very open place and it has a kind of a rebellious value system, it doesn't necessarily buy into traditional capitalist values. And if come from a spiritual community the way I do, you don't necessarily want to trade in your spirituality for capitalism.

M: [...]

F: [...]

...

M: Do you keep in touch with somebody in the community in *Satmar* or no?

F: No, but I keep in touch with people who left

M: [...]

F: [...]

M: What about your ex-husband?

F: He left but four years later.

M: Do you keep in touch?

F: Of course, we have a son, of course, we keep in touch very much.

M: What about the series? Are you happy with the result?

F: Yeah. Sure. I chose the women who worked on the series, you know, we talked about it for years before it became official and, you know, I feel very much that I made the right decision, we went into it with a lot of clarity like everything was clarified in advance. There were no surprises and I feel that I chose absolutely the best possible team of women to realize this project and the impact... the impact is proven.

M: Esty. Esty, I think she is amazing.

F: [...]

M: [...]

F: Esty is her own person, she is inspired by me, but she is also there to reflect the experiences of other women who left, you know, it is not about me anymore. When I left there were so few people like me but today there are thousands. Experts estimate that 10% of the ultra-orthodox community is leaving or has left. So Esty has to be more than just me, has to stand for all of these women who are on the same journey, so she has to pack a lot into that role.

M: It happens to women in an orthodox community not religious, right? I mean Muslim, catholic, all religions.

F: Yeah, all religions and all conservative societies. I've received letters from women all over the world with vastly different backgrounds who really connect to the experience, not just of oppression in general, but of bodily oppression and for some reason, the series has resonated very intensively with Latin and Central America. And my theory about that is that Latin and Central American women know very intimately what is like to fight for freedom with your body.

[...]