

Do ódio ao casamento: a dona de casa estereotipada por Alice Munro

From hate to marriage: the stereotypical housewife by Alice Munro

Sabrine Amalia Antunes Schneider*

Universidade de Passo Fundo
Passo Fundo, RS, Brasil

Fabiane Verardi*

Universidade de Passo Fundo
Passo Fundo, RS, Brasil

Resumo: Tendo como prerrogativas principais os estudos de Pierre Bourdieu (1996, 2007) sobre o mercado de bens simbólicos e de Linda Hutcheon (2013) sobre a teoria da adaptação, ancorados em demais autores, o presente trabalho tem como tema a adaptação do conto Ódio, amizade, namoro, amor, casamento (2013), de Alice Munro, para o filme Amores Inversos (2014). O objetivo principal é analisar o conto em questão com as alterações e acréscimos realizados na adaptação. Possibilitou-se, assim, que fosse perceptível o papel que a personagem principal exerce na trama, estando com um papel feminino que lhe pré-dispõe ao lugar de mulher enquanto mãe e dona de casa, além de averiguar a influência que um prêmio exerce na adaptação de uma obra, movimentando um mercado literário que se excede nesta área e avança para outras mídias.

Palavras-chave: Adaptação Literária. Escrita feminina. Premiação Literária.

Abstract: Taking as its main prerogatives the studies of Pierre Bourdieu (1996, 2007) on the symbolic goods market and Linda Hutcheon (2013) on the theory of adaptation, anchored in other authors, this paper focuses on the adaptation of Alice Munro's short story Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage (2013) for the film Hateship Loveship (2014). The main objective is to analyze the story in question with the changes and additions made in the adaptation. This made it possible to perceive the role that the main character plays in the plot, with a feminine role that pre-disposes her to the place of woman as mother and housewife, as well as to ascertain the influence that an award has on the adaptation of a work, moving a literary market that exceeds itself in this area and advances to other media.

Keywords: Literary Adaptation. Women's Writing. Literary Awards.

1 INTRODUÇÃO

No mundo do entretenimento, são diversas as mídias que possibilitam a imersão do ser humano, retirando-o, ainda que momentaneamente, de sua realidade. O ato de se entregar a uma história que não é a sua própria proporciona indiretamente o

* Doutoranda em Letras do Programa do Pós-Graduação em Letras da *Universidade de Passo Fundo*, Passo Fundo, RS, Brasil. E-mail: sabrineamalia@gmail.com.

* Professora Doutora em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da *Universidade de Passo Fundo*, Passo Fundo, RS, Brasil. E-mail: fabianevb@upf.br.

reconhecimento do sujeito diante do reflexo que tal enredo lhe oferece, seja por meio da narrativa visual, seja pela interatividade que uma mídia pode proporcionar.

Considerando-se a crescente incursão de novas mídias adaptadas de obras literárias consagradas, este artigo propõe uma análise do conto de Alice Munro, *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento* (2013), e de sua adaptação para o cinema, *Amores Inversos* (2014), levando em consideração a teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2013), que revisita ideias já discutidas por outros pesquisadores, expondo seu ponto de vista sobre o assunto. Além das considerações de Hutcheon, julga-se necessário recorrer às ideias de Pierre Bourdieu (1996, 2007) sobre a mercantilização dos bens simbólicos, como a literatura transformada em linguagem intersemiótica, e à teoria de Roman Jakobson (1995), que será brevemente citada.

Dessa forma, tornou-se pertinente apresentar as considerações que se seguem sobre as teorias mencionadas, juntamente com as alterações e os acréscimos realizados na adaptação do conto de Alice Munro, para se concluir sobre o papel feminino exercido na adaptação. A história de Munro difere do filme adaptado justamente pelas adições feitas, que tornam a obra única em sua totalidade.

2 SOBRE O VALOR LITERÁRIO E AS ADAPTAÇÕES

Todos os dias somos bombardeados com lançamentos no cinema e nos *streamings* de filmes e séries, sendo perceptível a quantidade destes materiais frutos de livros e contos, canônicos ou não. Dessa maneira, fala-se em adaptação e/ou tradução intersemiótica destas obras para as telas, o que gera constantes discussões populares sobre a fidelidade quanto ao texto original. Trata-se de um mercado simbólico que movimenta um capital por agentes culturais, aqui postos pelas adaptações fílmicas e/ou seriadas. Esse espaço simbólico, afirma Bourdieu (1996), edifica o capital simbólico da literatura, marcado por um indivíduo ou esfera dominante que acaba por obter prestígio em seu campo de atuação. Um autor, ao ter seu material adaptado, torna-se ainda mais consagrado no chamado mercado de bens simbólicos.

É possível ver a literatura e o cinema aqui como moedas simbólicas, com suas contemplações estéticas dentro deste mercado capitalista sugerido por Bourdieu (1996), ainda que nem todo texto original, antes de ser adaptado, seja considerado um cânone, respaldado pelas regras da arte. As adaptações se configuram como materiais que reforçam o campo de consagração de um autor, seja pela cultura de massa ou pelos agentes culturais da arte consagrada.

O autor passa a atuar dentro do campo das relações do mercado cultural por meio da consagração, e seu material se torna um bem de valor simbólico. Ao abordar neste trabalho o valor da adaptação em relação a uma autora consagrada pelo Prêmio Nobel de Literatura, tornou-se necessário destacar como a consagração participa da proposta de adaptação e como isso influencia a tradução intersemiótica realizada. Ao constatar que um filme ou série é adaptado de um autor laureado com o Nobel, o interesse do público é intensificado por aqueles que buscam qualidade nessa forma de arte, o que leva à mercantilização de bens com valor simbólico. Essa é outra ideia defendida por Bourdieu

(2007), em que os resultados adquirem um significado alusivo à arte e se dividem em duas camadas: a produção cultural da indústria e a produção erudita. Ambas têm suas instâncias e regras de legitimidade que coexistem para que esse meio prospere.

O conto cuja adaptação será analisada aqui tem como protagonista uma atriz conhecida por suas atuações em filmes de comédia, o que evidencia a necessidade de se utilizar uma figura da cultura de massa para construir a adaptação, apesar da carga dramática da história.

Ainda segundo Bourdieu (2007), é pelas esferas de atuação da indústria cultural que se forma uma "sociedade de admiração mútua", onde se produzem bens a serem avaliados e consagrados dentro dos espaços artísticos. Sob essa ótica, a adaptação é percebida como um desses produtos a serem avaliados também dentro da esfera de consagração, pois a chance de um filme adaptado de uma obra de um autor já consagrado por outra premiação concorrer a grandes prêmios da sétima arte é considerável, o que aumenta a possibilidade de o autor e o diretor serem ainda mais consagrados em seus meios artísticos.

Para embasar a análise de um conto de Alice Munro, laureada com o Nobel de Literatura em 2013, e pontuar algumas observações sobre o papel feminino na adaptação, será necessário utilizar os preceitos teóricos de Linda Hutcheon (2013) sobre a teoria da adaptação, com algumas especificidades apontadas pela autora. Além disso, será importante situar o leitor na definição de tradução intersemiótica proposta por autores como Roman Jakobson (1995), além da noção de fidelidade entre o texto original e a adaptação.

Antes de iniciar as considerações sobre adaptações, cabe mencionar que, conforme Bourdieu defende em relação ao mercado de bens simbólicos, Linda Hutcheon (2013) corrobora essa afirmação ao declarar que uma das primeiras considerações a serem feitas sobre as adaptações é que elas se tornam um investimento massivo, financeiro e psíquico. Isso não elimina a principal consequência de se adaptar uma história que já possui um caminho prévio nas páginas de livros: a geração de capital simbólico, conforme aponta Bourdieu (2007). A ideia se comprova, por exemplo, em romances populares, "testados e aprovados", e em clássicos "provados e garantidos", segundo Hutcheon (2013). Mesmo com essa busca por repetir, sem replicar, como sugere a autora (Hutcheon, 2013, p. 28), há um objetivo claro de lucrar com a adaptação, e não simplesmente adaptar por adaptar.

Tendo em vista que uma obra, ao ser adaptada, muda de linguagem — de signos verbais para signos não verbais —, o linguista Roman Jakobson (1995) afirma que tal operação deve ser entendida como uma tradução intersemiótica, já que interfere na linguagem original para dar a ela um novo formato, uma nova linguagem que se combina com a verbal, no caso, a imagética. Assim como há uma alteração na linguagem, de acordo com Hutcheon (2013), os adaptadores se tornam, em um primeiro momento, intérpretes, pois se atraem pela reprodução de determinadas características, ao mesmo tempo em que há a necessidade de subtração e condensação do material original, afinal o tempo de um filme não é equivalente à duração de uma leitura. A sétima arte torna-se, então, uma "arte cirúrgica", pois "[...] a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de *apropriação* ou *recuperação*, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo

novo.” (Hutcheon, 2013, p. 45, grifo da autora). A nuance da adaptação, sugerida aqui, seria que ela se torna um novo material ao ser transformada, já que não permanece idêntica ao texto original, uma vez que sempre há alterações, na maioria das vezes, subtrações ou condensações de certas informações ou cenas.

Existe um certo desejo de que as adaptações mantenham a fidelidade ao texto original, mas, como mencionado, isso pode ser alterado de forma a reduzir algum aspecto da história. No entanto, a adição, embora rara, também ocorre em adaptações, podendo incluir personagens ou situações extras que intensificam o clímax, em um processo de mutação ou adequação da obra. Conforme Hutcheon, “as histórias tanto se adaptam como são adaptadas” (2013, p. 58), com o objetivo de desenvolver melhor a narrativa e alcançar seu desfecho, que também pode sofrer mudanças. A adaptação, segundo a autora, é uma “transposição criativa e interpretativa” do texto que lhe deu origem, tornando-se uma obra única, independentemente de sua inspiração.

Ao se referir à adaptação como uma tradução, os conceitos de fidelidade e equivalência evocam uma ideia de igualdade nas adaptações. Contudo, alguns autores as interpretam como inferiores e secundárias, justamente por não explorarem todos os aspectos que compõem a obra em sua totalidade. No entanto, para Rosemary Arrojo (2007), que segue o pensamento de Derrida a tradução é uma transformação de um texto em outro, sendo, portanto, impossível encarar a fidelidade como um elemento central de análise. Ao transformar um texto em outro, não há como apreender plenamente as semelhanças com o original, que se torna uma nova interpretação, sem se prender à fidelidade estrita. Arrojo defende que a fidelidade não pode ser o único critério para promover a compreensão das traduções não verbais, visto que as leituras são distintas para cada indivíduo das traduções não verbais, haja vista que as leituras são distintas para cada um que as lê.

Ao referenciar Tania Carvalhal, Neides Marsane John Bolzan (2012) expõe que a tradução literária, quando entendida como tradução intersemiótica, possui ligação com a literatura comparada, uma vez que, ao analisar o texto original e sua adaptação, busca-se compará-las. Isso não se distancia do exercício da literatura em si. Ambas as formas de comparação se propõem a uma “investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (apud Bolzan, 2012, p.2), e, dessa forma, entender as traduções reflete-se na ação do comparatista. De acordo com Bolzan (2012), a noção de tradução:

[...] ultrapassa o ato de comparar traduções, e adentra no estudo de influências e/ou do impacto que ela pode causar devido à maneira pela qual a tradução foi abordada ou pelas diferenças entre culturas que ela pode revelar. Segundo Allegro (2014), as traduções constituem-se no modo de mais fácil acesso a obras artísticas da humanidade, embora muitas vezes a tradução esteja influenciada pela personalidade do tradutor, por elementos sociológicos, comerciais, o que justifica a escolha do texto, cuja a demanda é o público que solicita. (Bolzan, 2012, p. 4)

Segundo a autora, há influências externas que moldam a obra para sua adaptação, considerando as tendências atuais. Quem reforça a ideia de fatores internos e externos nas adaptações é Linda Hutcheon (2013), pois, na adaptação, muitas vezes, o que reflete o interno são os elementos externos utilizados para promover determinada cena em sua

correlação visual e auditiva. Por exemplo, o *close* busca a intimidade psicológica e/ou a captação de ironias interiores. Ao afirmar que existem técnicas para expor os elementos subjetivos, Hutcheon cita Susan Sontag, que menciona o momento de edição como um “truque de mãos do mágico” (apud Hutcheon, 2013, p. 94). De fato, ocorre uma ilusão conforme o que se deseja que seja visto, e apenas isso é mostrado.

Algumas considerações sobre o trabalho de Hutcheon (2013) são necessárias para a análise comparatista proposta neste estudo. A autora destaca uma intencionalidade nas adaptações, especialmente naquelas que sofrem alterações culturais, onde o processo adaptativo se torna o encontro “entre culturas institucionais, sistemas de significação e motivações pessoais” (Hutcheon, 2013, p. 149). Está nas mãos do adaptador/autor o controle do produto final, pois uma adaptação precisa satisfazer seu público para ser bem-sucedida: “[...] adaptação como adaptação envolve, para seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra que conhecemos e aquela que estamos experienciando.” (Hutcheon, 2013, p. 189, grifo da autora). Há uma necessidade de transição entre o original proposto para ser adaptado e sua nova forma de ser vista como uma obra de arte única, criando assim um fio tênue que sustenta a sugestão de um texto adaptado.

Diante desse raciocínio, torna-se inevitável a atualização temporal da história, em que tema e variação são objetivos na contextualização pela recepção e criação. Se um texto é adaptado para outra nação, por mais semelhante que possa ser ao país de origem, haverá mudanças significativas, conforme o adaptador julgue necessário, para que a totalidade da obra seja atendida. Hutcheon (2013) fala de uma adaptação transcultural, que pode ocasionar mudanças na linguagem, ou uma troca de local e momento histórico, já que o contexto condiciona o resultado. Outro termo retomado pela autora é o de “indigenização”, no qual as escolhas de adaptação são moldadas de acordo com a nação: “[...] os adaptadores exercem poder sobre o que adaptam” (2013, p. 202).

A autora também retoma a ideia da fidelidade novamente ao se referir a esse elemento como um ideal teórico, pois existem expectativas estéticas e ideológicas em relação ao adaptador. Embora haja uma separação, segundo ela, dos prazeres palimpsésticos, a adaptação não perde sua aura benjaminiana, reforçando o valor de repetição, que se relaciona indiretamente com a fidelidade, mas não se configura como uma replicação, pois possui suas próprias características:

É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade. *Como adaptação*, ela envolve memória e mudança, persistência e variação. [...] Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção. (Hutcheon, 2013, p. 235)

Segundo Hutcheon (2013), há uma evolução e transformação das histórias que se adequam a novos tempos e lugares. Pelo olhar do adaptador, que primeiramente age como leitor, ele utiliza sua imaginação para transformar a obra da maneira que achar adequada, de modo a garantir que o texto original não se perca. No entanto, o adaptador busca também fazer com que a adaptação evolua, tornando-se uma obra única.

3 O INVERSO DO AMOR: ADAPTA-SE PARA CRIAR ALGO NOVO

Ao buscar analisar um texto original de um autor já consagrado por alguma premiação, optou-se por um conto de Alice Munro, adaptado no mesmo ano em que a autora foi laureada com o Nobel de Literatura, sendo reconhecida como a “mestra do conto contemporâneo” (Nobel Prize, 2022), sem maiores detalhes sobre as características de sua escrita. Evidentemente, a consagração pela Academia Sueca é algo simplificado e generalizado, até porque existem outros contistas contemporâneos que possuem traços estilísticos distintos em suas obras, algo que não foi mencionado no prêmio: o que realmente define Alice Munro como mestra do conto contemporâneo? Quais são suas características singulares? Essas questões ficam a cargo do leitor e, como será exposto a seguir, do telespectador.

No conto *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento*¹ (2001/2013), a protagonista é Johanna Parry, uma mulher simples e reservada, cuja vida é dedicada ao cuidado de pessoas que necessitam de sua ajuda. Após a morte da senhora para quem trabalhava, Johanna começa a cuidar da casa de um senhor idoso e auxilia na criação de sua neta adolescente. Ao conhecer o pai da menina, um homem que não trabalha, Johanna acredita que está trocando cartas com ele, desenvolvendo uma admiração que desperta a esperança de um casamento. Contudo, as cartas estão sendo enviadas, na verdade, pela filha dele, Sabitha, e por sua amiga de escola, Edith. O resumo aqui apresentado segue a ordem linear do filme *Amores Inversos* (2014), adaptado do conto. No entanto, como é comum nas adaptações, há alterações no enredo, que serão discutidas a seguir.

Diferentemente do filme, o conto não é apresentado de forma linear. A história começa com Johanna preocupada em enviar uma mobília de trem entre duas cidades no Canadá. Uma mudança imediata na adaptação ocorre no cenário geográfico, já que no filme a história se passa nos Estados Unidos, país de origem da produção. Desde o início, somos apresentados à protagonista, que centraliza toda a trama. A estrutura do conto, com seus frequentes flashbacks, nos imerge em situações passadas que explicam os acontecimentos do presente. Após organizar a mudança, Johanna visita uma loja de vestidos finos e percebe que nunca se deu ao luxo de comprar algo assim. Sempre vivendo à sombra de suas responsabilidades como cuidadora, ela esqueceu de se permitir pertencer a uma realidade que não fosse esta, negligenciando o valor que tem como pessoa. O conto acompanha sua transformação: por meio de uma mentira, Johanna começa a acreditar em um futuro diferente daquele ao qual se sentia aprisionada, vislumbrando a possibilidade de amor, casamento e família. Acompanhamos sua busca pela felicidade, mesmo sendo enganada pela filha do homem que ela pensa retribuir seus sentimentos.

Na adaptação cinematográfica, as cartas trocadas no conto são substituídas por e-mails. Sabitha e Edith criam uma conta de e-mail para que a troca de mensagens possa acontecer. Uma alteração significativa no enredo é o comportamento de Sabitha: enquanto no conto ela é orgulhosa e indiferente ao engano, no filme, Sabitha começa a se sentir culpada por suas ações. Essa inversão de papéis entre ela e Edith humaniza Sabitha, diferentemente de sua caracterização no conto. A tentativa de humanizar a personagem

¹ No original, *Hateship, friendship, courtship, loveship, marriage* (2001).

está nas novas informações inseridas na adaptação, em que Sabitha passa a fazer parte da nova vida do pai após este "aceitar" Johanna como sua esposa. As aspas aqui indicam a ironia que será analisada, pois as novas cenas incluídas no filme preenchem lacunas essenciais para a compreensão da história.

No conto, Johanna vai ao encontro de Ken Boudreau, o pai de Sabitha, acreditando que ele compartilha dos mesmos sentimentos, baseando-se nas cartas que recebeu.

Minha querida Johanna,

Sua última carta deixou-me tão animado que acredito ter uma verdadeira amiga no mundo, que é você. Muitas vezes me senti tão solitário, a despeito de uma vida gregária, e não soube para onde me voltar.

Bem, contei a Sabitha em minha carta sobre minha boa sorte e como vou indo no negócio do hotel. Não contei a ela na verdade sobre como estava doente no último inverno porque não queria deixa-la preocupada. Tão pouco quero preocupa-la, querida Johanna, apenas lhe contar que pensei com muita frequência em você e anseio em ver seu doce rosto. Quando estive febril pensei tê-lo visto de fato inclinando-se sobre mim, ter ouvido sua voz dizendo-me que em breve ficaria melhor, ter sentido os cuidados de suas mãos gentis. Encontrava-me na pensão e quando minha febre cedeu caçoaram bastante de mim, perguntando, quem é esta Johanna? Mas eu não poderia ter ficado mais triste ao acordar e descobrir que não estava lá. Perguntei-me de verdade se não poderia ter voado pelo ar para ficar ao meu lado, mesmo sabendo que tal coisa era impossível. Acredite-me, acredite-me, nem a mais linda estrela de cinema seria tão bem vinda para mim como você. Não sei se devo lhe contar as outras coisas que me dizia, pois eram demasiado doces e íntimas, mas talvez a deixem um pouco desconcertada. Odeio ter de encerrar esta carta porque sinto agora como se tivesse meus braços em torno de você e lhe falasse na privacidade à meia-luz de nosso quarto, porém devo me despedir e o único modo de fazê-lo é imaginá-la lendo isso e corando seria maravilhoso se estivesse lendo esta carta na cama vestida com sua camisola e pensando em quanto adoraria apertá-la em meus braços. (Munro, 2013, p. 48, 49)

A passagem da carta no conto é longa, mas cada palavra é necessária para descrever a força que move Johanna ao encontro de Ken, o pai de Sabitha. Essa força vem de alguém que nunca se sentiu desejada ou importante para outra pessoa. O leitor se sensibiliza com o que Johanna enfrenta ao encontrar Ken, que, como descrito pelo ex-sogro, é um "vagabundo" que se aproveita financeiramente da família da filha. No filme, Ken é um homem dependente de drogas que está investindo em um hotel, da mesma forma que ocorre no conto. Johanna, por sua vez, é uma mulher que, antes das cartas ou e-mails, não se via como alguém digna de amor, partindo em busca da promessa de felicidade.

Quando Johanna chega à cidade de Ken, as narrativas do conto e da adaptação convergem: ela vai ao hotel que ele comprou e o encontra doente, com febre alta e alucinações. Johanna, acostumada a cuidar dos outros, assume a responsabilidade de cuidar dele, estendendo seus cuidados ao hotel, limpando, faxinando e organizando o local. No conto, ela evita mencionar as cartas, rasgando-as e jogando-as no lixo. Enquanto

isso, Ken, interesseiro, vasculha a bolsa de Johanna, encontra dinheiro e decide deixá-la continuar ali. No filme, o confronto sobre os e-mails acontece, e Johanna percebe que foi manipulada pela filha de Ken. No entanto, já está apaixonada e não pode ignorar o que sente, permanecendo no hotel, sem ter para onde ir após ter pedido demissão de seu emprego anterior. Assim, ambos vivem um período juntos — Ken motivado pelo dinheiro e Johanna, pela esperança de conquistar seu amor.

No conto, a narrativa dá um salto no tempo, mostrando Johanna com um filho de Ken, retornando à cidade para o funeral do ex-sogro. Sabitha, que no conto sempre foi indiferente, já não mora mais lá. No filme, essa personagem é substituída por Edith, a amiga que não se preocupa com as consequências de suas ações. O vácuo deixado pela narrativa do conto é preenchido no filme com novas informações.

Em *Amores Inversos* (2014), Johanna continua desempenhando o papel de dona de casa, organizando e limpando o ambiente. Após algumas noites, ela finalmente beija Ken, realizando o desejo que acalentava por tanto tempo. A presença de Johanna traz uma transformação em Ken, embora ele continue a tratá-la de forma abusiva em certos momentos. Ela usa seu conhecimento doméstico para reorganizar a vida caótica de Ken, proporcionando a ele uma espécie de salvação. A dicotomia entre ordem e caos se torna a base da felicidade de Johanna, que se contenta em impor ordem ao caos da vida de Ken, dando-lhe um propósito que ele parecia ter perdido.

Essa transformação, contudo, levanta questões problemáticas sobre a escolha da adaptadora de reforçar o papel tradicional da mulher como dona de casa e cuidadora. Johanna se torna a fonte de mudança na vida de Ken, não porque ela seja uma mulher empoderada e destemida, mas porque desempenha o papel tradicional de organizadora e mãe.

Simone de Beauvoir (2009) argumenta que a maternidade e os deveres domésticos ainda são naturalizados como obrigações da mulher, o que perpetua uma hierarquia onde o homem continua a dominar, mesmo em cenários aparentemente progressistas. Johanna, sem perceber, usa esses papéis tradicionais para conquistar o que acredita ser seu desejo. No final da adaptação, durante a formatura de Sabitha, Johanna ouve Edith falar sobre seus planos para o futuro. Quando Edith pergunta a Johanna o que ela deseja, sua resposta é simples: “Eu tenho o que eu quero” (2014). Mas surge a dúvida: será que isso é realmente o que Johanna queria ou algo que foi condicionado a ser desejado por todas as mulheres?

No conto, o foco do final é diferente. Quando Edith descobre que Johanna teve um filho de Ken, sente-se responsável pela vida do menino. Enquanto traduz uma frase em latim, ela se arrepia ao perceber seu significado: “Não pergunta, é-nos vedado saber [...], o que o destino a mim reserva ou a ti” (Munro, 2013, p. 64). Essa frase reflete o mistério e a incerteza que cercam a vida de Johanna e Ken, e a escrita de Alice Munro sugere que o destino é o verdadeiro motor das relações humanas, seja de ódio, amizade, namoro, amor ou casamento.

Tanto no conto quanto na adaptação, as etapas dessas relações ocorrem de maneiras distintas, mas inevitavelmente acontecem, com diferentes motivações e consequências.

CONCLUSÃO

As adaptações cinematográficas têm se consolidado como uma estratégia importante para grandes estúdios e diretores, sejam elas baseadas em obras literárias ou em remakes de histórias já conhecidas pelo público. Esse movimento dialoga diretamente com o conceito de mercado de bens simbólicos, conforme proposto por Bourdieu (1996), onde o valor cultural e comercial das obras se entrelaçam. A adaptação de enredos consagrados não apenas não prejudica a credibilidade dessas produções, mas pode até reforçá-la, sobretudo quando se trata de obras já aclamadas pela crítica ou premiadas. Isso gera no público um desejo de consumir a adaptação e, posteriormente, julgá-la com base em suas próprias expectativas e interpretações.

Com Alice Munro, a "mestra do conto contemporâneo", esse processo não foi diferente. Ao receber o Nobel de Literatura, Munro se consolidou como uma das maiores vozes da narrativa curta, e a adaptação de seu conto *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento* (2001/2013) para o cinema, estreada no Festival Internacional de Toronto em 2013, aumentou ainda mais a visibilidade de sua obra. No entanto, é importante notar que, apesar das alterações e adições ao enredo, a adaptação cinematográfica mantém uma certa independência em relação ao conto original. Essas mudanças criam uma obra única, preenchendo lacunas que o leitor poderia ter interpretado de forma subjetiva no texto, mas que são resolvidas na adaptação com novos elementos narrativos.

No conto, Ken não é retratado como alguém apaixonado, mas sim como um homem interessado no dinheiro que Johanna herdou de sua antiga empregadora. O amor que surge é unilateral, com Johanna amando o suficiente por ambos. Na adaptação, no entanto, a trajetória de Ken em direção ao amor está relacionada à função materna e cuidadora de Johanna, mesmo que não haja a presença de uma criança em um primeiro momento. As atitudes de Johanna, que combinam cuidado e submissão, moldam sua personalidade e passam a representar o ideal de ordem em meio ao caos da vida de Ken.

Aqui, o filme sugere que a necessidade de um homem por organização e estabilidade se manifesta na busca por uma figura que possa cuidar dele e de sua vida bagunçada. A conclusão é que, mais do que o amor romântico ou a atração por uma personalidade autêntica, o que se valoriza é a função que a mulher exerce: Ken precisa de alguém que desempenhe o papel de empregada, independentemente de como isso é alcançado — seja por meio de manipulação financeira, seja pela constatação de um amor verdadeiro. O que se ama é um ideal de mulher, construído pela ordem e pela função social que ela desempenha, e não necessariamente sua essência ou personalidade.

REFERÊNCIAS

AMORES INVERSOS. Direção de Liza Johnson. Produção de Benaroya Pictures. Estados Unidos: The Weinstein Company, 2014.

ARROJO, Rosemay. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2007.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução de Sérgio Milliet. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2019.

BOLZAN, Neides Marsane John. *Literatura comparada: uma leitura intersemiótica entre amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade e o filme Lição de Amor, de Eduardo Escorel*. Revista Travessias, 2012. Disponível em <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/6107>> Acesso em 14 mai 2020

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas*. Organização de Sérgio Miceti. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechnel. 2 ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

MUNRO, Alice. Ódio, amizade, namoro, amor, casamento. In: *Ódio, amizade, namoro, amor, casamento*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. 2.ed. São Paulo: Globo, 2013.

NOBEL PRIZE. *All Nobel Prizes in Literature*. Acesso em 12 nov 2022. Disponível em <<https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature>>.

Submetido em 13 de outubro de 2024

Aceito para publicação em 28 de dezembro de 2025